

DOPPIOZERO

Il pensiero filmico della nazione

[Giacomo Tagliani](#)

22 Marzo 2019

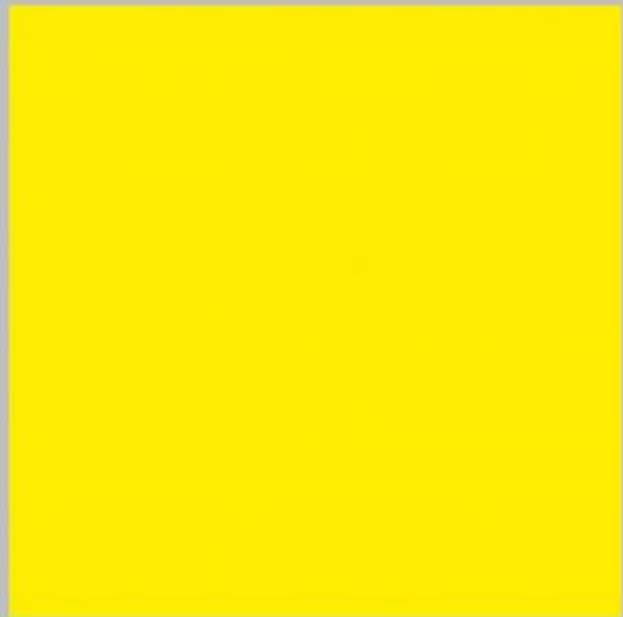
Si è tornati a parlare tanto di cinema italiano in questi ultimi anni. In Italia, certamente, ma anche all'estero, sulla scia di una convergenza tra il ritorno di autori in grado di intercettare un pubblico ampio ed eterogeneo – da Paolo Sorrentino e Luca Guadagnino sino a Michelangelo Frammartino e Alice Rohrwacher – e l'allargamento del campo dell'italianistica, tanto come ambito di studio quanto come platea di interessati. Nelle università anglofone i corsi di laurea si moltiplicano (pur nelle difficoltà di questi ultimi anni), così come si diffondono in giro per il mondo festival e manifestazioni dedicati alla cultura italiana, ai film in particolare. Certo, il cinema continua a rappresentare la forma espressiva più immediata e trasversale, quella capace di congiungere con un solo linguaggio i quattro angoli del globo. Ma non è solo questo il motivo di tale rinnovato interesse.

Il fatto è che sembra esistere un rapporto particolare tra il cinema e l'Italia, un rapporto che si sviluppa in due direzioni. Da un lato il cinema permette di capire meglio l'Italia: nelle immagini è possibile leggervi i segni profondi e gli orizzonti di senso, gli immaginari mutevoli e le configurazioni durevoli, in una simultaneità tra memoria delle forme (di comportamento, di pensiero, di vita) e radiografia del quotidiano. Dall'altro, l'Italia – predisponendosi in qualche modo “naturalmente” a essere messa in forma dalla rappresentazione filmica – dona una singolare curvatura al mezzo cinematografico, delineando una delle poche cinematografie davvero nazionali nella cui storia si possono rintracciare con chiarezza dei tratti specifici e in un certo senso esclusivi.

È su questo incrocio che si muove *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita* di Roberto De Gaetano, recentemente pubblicato da Pellegrini Editore, ultimo tassello di un itinerario di ripensamento della tradizione cinematografica nazionale inaugurata dall'opera corale in tre volumi del *Lessico del cinema italiano* (Mimesis, 2014–2016) e proseguita con *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia* (Rubbettino, 2017). I concetti, le teorie, le opere: è nella scansione di questi tre nuclei che si articola a grandi linee il percorso di De Gaetano. Quest'ultimo volume ricostruisce le traiettorie eccentriche disegnate dai singoli film, inscritte tuttavia all'interno di un piano di coerenza e omogeneità che compone l'identità sfaccettata e plurale del cinema italiano. Suddiviso in quattro parti, il libro restringe progressivamente la sua focale da un piano generale sino alle declinazioni specifiche del contemporaneo, mettendo in risonanza la storia delle forme con le sue attualizzazioni più recenti.

Che cos'è il cinema italiano? Potrebbe essere questa la formulazione sintetica dell'interrogativo che attraversa il testo, che trova nel lavoro e nel pensiero di André Bazin il riferimento principale per circoscrivere e analizzare lo spazio che collega le forme di vita con le forme di rappresentazione. Uno spazio che nel caso italiano si fa vibrante e fecondo, poliedrico e sfaccettato, e congiunge con un gesto subitaneo la realtà con le immagini che la raccontano. La tesi di fondo, ambiziosa e suggestiva, si sviluppa allora di conseguenza: il cinema definisce l'Italia tanto quanto l'Italia definisce il cinema – non in termini assoluti ovviamente, ma con una profondità indiscutibile.

A pensarci bene, basta gettare uno sguardo rapido alle peripezie del cinematografo per accorgersi che sono numerosi gli elementi che concorrono a sostenere questa visione. È al cinema italiano che si deve infatti la codificazione della forma filmica classica con *Cabiria* nel 1914; è con il Neorealismo che nasce quel modo di raccontare la realtà che Gilles Deleuze ha chiamato “modernità cinematografica” e che continua a ispirare registi di tutto il mondo; è in Italia che si può rintracciare l’unico esempio di commedia – all’italiana, appunto – dove alla fine si piange e si muore; è solo nei film italiani che si sviluppa una ricerca così organica per pensare il carattere politico della realtà e delle immagini che la rappresentano. È qui, in definitiva, che si trova nella misura più coerente e continuativa la riflessione sui caratteri specifici di un pensiero filmico e di un pensiero nazionale, sui loro intrecci e sulle loro influenze reciproche, lungo quel crinale increspato che definisce un sistema culturale tanto nelle sue relazioni con il fuori quanto nelle sue componenti interne.



Roberto Esposito **Pensiero vivente**

Origine e attualità
della filosofia italiana



Piccola Biblioteca Einaudi

Se l’intersezione tra vita, storia e politica costituisce il tratto di continuità che attraversa il pensiero italiano nel corso dei secoli, come argomenta Roberto Esposito in *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana* (Einaudi 2010), un testo che ha contribuito in misura decisiva al rinnovato interesse verso la “specificità italiana”, è facile vedere come il cinema sia il luogo che ha determinato in modo unico possibili forme di razionalità di tale intreccio. E viceversa, è facile capire anche come mai, considerando la vita, la storia e la politica come tre grandi ambiti che hanno accompagnato il cinema nel suo percorso e che si trovano oggi riuniti nella proliferazione delle biografie sulle figure del potere, l’Italia – la sua storia e quella delle sue espressioni culturali – costituisca un archivio inesauribile per rinvenire elementi di comprensibilità e strategie significanti per le immagini del tempo presente.

Vita, storia e politica sono esattamente i tre assi lungo i quali si muove la prima sezione del libro di De Gaetano, definendo la soglia di accesso alla specificità italiana e la cornice concettuale dentro la quale ripensare il percorso della cinematografia nazionale. Le forme della commedia, del melodramma e del grottesco sono i tre ambiti che esprimono con maggiore efficacia la tensione verso la destituzione della centralità dell’azione – tipica del cinema americano – per andare al di là di questa, accedendo a quell’erranza senza finalità che ridefinisce lo statuto dei personaggi della modernità. Ma questo non avviene per caso: riprendendo il Leopardi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’italiani*, questa traduce la necessità di restituire un sentimento scettico del mondo, sempre in tensione con la linea dell’illusione (dal cinema dei “telefoni bianchi” al neorealismo rosa) o con quella della credenza, minoritaria seppur fondamentale (e che trova la sua massima espressione in *Viaggio in Italia* di Rossellini e una torsione paradossale in *Lazzaro felice* di Rohrwacher).

La capacità di restituire “con grandezza ineguagliabile tutte le sfumature di un sentimento scettico del mondo” (p. 45) costituisce dunque uno dei tratti più specifici del cinema italiano e trova nel cinema storico e in quello politico, popolato di maschere nere, i suoi momenti più evidenti. Se questo è certo un riflesso delle travagliate vicende d’Italia, almeno dall’Unità a oggi, è però anche una conseguenza della tensione costante che il cinema italiano ha intrattenuto nei confronti del “reale”, “ciò che non preesiste all’immagine stessa, che esiste solo attraverso la formalizzazione che questa opera, ma che allo stesso tempo le sfugge e le resiste, diventando una sorta di eccedenza” (p. 61). Proprio il reale – concetto chiave di ogni riflessione cinematografica – è il secondo punto sul quale si concentra il volume. Attorno a questo termine si potrebbe addirittura leggere l’intera storia del cinema italiano, che (ri)nasce con il Neorealismo e propone come una delle sue declinazioni più feconde quel “cinema del reale” che costituisce oggi una delle maggiori traiettorie per registi e teorici (su questo, si rimanda al bel libro di Daniele Dottorini, *La passione del reale*, Mimesis 2018). A partire da Rossellini e De Sica, passando per Antonioni e Fellini e giungendo sino a Moretti e a Pietro Marcello, i film degli autori italiani hanno costantemente interrogato quell’interstizio che separa immagine e realtà e ne impedisce la piena coincidenza, mostrando come lo scetticismo non sia solo un sentimento che definisce la tonalità emotiva della rappresentazione, ma più in profondità una metodologia di sguardo.

È chiaro che questa cornice teorica necessiti di essere messa alla prova nella contingenza individuale. Il percorso tracciato nella terza e quarta sezione – distinte da un criterio cronologico, da Rossellini a Ferreri e poi da Martone fino a *Gomorra – La serie* – prova a fornire una sintetica mappa di alcuni snodi decisivi per interrogare le differenze e le ripetizioni tra alcuni oggetti esemplari. Quanto normalmente suscita il più vivo interesse nello spettatore o nello studioso che si relaziona con il cinema italiano – nelle quasi totalità delle sue espressioni, dunque non solo quelle alte ed elevate dei “maestri” vecchi e nuovi – è quella tensione inestinguibile tra il riconoscimento di caratteri generali di “italianità” e la declinazione singolare che ogni opera in qualche modo traccia, fornendone di volta in volta una specifica attualizzazione; e qui il libro si fa

carico esplicitamente della restituzione di questo sguardo sdoppiato tra la norma sempre declinata in una veste singolare e l'eccezione sempre ricondotta nell'orizzonte della riconoscibilità.

Ecco dunque che nella storia composta dai film italiani emergono le traiettorie divergenti che si distaccano dalla strada maestra dello scetticismo per seguire la strada (minoritaria, come detto) della credenza; oppure quelle linee sotterranee che spingono sino ai limiti il romanzesco (come Pietrangeli con *Io la conoscevo bene*, al quale De Gaetano assegna una centralità inedita per lo sviluppo del cinema italiano) e decostruendo la logica razionale e causale dell'intreccio d'azione, propria dei generi cinematografici; o ancora, l'opera politica che persegue la direzione della *diagnosi* piuttosto che quella dell'*inchiesta*, sulla quale infatti i racconti inevitabilmente si incagliano, deviando così dalla ricerca di una verità fattuale o giudiziaria per dirigersi verso lo smascheramento delle condizioni di possibilità del discorso del potere. Un potere che si identifica solo parzialmente con le figure che gli hanno prestato il loro corpo – altro aspetto fondamentale del cinema italiano, come ancora Rossellini, ma anche Rosi, Moretti, Bellocchio e Sorrentino dimostrano eloquentemente – procedendo verso un'astrazione che da *Indagini su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri arriva sino alle recenti frontiere dell'audiovisivo: la serialità di *Romanzo Criminale*, *Suburra* e soprattutto *The Young Pope* e *Gomorrah*, i due oggetti che hanno rappresentato il salto effettivo dentro la nuova configurazione della produzione e fruizione mediale.

Ho iniziato constatando come l'interesse per la cultura italiana stia conoscendo un periodo di espansione e come nuove traiettorie interpretative abbiano contribuito ad aprire orizzonti più ampi, ma ne avevo fatto cenno nei termini di [un prodotto da esportazione – o da circolazione](#), nel caso dell'audiovisivo – prima ancora che di rifigurazione interna alla cultura stessa. Il libro di De Gaetano, invece, sembra inserirsi più su questo secondo versante, condividendo gli spunti che hanno dato vita al lavoro di Esposito, oppure a quelli del recente libro di Stefano Jossa, *La più bella del mondo. Perché amare la lingua italiana* (Einaudi 2018; cfr. [recensione su doppiozero](#)), tutti lavori nei quali la specificità italiana eccede ampiamente i confini della semplice caratterizzazione geoculturale per divenire paradigma di un modo unico di relazionarsi al mondo. Un processo di ripensamento dell'intera tradizione italiana che prova anche ad avanzare delle possibili risposte all'irrisolto interrogativo circa la questione dell'identità italiana: una, nessuna o centomila, per riprendere Adriano Prosperi?

È qui che il lavoro di De Gaetano incontra i tentativi di ritrovare una relazione particolare tra le arti e il vissuto nazionale, come quello di Matteo di Gesù con *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana* (Carocci 2013) o di Carlotta Sorba con *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento* (Laterza 2015): è possibile decifrare distintamente nelle pagine, nelle arie, nei gesti e nelle immagini i tratti distintivi che definiscono in maniera univoca una cultura come quella italiana? Terminata la lettura, l'interrogativo rimane aperto, ma acquista una chiarezza più definita. Una chiarezza che rinforza, in questi tempi difficili, la consapevolezza che ogni processo di costruzione identitaria deve essere sempre pensato come infinitamente aperto, costitutivamente impuro, perennemente mutevole: un cinema – e una cultura, un pensiero... – nazionale, insomma, che scongiuri sempre il rischio di diventare nazionalista.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

ROBERTO DE GAETANO

CINEMA ITALIANO: FORME, IDENTITÀ, STILI DI VITA

