

## *Foreword from the Keynote Speaker*<sup>1</sup>

### Una certa tendenza del cinema italiano

Vito Zagarrio  
Università di Roma Tre

*Una nouvelle vague italiana?*

#### Introduzione

Il titolo è ovviamente un omaggio al noto articolo di François Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français*,<sup>2</sup> in cui il critico e futuro regista francese prefigurava la nascita della *nouvelle vague*. Si può allora parlare, sulla scorta di Truffaut, di una *nouvelle vague* italiana? Esiste una *certa tendance* del cinema italiano contemporaneo?

Indubbiamente, sono molti i segnali che indicano come il nuovo cinema italiano stia vivendo una stagione felice: se da un lato il Cinema – inteso come apparato produttivo e legislativo, come sistema industriale organizzato – continua a navigare a vista, nelle pieghe di una crisi apparentemente senza uscita, la produzione cinematografica è mediamente di alta qualità, si è affermata una nuova generazione di autori, la produzione italiana viene apprezzata ai festival internazionali, e il pubblico torna ad appassionarsi ai film nazionali.

#### Festival e ricezione internazionale

Mentre per più di due decenni il cinema italiano non è stato *propheta in patria*, ora i film italiani sono guardati con rispetto anche dal proprio pubblico. Ma le opere da giudicare non sono solo quelle che escono in sala, anzi: spesso le opere più interessanti sono quelle che si trovano nei festival – e non solo quelli maggiori – negli eventi internazionali, nei circuiti alternativi postulati da un cinema digitale che ha trasformato i luoghi e i modi della fruizione. Si prenda il Torino Film Festival del 2015, che ha scelto in concorso e fuori esempi di come il cinema sia un sistema complesso (l'allusione è a *La felicità è un sistema complesso* di Gianni Zanasi, presentato a Torino e uscito nel novembre 2015, diretto da un cineasta poco prolifico ma molto stimato). Non è più fatto

---

<sup>1</sup> La presente introduzione è basata sulle note del *keynote speech* al convegno ACIS 2013 *Re-imagining Italian Studies* tenutosi ad Adelaide, Australia, dal 4 al 6 dicembre 2013, e come tale non è stata sottoposta a referaggio.

<sup>2</sup> Cfr. *Cahiers du Cinéma*, n. 31, gennaio 1954.

da film tradizionalmente intesi, ma da prove di ibridazione: documentario e finzione, narrazione tradizionale e sperimentazione, autorialità e genere. Film come *Mia madre fa l'attrice* di Mario Balsamo, opera di un documentarista che mette in scena se stesso a fare i conti con la propria madre, o *Lo scambio* di Salvo Cuccia, anomala opera prima di un video artista che si cimenta con la narrazione più tradizionale (entrambi presentati a Torino 2015), dimostrano una interessante mutazione del cinema e dei cineasti italiani e affermano come esista un cinema italiano sommerso e spesso invisibile, ma estremamente vivo e fervido.

Anche il cinema più tradizionale, però, quello che si vede in sala e transita nel circuito commerciale, vive un momento di grande successo, che fa ipotizzare una sorta di nuova età dell'oro del cinema italiano. Certo, non è quella del vecchio Neorealismo né quella della Commedia all'italiana, ma è una fase di maturità che è misurabile dal successo ai festival internazionali. Ultimi esempi sono l'affermazione di *Youth* di Paolo Sorrentino agli European Film Awards 2015 (miglior film e miglior regista, premio al coprotagonista Michael Caine), e l'Orso d'oro a *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi al festival di Berlino 2016, che viene dopo molti tributi internazionali al cinema italiano. Come ha osservato Francesco Bruni, sceneggiatore, regista e presidente dei "100 Autori" a un incontro alla casa del Cinema di Roma,<sup>3</sup> il cinema italiano sta mietendo successi all'estero e ha una sua nuova visibilità, quasi visse una nuova primavera. Lo dimostrano l'Oscar a *La grande bellezza*, i premi a Cannes, a Berlino, i Leoni d'oro a Venezia, e quando i premi non vanno ai registi vengono attribuiti agli attori che a loro volta dimostrano la presenza di un nuovo *star system* di qualità. Penso al premio di Cannes a Elio Germano per *La nostra vita* di Luchetti, la Coppa Volpi ad Alba Rohrwacher per *Hungry Hearts* di Costanzo, ancora una Coppa Volpi a Valeria Golino protagonista di *Per amor vostro* di Gaudino. Penso a *Le meraviglie* di Alice Rohrwacher che vince il Grand Prix della giuria a Cannes o ai veterani Paolo e Vittorio Taviani che vincono a Berlino con *Cesare deve morire*. Penso al successo internazionale de *Il giovane favoloso* di Mario Martone, che ha l'onore di un convegno presso la New York University.<sup>4</sup>

La nuova "aria" del cinema italiano si percepisce, come dicevo, al Festival di Berlino con l'accoglienza di *Fuocoammare*. Il film di Rosi è un testo controverso, che ha fatto storcere il naso ai puristi del "cinema del reale". Io non sono d'accordo. Certo, non si tratta di un documentario tradizionale, ma di una "cosa", di un oggetto ibrido, metà sguardo sulla realtà e metà intervento del regista, ma intenso proprio nella sua contaminazione. Rosi è stato per un anno a Lampedusa, registrando la drammatica realtà dell'isola: gli sbarchi, i cadaveri dei migranti, ma anche le storie private che si svolgono parallele: quella di un bambino dall'occhio pigro, quella di un medico che deve constatare i decessi degli immigrati, quella di un folclorico disc jockey locale, un pescatore di ricci. Ne viene fuori un panorama a volte persino formalista di un'isola sempre più metaforica. Il tema della migrazione è diventato quasi un "genere", con i suoi codici di ripresa: per esempio, la ripresa dal basso, da sott'acqua, del pescatore di ricci, ricorda molto emblematiche inquadrature di Emanuele Crialese in *Respiro* (girato a Lampedusa) e in *Terraferma* (girato a Pantelleria). Come se quelle immagini rappresentassero uno sguardo molto profondo, che viene dalle viscere della terra, se non dagli occhi di un cadavere disperso a mare.

Anche alla Mostra di Venezia e al Festival Internazionale di Roma 2014, o a Cannes 2015, i film italiani magari non vincono i premi principali ma postulano una forte presenza di una cinematografia che, pur in mancanza di una vera e propria forte industria, dimostra una vasta articolazione di generi e temi, e soprattutto permette di identificare una nuova identità del Paese.

---

<sup>3</sup> Si tratta di un incontro, organizzato presso la Casa del cinema, tra le associazioni degli Autori cinematografici (Anac, 100 autori) e Dario Franceschini, Ministro della Cultura del governo Renzi, sul tema della invocata nuova legge sul cinema, 1 agosto 2014.

<sup>4</sup> Cfr. International Conference: *Cinema and Italian identity*, New York, Casa Italiana Zerilli Merimò, 8-9 ottobre 2015. In quest'ambito è stato proiettato e analizzato il film di Martone.

Se non una vera *nouvelle vague*, dunque, c'è senz'altro “una nuova tendenza” del cinema italiano, di quello che io ho definito in più occasioni il New-New Italian cinema, mutuandolo dagli studi sulla Hollywood contemporanea.<sup>5</sup>

Per ragionare di questa primavera del nuovo cinema, voglio partire da *Terramatta* di Costanza Quatriglio, che è diventato un caso internazionale, tanto che è stato presentato al convegno di Adelaide 2013,<sup>6</sup> a dimostrazione di una nuova, inedita visibilità internazionale del cinema italiano. Si tratta di un documentario sui generis, perché appartiene a una nuova tipologia di film che ibridano spesso documentario e film narrativo, sul confine fra la sperimentazione pura e la video arte. Tratto dal romanzo-diario di Vincenzo Rabito, è un film che dimostra quanto siano ormai labili i confini tra quella che una volta si chiamava cinema narrativo e il documentario vero e proprio. Quatriglio ricostruisce la storia di Rabito giocando da un lato su un *voice over* affabulante, dall'altro sui materiali di repertorio (il film, per questo, è coprodotto dall'Istituto Luce), che accompagnano la riflessione *naïve* di Rabito sulla storia italiana. Grande Storia e microstoria si intrecciano, in un romanzo visivo di grande fascino, che ricorda a volte certe opere di Yervant Giannikian e Angela Ricci Lucchi. Il tutto ricamato in maniera elegante, usando lo stesso testo originale di Rabito. La telecamera di Quatriglio, usando obiettivi macro particolari, entra nelle pagine stesse del diario di Rabito ancora prima della sua pubblicazione a stampa. Il film slitta spesso nella video-arte, nell'arte elettronica pura, aiutato dalle tecniche del digitale che ne fanno un'opera sperimentale. La regista e la sua produttrice Chiara Ottaviano evitano il rischio della ricostruzione alzando il tiro e confezionando un prodotto che ambisce a essere *glocal*.

### Fra documentario e fiction

La stessa idea di *pastiche* di generi e di approcci viene dalla sorprendente ultima opera di Quatriglio: *87 ore*, un documentario che è ben più di un documentario. Un film di denuncia, un dramma commovente, ma a volte addirittura un'opera di “arte elettronica”, una “videoinstallazione” basata sugli *split screen* e sulle visioni multiple. Usando le telecamere di sorveglianza di un reparto psichiatrico (quello di Vallo della Lucania), la regista realizza questo film anomalo sul caso di un insegnante elementare di Castelnuovo Cilento (Francesco Mastrogiovanni) sottoposto a TSO, rinchiuso nell'ospedale psichiatrico per ottantasette ore, appunto, e lasciato morire lì nell'indifferenza di medici e infermieri.<sup>7</sup> Avrebbe potuto essere un documentario militante vecchia maniera, e invece questo materiale visivo incandescente diventa nelle mani di Quatriglio (anche) un esercizio di stile, una testimonianza ma al tempo stesso una riflessione metalinguistica sull'apparato audiovisivo (il ruolo della *surveillance*) ed un ripensamento sullo stesso sguardo del cinema, dove lo spettatore diventa *voyeur* suo malgrado.

Opere ibride, contaminazioni tra varie tecniche come queste opere della Quatriglio danno bene l'idea di dove porti la tendenza di questi anni. Gli esempi più interessanti vengono proprio dal cosiddetto *cinema del reale*, un cinema che non è più puro documentario, ma mescola fiction e *reportage* (ancora Quatriglio nel suo *Con il fiato sospeso*, con Alba Rohrwaher), diario e cronaca, usando spesso i materiali di repertorio, il *found footage*, gli archivi (che siano quelli dell'Istituto Luce o gli *home movies*).

---

<sup>5</sup> Mi permetto di rimandare anche ai miei V. Z., *Cinema italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio, 2001, e V. Z. & Franco Montini (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.

<sup>6</sup> Cfr. Convegno *Re-imagining Italian Studies: ACIS 7<sup>th</sup> biennial Conference*, Adelaide, 4-6 dicembre 2013.

<sup>7</sup> Il film è stato proiettato al Festival Arcipelago nel novembre 2015, è uscito in sala a Roma e Milano il 23 novembre ed è andato in onda su RAI 3 il 28 dicembre dello stesso anno.

Molti altri sono i documentari che fanno capire l'importanza di questo nuovo prodotto ibrido tra *docu* e *fiction* che restituiscono l'immagine di un Paese contraddittorio ma anche pieno di elementi di fascinazione. Vedi *Sacro GRA* di Gianfranco Rosi, vincitore del Leone d'oro a Venezia 2013, o a *TIR* di Alberto Fasulo, vincitore del Premio Speciale della Regia Marc'Aurelio al festival di Roma nello stesso anno, che ri-legittimano l'ibrido documentario italiano e danno un'immagine inedita dell'Italia nel nuovo secolo. Quest'ultimo documentario, in particolare, è in realtà un'opera che fa implodere l'idea documentaria stessa:<sup>8</sup> in questo caso la base di partenza è un lavoro documentario, che comporta cinque anni di ricerche sul campo, ma poi il regista sceglie di girare tutto con un attore professionista (Branko Zavrzan) e gioca con la finzione, seppur declinata con le regole del documentario, per raccontare la storia di un camionista che gira per le strade d'Europa. Che tipo di prodotto è dunque un film come *TIR*? È un documentario o un film di finzione? Uno studio antropologico o un film *on the road*? E, soprattutto, quale aspetto del reale racconta? Che rapporto ha con il Realismo? Vi ritornerò fra un attimo. Ma nel frattempo devo sottolineare lo stile del film di Fasulo, con la sua camera leggera sempre attaccata al corpo del protagonista; un film che concede pochissimo allo spettacolo e che fa emergere un "perturbante", il malessere del personaggio come metonimia di una società.

Complementare a questi percorsi è il caso di Leonardo Di Costanzo che, dopo l'esperienza di apprezzato documentarista (su tutti *Cadenza d'inganno*), si cimenta con il lungometraggio di finzione, l'apprezzato dai critici *L'intervallo*, claustrofobica storia di due ragazzi costretti dal mondo della camorra a passare una giornata insieme: un "intervallo" dalla brutta vita di tutti i giorni cui li costringono le famiglie e la società. Si tratta di un film fortemente influenzato dalla tipologia del documentario, dove i limiti tra narrazione documentaristica e fiction si assottigliano fortemente. Un caso che accosterei a quello di *L'estate di Giacomo* di Alessandro Comodin, vincitore del Pardo d'oro a Locarno 2011, che descrive coi ritmi e lo stile di un documentario il pomeriggio di un ragazzo ipo-udente e di una ragazza sulle rive del Tagliamento.

Sospesi tra realtà e finzione sono molti altri documentari, come quelli che partono da un impianto realistico e da uno schema da film di denuncia per poi diventare qualcosa di più complesso. Si vedano i film che denunciano il degrado dell'ex Bel Paese: *Beautiful Country*, come titola ironicamente un documentario realizzato nel 2007 da un team militante di cui fa parte la montatrice Esmeralda Calabria. Il documentario affronta il tema dell'emergenza rifiuti e dell'inquinamento in Campania, focalizzando l'attenzione sui problemi delle discariche abusive, dell'ecomafia e delle conseguenze dell'inquinamento sugli allevamenti e sull'agricoltura, oltre a indagare sullo smaltimento illegale dei rifiuti e sulle collusioni tra criminalità organizzata, istituzioni e potere politico. Le campagne di Acerra, percorse in macchina in un atipico *road movie*, sono popolate di rifiuti e di immondizia in fiamme; i bordi delle strade disseminati di cadaveri di pecore, all'orizzonte i riflessi dei roghi sui muri dei casermoni della provincia napoletana. Si tratta di un film su uno spaccato di malgoverno locale, dunque, ma che si può espandere a più generale panorama di un Paese che sta vivendo una delle sue più profonde crisi economiche e politiche, ma anche culturali e morali.

Altro esempio, sulla linea di *Beautiful Country*, è *Il mio paese* di Daniele Vicari: si tratta di un viaggio attraverso la penisola in senso inverso al percorso compiuto da Joris Ivens nel 1960 per il famoso *L'Italia non è un paese povero*, che costituiva uno spaccato di vita dell'Italia della ricostruzione e all'alba del boom economico, commissionato dal presidente dell'Eni Enrico Mattei, cui collaborarono come aiuto registi i fratelli Taviani. Le drammatiche immagini della pellicola in bianco e nero del celebre documentarista olandese vengono ri-usate quarant'anni più tardi come fonte e come metro di paragone nel film di Vicari, e accostate a immagini dell'Italia di oggi. Quest'ultima è un Paese filmato attraverso il finestrino di un pullman in corsa: a volte sono squallidi e desolati scenari industriali, ma a volte anche paesaggi bellissimi, che Vicari filma con grande

---

<sup>8</sup> Cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

sensu dell'inquadratura (come il regista ha fatto, peraltro nel suo documentario successivo, *La nave dolce*, sugli sbarchi degli albanesi in Puglia negli anni novanta). Ne viene fuori, dunque, un film-documento, ma anche un esercizio di stile, teso a inquadrare l'Italia della postmodernità. È un *road movie* che attraversa l'Italia industriale, dalla Sicilia al Veneto. Partendo da Gela e Termini Imerese e passando per la Basilicata e la Toscana, Vicari approda a Porto Marghera, ultimo residuo dell'industria chimica italiana, lasciando spazio ai volti e alle parole della gente comune. Filma il suo Paese con la partecipazione ideologica che gli è consona, dando voce alle popolazioni locali e raccontando il lavoro nell'Italia del nuovo millennio.

Altro viaggio, questa volta in 500 anziché in pullman, è quello di *Italy, Love or Leave it*, un documentario prodotto da RAI 3 che pone il problema del dilemma se emigrare o restare. Questo film, ancora *border line* tra documentario e finzione, racconta la storia di Luca e Gustav, una coppia di trentenni italiani che hanno visto molti loro coetanei emigrare a Berlino, a Barcellona, o in Nuova Zelanda. Approfitando del fatto che sono stati sfrattati, Gustav vorrebbe lasciare l'Italia, Luca invece si intestardisce a restare. Per decidere che fare, i due decidono di compiere un viaggio in 500 lungo l'Italia. Luca cerca di convincere Gustav della bontà non solo della storia italiana, ma anche delle icone popolari, dalla Vespa a Sofia Loren; Gustav fa invece notare la delocalizzazione, il capitalismo selvaggio che travolge gli operai della Bialetti e della Fiat, i tanti sprechi tipici dell'Italia di ieri e di oggi. Alla fine, i due protagonisti – e dunque il film – decidono che si può e si deve restare in questo Paese amato e odiato, ma per cui vale la pena di lottare.

Hanno deciso di andare via dal Paese, invece, alcuni cineasti, come Stefano Savona che vive in Francia e, partendo dalla sua identità italiana (*Palazzo delle aquile*), allarga il suo sguardo sul mondo (*Tahrir*); o come Roberto Minervini, che opera negli Stati Uniti e firma un documentario (anche questo atipico) come *Louisiana (The Other Side)*, presentato al Festival di Cannes 2015.

## Il rapporto tra cinema e ideologia

Il cinema italiano degli anni duemila ha prodotto alcuni testi capaci di toccare alcune corde della società contemporanea – e dei conflitti dell'animo umano oggi – anticipando gli eventi della Storia. *Il Caimano* di Moretti anticipa la condanna definitiva di Berlusconi; *Habemus Papam* dello stesso Moretti anticipa in modo sorprendente le dimissioni di Papa Ratzinger. Si tratta di film che intuiscono l'andamento della politica e della società italiane, ne tastano il polso e ne colgono prima degli osservatori specializzati le profonde contraddizioni. Insisto sull'idea di anticipo. Non si tratta di film che documentano o denunciano la situazione in atto, come molti film civili degli anni novanta e duemila. L'elemento che rende *Il Caimano* atipico ed intrigante – ed alla fine premonitore – è proprio l'elemento onirico.<sup>9</sup> Il film non è (solo) un film su Berlusconi, né è (solo) un film civile. Certo, Berlusconi ne è il protagonista assoluto e viene rappresentato con ben tre personaggi che ne assumono il ruolo, ma *Il Caimano* è qualcosa di più. È un film visionario, che non concede allo spettatore di seguire una logica narrativa, che procede per ellissi e per giustapposizioni a volte forzate di toni e di situazioni. È certamente un film sul cinema, una riflessione sui suoi generi e sulle sue capacità mitopoietiche. La chiave interpretativa, infatti, sta nella sua parte finale. Quando tutto sembra fallire (il film-nel-film che non si fa, la storia parallela del matrimonio che va a pezzi), avviene un inaspettato *happy ending*, che in realtà precipita contemporaneamente nell'incubo: il film, quello proposto dalla giovane aspirante regista, improvvisamente, si farà: il produttore va su un enorme set notturno, la cineasta dà il motore timidamente e parte – per l'ennesima volta, ossessivamente – il film nel film, protagonista, a sorpresa, Moretti nei panni di Berlusconi. Ed è un

<sup>9</sup> Rimando ai miei V. Z., *L'incubo, il film nel film*, in «Il Ponte», Firenze, n. 7, 2006; *Il cinema italiano esiste. E non versiamo lacrime di Caimano*, in «Il Ponte», Firenze, n. 12, 2006; e V.Z. (a cura di), *Lo sguardo morale. Nanni Moretti*, Venezia, Marsilio, 2012.

Berlusconi potente, cinico, terrorizzante, non una caricatura ma una maschera tragica; il film se lo si immagina mentre va al processo che lo riguarda, ne registra i pensieri e le dichiarazioni, poi lo guarda confrontarsi – occhi negli occhi – contro il magistrato donna che lo accusa. Il tribunale lo inchioda, lo condanna; ma Berlusconi-Moretti, all'uscita, dichiara ai giornalisti che è cominciato un nuovo regime, e la gente è con lui, rumoreggia, inveisce contro i giudici, comincia a lanciare delle bottiglie incendiarie. E i film (quello *di* Moretti e quello *con* Moretti) si concludono con l'immagine fortissima delle bombe Molotov che esplodono sulla scalinata del tribunale.

Nel caso di *Habemus Papam*, la preveggenza è ancora più radicale: come aspettarsi una mossa senza precedenti moderni come le dimissioni di Benedetto XVI dal ruolo di Pontefice? Moretti, evidentemente, ha colto un disagio della Chiesa e dell'uomo contemporaneo; ha sentito, con l'intuizione dell'artista, il vuoto che la soglia pontificia vacante ben simboleggia, e che gli studiosi hanno largamente interpretato in senso psicanalitico. Moretti, ancora più provocatoriamente di quanto abbia già fatto in *Caro diario* e *Aprile*, fotografa con lucidità l'Italia di oggi: non solo il potere prevaricatore – nel caso de *Il Caimano* – ma anche l'identità dell'italiano colto nei suoi lati più volgari e più opportunisti, il popolo delle scimmie di cui parlava Gramsci e che ha creato il Fascismo; non solo la storia paradossale di un uomo ignavo – nel caso di *Habemus Papam* – ma una parabola sulle responsabilità, sulla libera scelta individuale, sulle scelte tra dovere e piacere; ed anche una riflessione di psicanalisi collettiva della cultura occidentale.<sup>10</sup>

Altro film a suo modo visionario è *Viva la libertà* di Roberto Andò. Il regista palermitano era legato a una cifra autoriale raffinata e colta, a volte contrassegnata da certe atmosfere del noir; ora, invece, firma questo film, tratto da un suo romanzo, che si basa su uno stile differente: un film politico e civile, ma anche una favola alla Frank Capra, una commedia all'insegna del doppio e infine un sottile dramma psicologico e sentimentale. Un film di ibridazioni, dunque, la cui trama è basata sullo scambio dei personaggi: un immaginario candidato premier del Partito Democratico Italiano entra in crisi da stress e fugge a Parigi, da una sua ex fidanzata; il suo valente collaboratore (interpretato da Valerio Mastandrea) ricorre all'*escamotage* di sostituirlo con suo fratello gemello, di cui la gente non ha notizia e che è stato per anni in una clinica per malattie mentali. Il meccanismo del doppio è servito: il leader vero, depresso e destinato a perdere, viene sostituito da un pazzo, che però ha tutte le intuizioni e la creatività un po' folle, appunto, che ridà speranza alle masse degli elettori. E in una memorabile scena "all'americana", il nuovo leader (pazzo o finto pazzo) convince la folla con un saggio richiamo alla passione civile e alla voglia di cambiamento. Si tratta dunque di una metafora sulla politica e sulla vita, ed anche una spietata analisi sul centro sinistra italiano (in cui Andò si riconosce) e sulle sue vocazioni masochiste. Entrambi i gemelli sono interpretati da Toni Servillo e tutti e due hanno un loro fascino e un loro dolore: il leader vero ha uno *spleen* inconsolabile che lo porta a lavorare su un set cinematografico come attrezzista, il leader finto è un filosofo con problemi psichiatrici, ma ha più saggezza di molti altri. Entrambi – elemento di ambiguità e di doppiezza in più – sono stati innamorati della stessa donna (interpretata da Valeria Bruni Tedeschi). Si tratta dunque di un'operazione semplice nella sua struttura (l'uso di strutture narrative ampiamente collaudate) ma complesso nella sua fattura (la contaminazione di questi modelli e l'applicazione al dibattito politico contemporaneo).

In alcuni casi, insomma, il cinema riesce ad anticipare la politica. Ma certo, parlando di rapporti con la politica – o meglio con l'Ideologia – non si può non affrontare l'enorme problema di come il cinema abbia rappresentato, in questo ultimo decennio, i temi emergenti della nuova società italiana: l'immigrazione, il gender, la sessualità, la "diversità", la famiglia, il terrorismo, la criminalità organizzata, la miseria, la crisi. Spesso questi temi sono mescolati e ibridati: basti pensare a *Saimir* di Francesco Munzi, *Good Morning Aman* di Claudio Noce, *Là-bas* di Guido Lombardi, *Riparo* di Marco Simon Puccioni, *La bocca del lupo* di Pietro Marcello, o *Sangue* di Pippo Delbono, premiato a Locarno, che riflette sulla morte partendo da due storie (quella della

---

<sup>10</sup> Cfr. Roberto De Gaetano, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Cosenza, Pellegrini, 2015 (2011).

propria madre e quella del fratello del “pentito” Peci, ucciso dal brigatista Senzani). Sono convinto, però, dell’assunto di fondo: che un’opera d’arte tanto più abbia capacità di incidere nella società e sulla Storia quanto più alta sia la sua rivoluzione formale, l’altezza della sua cifra stilistica.

## Conclusioni

Avviandoci verso la conclusione del mio discorso, al di là della Storia e al di là dell’Ideologia questa certa tendenza del cinema italiano sta in una mutazione e in una intensità dello sguardo. C’è nelle nuove generazioni dei cineasti (quella dei quarantenni già affermati ma anche in quella dei trentenni emergenti) una capacità di osservazione della realtà e di restituzione di quella realtà in forma filmica impensabile qualche anno fa. Si può notare un’attenzione allo Stile, al *framing*, alla composizione a volte ossessiva dell’inquadratura. Grazie a una diversa formazione ed educazione all’immagine (cruciale il ruolo delle scuole di cinema, in Italia e all’estero), grazie al fondamentale contributo dei direttori di fotografia (penso su tutti a Luca Bigazzi, collaboratore artistico di Soldini, Mazzacurati, Segre, Di Costanzo, degli stessi Cipri e Maresco), il nuovo cinema ha acquisito una maturità di osservazione, una forza interpretativa nel modo di inquadrare lo spazio, ed una inedita visionarietà.

Voglio mettere qui a confronto le due generazioni cui accennavo prima, accomunate da questa forte capacità di sguardo e da questa vocazione visionaria. Da un lato ci sono Paolo Sorrentino e Matteo Garrone (il primo del ’70, l’altro del ’68), accomunati da molti momenti comuni: il doppio premio al Festival di Cannes 2008, rispettivamente con *Il divo* e *Gomorra*, la contemporanea partecipazione in concorso allo stesso festival nel 2015 con *Youth* e *Il racconto dei racconti*. Dal punto di vista dello sguardo, *La grande bellezza* è certamente un film di svolta del nuovo cinema italiano. Premiato con l’Oscar per miglior film straniero e diventato una sorta di ambasciatore della cinematografia italiana all’estero, è volutamente una riflessione sulla forma, ma ambisce ad essere anche politico nella sua rappresentazione di uno spaccato dell’Italia da Basso Impero. Si tratta certamente di un film ambizioso che si misura col Fellini di *Roma* e de *La dolce vita*, un film girato con maestria: già la sequenza iniziale, in cui un turista giapponese muore d’infarto guardando il panorama di Roma, metaforicamente folgorato dalla sua *grande bellezza*, fa sfoggio di movimenti di macchina mozzafiato, stupisce lo spettatore con le acrobazie della macchina da presa (cosa che Sorrentino aveva già fatto nel suo film “americano” *This Must Be the Place*, e ancora prima con *Le conseguenze dell’amore*). *La grande bellezza* può apparire anche compiaciuto e narciso come è compiaciuto e narciso il protagonista, Jep Gambardella, un personaggio controverso e intrigante. Tuttavia quella di Sorrentino è anche una riflessione sulla *grande bellezza* del cinema, intesa come estetica del cinema e dell’immagine.

Simili osservazioni si possono fare per *Il divo* dello stesso Sorrentino e *Gomorra* di Matteo Garrone, due film che, con il già citato doppio premio a Cannes 2008, si pongono come primo punto di svolta del nuovo millennio. Due film che, come la *Grande bellezza*, ambiscono a ragionare su una nuova estetica visionaria del cinema italiano. I due film sono firmati da registi appartenenti alla nuovissima generazione, alla *meglio gioventù*, per dirla con il celebre titolo di Marco Tullio Giordana, del nostro cinema; due film accomunati dallo stesso attore (Toni Servillo), che condividono la stessa voglia di lavorare, oltre che sull’ideologia, sulla forza delle immagini, come dichiarato dallo stesso Sorrentino a Cannes. Questo spiega perché *Gomorra*, tratto dal best seller di Roberto Saviano non sia (solo) un film di denuncia e un film di sociale alla maniera del cinema civile degli anni sessanta e settanta. È piuttosto una metafora sull’Italia di oggi e sui destini dello stesso cinema, sospeso tra autorialità e genere. Ed è anche un esercizio di stile sulla struttura narrativa – che qui esplose nell’intreccio delle storie – sulla percezione di un nuovo universo iconico nella postmodernità. A sua volta *Il Divo* è un affresco potente dell’Italia di oggi e di ieri, dedicato com’è alla figura di Giulio Andreotti. La forza del film di Sorrentino è nel suo progetto

metafisico, che parte sì dalla vicenda reale di Andreotti, apparentemente al centro di tutte le trame più misteriose dell'Italia dagli anni sessanta a oggi, ma costruisce una grande metafora del potere ed anche un ritratto collettivo della nazione. Anche in questo caso, più che il messaggio, a Sorrentino interessa la messa in scena, il senso dell'inquadratura, il movimento della macchina da presa.

Allievo e aiuto di Sorrentino – e così vengo alla nuovissima generazione – è Piero Messina, giovane regista (dell'81) di talento, in concorso a Venezia 2015 con *L'attesa*. È con lui che vorrei chiudere le mie riflessioni sulla *nouvelle vague* italiana. Messina si è dimostrato subito un giovane di talento: ha girato cortometraggi di successo, come *Terra* presentato a Cannes, o come *La prima legge di Newton*, un film sulla sessualità di due vecchi. *L'attesa*, sua opera prima, ha avuto la fortuna (e il merito del regista) di avere alle spalle la produzione di Nicola Giuliano, il produttore di Sorrentino, che ha avuto la forza di imporre questo film. Non solo, Messina è riuscito a convincere, sulla sola base della sceneggiatura e del suo ancora breve curriculum, una star come Juliette Binoche, che ha accettato con entusiasmo il ruolo della protagonista. Si tratta di un film d'autore, un film di atmosfera, di dettagli e di immagini, che già si intravedevano in fase di scrittura. Storia di due donne, una madre e una fidanzata, che attendono il ritorno di un uomo, Giuseppe. La fidanzata è andata a trovare il suo ragazzo, ma lui non la può incontrare perché è morto in un incidente e la madre non ha il coraggio di verbalizzare questa atroce verità. Da qui un sottile scambio di non detti, un gioco al massacro ma anche una melassa affettiva che avvolge le due donne. Su questa esile trama si sviluppa uno sguardo maturo, un sapiente uso della macchina da presa (anzi della camera digitale), un modo visionario (ancora) di osservare la realtà, che sia il volto di una donna o una processione popolare.

Un film come quello di Messina dimostra che di una certa tendenza si possa certamente parlare ed è con questa riflessione che voglio terminare. Non sarà la *nouvelle vague* dei grandi registi provenienti dai *Cahiers*, ma è un nutrito gruppo di cineasti capaci, in modi diversi, di intervenire dentro la realtà italiana. È un cinema italiano che non è più in transizione, come si è tentato di definirlo con una formula all'inizio del nuovo secolo:<sup>11</sup> adesso il guado (della crisi economica e di valori, delle paure della morte del cinema, del cinema debole) è stato attraversato, anche se la terra cui siamo approdati è un territorio senza punti di riferimento, senza orientamenti né stelle polari, né etiche né estetiche. Ma c'è una comune vocazione alla ricerca, alla forza dell'immagine, all'interpretazione del mondo – di un proprio mondo da parte dei nuovi autori – con uno stile forte e riconoscibile.

---

**Vito Zagarrro** was born in Florence. He studied in Florence, Rome (Centro Sperimentale di Cinematografia) and New York where he was awarded a PhD in Cinema Studies by NYU. He is a full professor of Film Analysis at the Roma Tre University. He is a well-known scholar of Italian and American cinema. Since 1985, alongside his academic career, he has been developing a career in the film industry as a director and screenwriter. His first full-length movie was *La donna della luna* with Greta Scacchi. His latest film, *Tre giorni d'anarchia*, was a great success in festivals around the world. He is the director of the Costa Iblea Film Festival and Roma Tre Film Festival.

---

<sup>11</sup> Rimando anche qui al mio V.Z. (a cura di), *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 2000.