

E&I

EVENTI & IDEE - CINEMA ITALIANO, TRA "RINNOVAMENTO..."

IL CINEMA ITALIANO SEMBRA INCAPACE, QUESTO È FORSE IL SUO LIMITE MAGGIORE, DI SCUOTERE LA REALTÀ, GUARDARLA DIVERSA, TROVARE TRA LE SUE PIEGHE DINAMICHE CORROSIVE E DI MUTAMENTO. PREVALE UNA TENDENZA AL RISPECCHIAMENTO, MA PER FORTUNA LE ECCEZIONI NON MANCANO.

Cinema italiano. Tra "rinnovamento" e "rispecchiamento"

Dario E. Viganò

Lo straordinario successo di *Benvenuti al Sud* (al momento in cui scriviamo il film di Miniero ha già toccato gli undici milioni di euro d'incasso, prepara il *sequel* in Padania e viene venduto in Francia da dove, ironia della sorte, proveniva l'originale *Giù al Nord*) non fa che confermare quello che osservatori e giornalisti vanno dicendo da alcuni anni sul cinema italiano: gettata (o quasi) la stampella dell'assistenzialismo di Stato, il sistema produttivo ha dovuto reinventarsi, abbracciare giocoforza un profilo maggiormente industriale che, nel disfarsi dell'autorialismo senza eco, ha finito per allinearsi con le logiche di mercato delle più solide cinematografie europee. Oggi i film italiani hanno standard qualitativi più alti rispetto al passato (dal *decor* alle luci, dalla recitazione alle sceneggiature), piacciono al grande pubblico senza essere per forza cinepanettoni, competono pure con i *blockbuster* americani (sempre *Benvenuti al Sud* ha battuto sia *Inception* che *L'ultimo dominatore dell'aria* per guadagni complessivi).

Dietro la riscossa del prodotto tricolore c'è una nuova leva impren-

Dario E. Viganò

sacerdote, è presidente della Fondazione Ente dello Spettacolo ed è docente presso la Pontificia Università Lateranense e presso la Facoltà di Scienze politiche della Luiss "Guido Carli". Tra le sue pubblicazioni: *Omelia. Prassi stanca o feconda opportunità?*, Lateran University Press, Roma 2009; *La Chiesa impara a digitare. Uomo, media e società*, Lateran University Press, Roma 2009; *Il prete di celluloido. Nove sguardi d'autore*, Cittadella editrice, Assisi 2010.

ditoriale sensibile alle leggi dell'economia e del *marketing*, attenta alla lezione americana, alla diversificazione dei prodotti (senza per questo arrivare però alla definizione di un collaudato sistema dei generi), supportata da una generazione di registi e sceneggiatori maggiormente propensa a dialogare con la sala. E se il numero dei biglietti staccati in Italia è sensibilmente incrementato nell'ultimo decennio rispetto al precedente – merito soprattutto della rivoluzione 3D – il cinema italiano non è rimasto a guardare, assestandosi su una onorevole quota di mercato del 30 per cento. Insomma la transizione alla modernità del nostro sistema produttivo può dirsi ben avviata. Ma non compiuta. Se il botteghino rende conto di una crescita costante, e conforta il colpo di reni del sistema al cospetto di tante (troppe) cassandre che per anni ne hanno vaticinato la fine, i nodi da sciogliere rimangono. Come se dopo una lunga fase di rinnovamento, di aggiornamento dei linguaggi e delle strategie di posizionamento, il nostro cinema si fosse accomodato di nuovo, propenso a difendere il raggiunto *status* industriale piuttosto che giocare al rilancio, anticipando le fibrillazioni di un mercato in moto perpetuo, irrimediabilmente mercuriale. Non solo: l'ossessione per il botteghino, alla ricerca di una "medietà" di prodotto capace di soddisfare palati fini e grandi numeri, ha finito per eludere ogni altra questione, specialmente quella relativa ai contenuti che si veicolano, alla democratizzazione del sistema (legato ancora a una rigida oligarchia produttiva e distributiva) e alla esportabilità del suo prodotto.

In generale il cinema italiano sembra patire l'immobilismo politico-culturale di cui sembra prigioniero il Paese. La *reductio ad unum* – Berlusconi, meglio il berlusconismo – del dibattito nazionale, con la riproposizione coatta di due blocchi antitetici di pensiero, è il segno di un'aridità culturale diffusa, autoreferenziale e impreparata di fronte alle problematiche sollevate da una situazione internazionale particolarmente calda (terrorismo, immigrazione, crisi economica). Gli ambiti della comunicazione – *ergo i media*, quindi il cinema – sono infettati dalla retorica dicotomica che vuole tutto "pro o contro", apocalittici e integrati, senza altro spazio per giudizi più articolati, interpretazioni più complesse. L'Italia del nostro scontento l'ha chiamata qualcuno, a sottolineare l'ineffabile malessere di un Paese condannato a ripetere se stesso, diviso e paralizzato, costretto all'eterno rituale del fare e disfare il presente che, con lucida follia, due film recentemente presentati a Venezia – *La pecora nera* di Ascanio Celestini e *La solitudine dei numeri primi* di Saverio Costanzo – hanno provato a mettere in scena con originalità. Nobili esempi di come il nostro cinema riesca in taluni casi ad elaborare un racconto nazionale schietto e profondo, al netto di scorciatoie drammaturgiche e tipizzazioni scialbe. Non avviene spesso. La sclerotizzazione emer-

ge soprattutto dalla rappresentazione di un'identità artefatta, figlia dei sondaggi più che di un'autentica adesione al reale dei nostri registi.

Prendiamo i mestieri: il nostro cinema conferma una forte ascendenza borghese e salottiera, pullula di professionisti, pubblicitari, intellettuali, dipinge insomma una parte (ristretta) delle complesse stratificazioni sociali che caratterizzano il Paese. Quando s'inoltra nelle zone d'ombra del sottoproletariato non di rado sfiora la macchietta. Certo, gli ultimi anni hanno evidenziato una maggiore attenzione alle problematiche del lavoro, alle traversie dell'interinale, alle nefandezze dei *call center* e alla persecuzione dei precari. Ma spesso la strada è quella dell'ideologia, dell'adesione retorica e bonaria, per di più senza sbocchi, tanto che la fuga (si pensi a D'Alatri in *La febbre* e Muccino in *Baciarmi ancora*) finisce per essere l'unica soluzione possibile per un cinema che riflette, al pari del sistema politico, la difficoltà di elaborare nuove prospettive, tanto drammaturgiche quanto sociali. Altrimenti si sospende il finale (e il giudizio?), come ancora accade al Soldini di *Giorni e nuvole* e al Virzì di *Tutta la vita davanti*. Il problema è che ci si limita a decriptare un malessere anziché rovesciarlo. Di più: la reiterazione narrativa di una situazione di stallo rischia di fornire un alibi all'esistente, normalizzando una realtà altrimenti inaccettabile. La cornice della drammaturgia nazionale resta ancora quella della commedia, pure se lo sguardo si fa non di rado amaro, nostalgico, puntualmente ricacciato all'indietro piuttosto che rivolto in avanti (basti pensare agli ultimi due film italiani selezionati per gli Oscar: *Baaria* di Tornatore e *La prima cosa bella* di Virzì). Emerge una nazione che guarda a se stessa come se fosse postuma.

D'altra parte l'altro grande versante del cinema italiano è quello storicista – ancora un ritratto al passato – anche quando si tratta di opere lodevoli e con ricadute nel presente come *La meglio gioventù* di Giordana o *Noi credevamo* di Mario Martone, sorta di *prequel* del precedente. Non che manchino le nuove generazioni al nostro cinema, ma la rappresentazione in questo caso o è troppo compiacente (come succede a *Notte prima degli esami*) o priva addirittura di filtro etico ed estetico (come nel caso del moccismo cinematografico). Il cinema italiano sembra incapace, questo è forse il suo limite maggiore, di scuotere la realtà, guardarla diversa, trovare tra le sue pieghe dinamiche corrosive e di mutamento. Prevale una tendenza al rispecchiamento.

Certo le eccezioni fortunatamente non mancano. Il cinema italiano ha saputo produrre nell'ultimo decennio una manciata di capolavori capaci, non a caso, di trovare spazio e visibilità anche all'estero. *Gomorra* di Garrone e *Il divo* di Sorrentino sono i due esempi paradigmatici. Il primo, analizzando con sguardo etnologico il fenomeno della camorra napoletana e le sue innumerevoli ramificazioni, persegue una volontaria



demolizione del punto di vista proponendo uno sguardo “alieno”, disincarnato e allucinante sull’Italia inghiottita dal malaffare. Il secondo invece riscrive la mitografia nazionale – incarnata qui nella figura camaleontica e simbolica di Andreotti – con la lingua del *pop*, del rotocalco, da avanguardista dada dopo un bagno postmoderno.

Sguardi altri, dicevamo. Necessari per ricominciare a scrutare il mondo da prospettive meno consuete, una sorta di *refresh* dell’occhio. E non basta adottare la prospettiva di un non integrato per ritrovare l’originalità del punto di vista: il cinema italiano ha trattato l’immigrazione come tema soprattutto per dotarsi di uno sguardo inedito sul Paese, disambientato. L’immigrato funge in gran parte della nostra cinematografia (da *Bianco e nero* a *La giusta distanza*) da testimone oculare privilegiato delle nostre tare. Stratagemma interessante che rivela però come lo

straniero sia ben lontano dall'essere percepito "integrato" anche dai nostri registi. Ad ogni modo, imparare a guardare di nuovo è il *mantra* che accompagna più di un maestro: ad esempio Marco Bellocchio che, da *L'ora di religione* a *Vincere*, lavora sulla messa in scena (melodrammatica, futurista, astratta) per declinare la crisi dell'autore che stenta a riconoscere e riconoscersi nel nuovo scenario audiovisivo: innesti d'immaginario dal passato flirtano – ad esempio ne *Il regista di matrimoni* e nell'ultimo *Sorelle mai* – con le possibilità estetiche del digitale, le immagini d'archivio vengono "raddoppiate" da quelle della finzione: il gioco addirittura si triplica in *Vincere*, dove abbiamo il Mussolini vero della storia, il Mussolini finto di Timi e il Mussolini figlio (e finto) interpretato sempre da Timi, in una sorta di continuo *revival* nazionale, dove non solo la storia si ripete ma anche le figure che la incarnano. L'operazione è più smaccata ne *Il caimano* di Moretti, dove il regista stesso s'incarica nel finale di «prendere il posto» del suo acerrimo nemico, Berlusconi, fino a evocarne un'implicita, paradossale, specularità.

Se Moretti, grazie anche ai suoi discorsi alla piazza, è stato la voce più autorevole del cinema militante di questi anni, è tutto il coro ad essersi ingrossato. Tra le sue fila documentaristi e autori emergenti, ma soprattutto comici, passati con disinvoltura dalla satira televisiva alla denuncia (con esiti non sempre felici) sul grande schermo. Questo ha provocato, da un punto di vista estetico, una forte contaminazione tra i linguaggi, con intrecci sempre più fitti di televisivo e cinematografico, *reportage* e dramma, documentario e *fiction*. Contorsioni di sguardo non sempre elaborate con la dovuta consapevolezza.

Se alcuni grandi del nostro cinema hanno scelto la strada dell'esilio (Olmi), altri si sono lentamente eclissati (Bertolucci) e altri ancora perseguono con coerenza la poetica che li ha fatti conoscere (da Avati ad Amelio, da Tornatore a Salvatores), sono i più giovani, meglio gli autori emergenti, a mostrare maggiore disponibilità a dialogare con il presente. Non solo Garrone e Sorrentino, o Crialesi e Costanzo, per citare solo alcuni che sono riusciti ad emergere dal sottosuolo del cinema indipendente per approdare alle *major*. Ma anche i vari Michelangelo Frammartino, Pietro Marcello, Giorgio Diritti, Paolo Benvenuti, Salvatore Mereu, Pietro Reggiani e tanti altri meriterebbero maggiore attenzione.

Tuttavia se è vero che oggi la tecnologia permette di realizzare un film a costi contenuti, l'accesso alle sale è maledettamente complicato. Come emerge dall'edizione 2009 del *Rapporto sul mercato e l'industria del cinema in Italia*, pubblicato dalla [Fondazione Ente dello Spettacolo](#), le grandi distribuzioni strozzano il mercato con la politica dei multisala, mentre le vecchie sale urbane – un tempo asilo dei film *d'essai* – stanno progressivamente sparendo. I movimenti nati dalla crisi dei finanzia-

menti al cinema d'autore (prima Ring, poi i cento autori) sono utili solo se non erigono barricate. D'altra parte una legge di sistema, richiesta a gran voce da tutti, sarebbe auspicabile. Il contesto per un disegno così coraggioso appare propizio: l'industria della comunicazione in questi vent'anni ha incrementato il valore delle produzioni da 28,6 a 105,2 miliardi di euro (ossia 3,67 volte), con un apporto da parte del settore audiovisivo passato da 998 milioni a poco più di 6,2 miliardi (6,25 volte tanto).

Nell'alveo degli audiovisivi il cinema è salito da 283 milioni del 1987 a 637 milioni di euro del 2008 per un moltiplicatore pari a 2,25. La digitalizzazione del comparto cinematografico lascia intravedere una crescita ulteriore, grazie a una riduzione dei costi di gestione stimata al 20-30%. L'esercizio è destinato ad avvantaggiarsi dalla trasmissione via satellite dei film, con la possibilità che sorgano circuiti *d'essai* e sale d'ambito parrocchiale capaci di creare un mercato distributivo parallelo. Il cinema digitale finirebbe insomma per coinvolgere tutta la filiera. Inoltre, sotto il profilo dell'iniziativa imprenditoriale, il settore cinematografico ha registrato un autentico salto demografico nei primi anni del Duemila. La cinematografia del Paese è costituita principalmente da un corpo di piccole e medie imprese; un universo di operatori di dimensioni assai ridotte che se per un verso fanno apparire, con la propria numerosità, il settore frammentato e polverizzato, dall'altro contribuiscono con la loro attività (complementare o sussidiaria a quella dei cosiddetti *market maker*, ma a distribuzione diffusa su tutto il territorio) a rendere davvero consistente ed esteso il mercato dell'offerta. Un quadro confortante, che combina evoluzione tecnologica, investimenti intelligenti e capitale umano. Una bella ipoteca sul futuro.