

Incontri  
con il cinema italiano

*a cura di*  
Antonio Vitti

**Salvatore Sciascia Editore**

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

©

Copyright 2003 by Salvatore Sciascia Editore s.a.s.  
Caltanissetta-Roma

ISBN 88-8241-148-6

## Presentazione

Antonio Vitti\*

Dopodomani andremo a lavorare  
Andremo a fare un gran castello  
Io faremo d'oro e d'argento  
Pieno di tante cose belle  
Ci devono abitare tutta la gente  
da *Sogna fiore mio*

*L'idea di raccogliere saggi per un volume sul cinema italiano è maturata nel corso degli anni leggendo libri sull'argomento e partecipando a convegni in cui, per lo più, si ascoltavano relazioni sugli anni d'oro e sui registi simbolo del cinema italiano d'arte. Lo scopo di questo volume è di animare e di allargare l'interesse per il cinema italiano oltre i film di registi come Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini. Incontri con il cinema italiano ha l'intento di portare l'attenzione oltre lo spazio limitato dei canoni tradizionali di studio e di trattare anche di cinema come campo di studi culturali: per l'appunto questo volume raccoglie una serie di saggi che ripresentano il paesaggio storico del cinema italiano a partire dal cinema muto.*

*Nella prima parte è studiato il ruolo avuto da La Divina Commedia di Dante non soltanto come fonte d'ispirazione ma soprattutto nella ricerca da parte della nuova arte nascente di istituire una propria autorità artistica. Nel secondo saggio attraverso il carteggio del distributore americano, George Klein, sono tracciati i problemi di produzione e di diffusione del cinema italiano del periodo muto. I due saggi che seguono analizzano e dimostrano come La vita è bella di Roberto Benigni e Concorrenza sleale di Ettore Scola ricordano e rivivono il ruolo svolto dal fascismo con drammaturgie tragicomiche.*

*Leggendo i saggi dedicati al dopoguerra, attraverso film girati non soltanto durante quell'epoca, si avrà una prospettiva diver-*

## Strategie della memoria e dell'oblio nel nuovo cinema italiano<sup>1</sup>

Manuela Gieri\*

*Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime.<sup>2</sup>*

In chiusura degli atti del convegno organizzato nel 1984 dall'Associazione Culturale Dora Markus sul tema delle forme del tempo e della memoria nella cultura contemporanea, Paolo Vidali per prima cosa pone con forza le premesse su cui poi costruisce la sua avvincente ipotesi di studio ed interpretazione delle forme temporali contemporanee. Nel corso di questo suo lavoro lo studioso tenta, infatti, di trovare risposte a domande impellenti che egli pone già nella parte introduttiva del suo intervento, e cioè «Esiste una temporalità propria della comunicazione caratteristica del nostro secolo, quella di massa?» nonché «Che storia, o che narrazione, si sviluppa a par-

\* University of Toronto.

1. Questo saggio continua una riflessione sul cinema italiano che si sviluppa nel periodo dagli anni '70 al presente, riflessione da me iniziata molti anni fa e che ha trovato una prima forma scritta nell'ultimo capitolo del mio volume intitolato *Contemporary Italian Cinema: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation* (Toronto, University of Toronto Press, 1995). Solo brevi passi vengono qui riportati *verbatim*, mentre il saggio, riprodotto in questa sede con piccole modifiche e aggiunte, è già apparso in inglese in un volume monografico degli *Annali d'Italianistica* curato da Gaetana Marrone Puglia e intitolato *New Landscapes in Contemporary Italian Cinema* 17 (1999), 39-54. In sostanza la discussione da me qui svolta è parte di un lavoro *in progress* sulle strategie mnemoniche nonché su quelle oblianti che si ritrovano nello sviluppo del racconto filmico italiano del dopoguerra.

2. Paolo Vidali, "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea", in Giuseppe Barbieri e Paolo Vidali, a cura di, *Le forme del tempo e della memoria* (Padova, Edizioni 1+1, 1984), 187.

tire da una comunicazione che usa il linguaggio audiovisivo e la memoria elettronica?» (187). Nella sua argomentazione Vidali muove poi da alcuni assunti fondamentali, il più importante dei quali è forse la constatazione che la nostra epoca è caratterizzata dalla consapevolezza della struttura intenzionale del tempo e dunque della sua non linearità nonché della sua pluralità ma anche della sua capacità di trasformarsi a seconda dei diversi contesti culturali (186).<sup>3</sup>

Egli nota poi che oggi anche la memoria si è trasformata; infatti non solo essa si articola secondo la forma del tempo, ma il tempo stesso è modellato dall'atto mnemonico (186). Detto questo, Vidali procede sollevando un altro avvincente quesito, intimamente legato a quelli precedenti, e cioè «Possiamo allora generalizzare quanto detto nel sostenere che il tempo si lascia informare dal linguaggio in quanto esso dà significato alla memoria, individuale e collettiva?» (187). Continua osservando che, se è vero, come sosteneva Benjamin, che la storia nasce insieme al significato con la nascita del linguaggio,<sup>4</sup> allora si può tranquillamente postulare che la pluralità dei linguaggi è indice di una pluralità delle forme temporali. Lo sviluppo di nuove tecniche comunicative genera, dunque, nuove forme temporali (187). Mi sembra allora abbastanza consequenziale che se si combinassero queste osservazioni con quelle fatte da Jean Baudrillard sul presente come il tempo della simulazione e quindi del trionfo del simulacro, tali osservazioni sarebbero ancor più urgenti e fors'anche più avvincenti. Scopriremmo allora, forse, che il luogo del simulacro è il sito di una memoria seriale e continua, e dunque anche di una contemporanea forma di interpretazione e, cosa più importante, di rappresentazione dell'*oblio*. Tale peculiare e contemporaneo atto mnemonico sta chiaramente in un rapporto oppositivo con la *memoria storica*.

Nell'età della ripetizione, della serialità e del presente infinito, è dunque necessario riconsiderare sia il tempo sia lo spazio in quanto è proprio questo un momento in cui la cultura contemporanea sta procedendo alla loro rinegoziazione e riterritorializzazione,<sup>5</sup> e dun-

3. A questo proposito, si veda anche Friederick Nietzsche nel suo *Unzeitgemäßes betrachtungen. Zweites Stück*, Leipzig 1984.

4. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schwepenhauser (Frankfurt am Main, 1972) II. 1: 139.

que alla loro globale ridefinizione nonché al loro vero e proprio riposizionamento. Una volta che si accetti la natura intenzionale del tempo, e quindi si accetti anche la forma plurale della descrizione come tratto qualificativo della cultura contemporanea, diventerà alquanto evidente che le nostre narrazioni dovranno riconsiderare anche la questione dello spazio.

È questa la prospettiva all'interno della quale si può procedere ad una proficua analisi di un segmento rilevante del cinema italiano contemporaneo. Mentre la società italiana ha vissuto e vive trasformazioni significative grazie a spinte endogene ed esogene, larga parte del nuovo cinema italiano procede ad una vera e propria riconsiderazione e/o rinegoziazione dello spazio diegetico nonché di quello extradiegetico. Il tempo viene così considerato nella sua organizzazione interna ma anche nella sua struttura relazionale esterna. In termini generali, dunque, gran parte del cinema italiano contemporaneo, in modo analogo al cinema contemporaneo di altre nazioni e culture occidentali, è impegnato in una valutazione delle modalità secondo le quali noi oggi acquisiamo, descriviamo e rappresentiamo il tempo in quanto esse sono intimamente legate a quella temporalità così distintamente propria della nostra era. Di conseguenza tante delle narrazioni del cinema italiano contemporaneo spesso procedono non solo o semplicemente alla "riterritorializzazione" del passato e della storia, e dunque del tempo, ma anche alla rinegoziazione dello spazio che è ora frequentemente considerato come il prodotto storico o metastorico di una memoria seriale e/o plurale.

In Italia il processo di elaborazione che ha portato a un nuovo paradigma spazio-temporale è cominciato nei primi anni settanta, come è stato puntualmente osservato da più parti, quando il Paese stava vivendo un'inflazione selvaggia, un profondo malessere sociale e il terrorismo.<sup>6</sup> A mio avviso, il 1973 può considerarsi un anno

5. Sulla questione della "riterritorializzazione" del tempo nello sviluppo del cinema italiano contemporaneo, si veda Cristina Degli-Esposti, "Recent Italian Cinema: Maniera and Cinematic Theft", in *Canadian/American Journal of Italian Studies* 20. 54 (1997), 19-36.

6. Per un contributo allo studio dei rapporti tra il cinema italiano e la storia, si veda in particolare il testo di Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)* (Firenze, La Nuova Italia, 1994), ed in particolare i capitoli "1973-1982: gli anni dell'ansia" (347-96) e "1983-1990: gli anni della stasi e del

spartiacque visto che, ad esempio, è in quell'anno che Nanni Moretti compie vent'anni e vive il suo debutto cinematografico e autoriale con un cortometraggio a colori e in Super 8 intitolato *La sconfitta*. È poi sempre in quell'anno che Federico Fellini completa il suo *Amarcord*. Essendo egli uno dei più autorevoli interpreti del superamento dell'interpretazione zavattiniana di neorealismo meglio esemplificata nel cinema di De Sica, con *Amarcord*, Fellini offre alla storia del cinema italiano, e a quella di un'intera nazione, la sua personalissima riflessione sulla questione della memoria. Pur essendo indubbiamente e prima di tutto una dimensione della fertilissima memoria felliniana, la Rimini che si trova in *Amarcord* non è semplicemente un frammento autobiografico, ma è anche parte di un passato che è stato costantemente inventato, adulterato e manipolato nell'atto del ricordare, come il regista stesso ha spesso dichiarato con auto-consapevolezza e lucidità.

Solo un anno più tardi, nel 1974, Ettore Scola, uno dei registi che nella storia del cinema italiano hanno praticato con maggiore consapevolezza e determinazione il convergere e la contaminazione tra il cinema d'autore e il cinema di genere, realizza *C'eravamo tanto amati*, un film con il quale Scola pone il mito resistenziale ad una distanza che ne permette finalmente il superamento pur in chiave rispettosa ed anche forse vagamente nostalgica.<sup>7</sup> Il film termina con un enigmatico "Boh", parola piccolissima, apparentemente insignificante ma potenzialmente minacciosa, pronunciata dal personaggio interpretato da Nino Manfredi, Antonio. Ed è proprio Antonio che nella prefazione alla chiusa del racconto sembra aver "vinto" sugli altri avendo, infatti, conquistato la donna e con lei la nazione ma anche il vero e proprio atto di enunciazione, cioè la capacità di dire e di dirsi. Va osservato però che l'ultima parola "significativa" pronunciata da

rumore" (397-449). Si vedano anche i numerosi studi di Gian Piero Brunetta ed in particolare *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, vol. IV (1982; Roma, Editori Riuniti, 1998), e più precisamente i capitoli "Il paesaggio della catastrofe" (426-67) e "La crisi più lunga" (468-85).

7. Per uno studio del cinema di Ettore Scola in generale e di questo film in particolare si veda il quinto capitolo del mio volume *Contemporary Italian Cinema: Strategies of Subversion* (157-97). Per una discussione più esaustiva si veda anche il testo di Roberto Ellero, *Ettore Scola* (Firenze, La Nuova Italia, 1988), e sul film del 1974 si veda anche l'analisi di Millicent Marcus nel suo *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1986).

Antonio è decisamente un atto di enunciazione alquanto ambiguo. È infatti indubbio che questa piccola locuzione non ha un apparente referente extradiegetico, quale, ad esempio, la targa di Bologna come viene suggerito nel testo. Al contrario sta chiaramente ad indicare un referente interno poiché si tratta di una sillaba piena di significato che rimanda direttamente al livello dell'interpretazione. Come è stato notato da Gian Piero Brunetta nel suo *Cent'anni di cinema italiano*, questa piccola ed enigmatica locuzione echeggia le parole di Pasolini in *Uccellacci e uccellini* (1966) quando, citando il presidente Mao, il regista si domanda, «Dove va l'umanità?... Boh» (1991, 655). Eppure, mentre la meditazione pasoliniana attraversava le frontiere nazionali ed inequivocabilmente si muoveva nel territorio dell'Utopia, la riflessione di Ettore Scola è interamente iscritta all'interno della ricerca di una *Weltanschauung* nazionale largamente contenuta nella storia della sinistra italiana così come essa è espressa, però, dalla storia del Partito Comunista Italiano. Dunque in questo film, questa piccola locuzione, "Boh", è riflesso di una duplice ambiguità: quella della realtà e quella della sua immagine filmica, quella del tempo – passato e/o presente – e quella della sua rappresentazione, cioè della sua "messa in forma". Tale ambiguità è una sincera dichiarazione di impotenza di fronte alla realtà fatta da uno dei più influenti rappresentanti della vecchia generazione. Un'impotenza che a quel tempo era senz'altro dovuta all'incapacità di proporre una memoria collettiva del passato, e contemporaneamente di delineare un possibile e credibile processo di identificazione personale e collettiva. Tale incapacità fu una delle cause principali, io credo, della più devastante crisi vissuta dal cinema italiano, quella che lo colpì negli anni settanta.

Eppure, all'incapacità dei padri di ricomporre un'identità nazionale e tracciare processi personali e collettivi di identificazione e quindi di memoria venne a corrispondere l'incapacità dei figli di proporre alternative credibili. Come ha notato a suo tempo Lino Micciché, la generazione che approdò al cinema negli anni settanta fu quasi interamente una generazione di "orfani", sia sincronicamente sia diacronicamente.<sup>8</sup> In una condizione segnata profondamente

8. Lino Micciché, "Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano", in Franco Montini, a cura di, *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988* (Venezia, Marsilio, 1988), 254.

e dolorosamente dalla assenza di figure paterne forti e ispiranti, la generazione degli anni settanta si trovò senza un proprio passato e dunque senza una storia attraverso la quale essere poi in grado di interpretare il presente e sulla quale costruire il futuro.

Va notato, però, che per quei giovani registi che vissero gli anni '80 e '90 raggiungendo una loro maturità artistica o quantomeno professionale nonché una voce propria, il passato sarebbe stato largamente "occupato" dal terrorismo, la cui storia può difficilmente divenire parte di una memoria collettiva. L'incapacità e fors'anche l'impossibilità di rielaborare la storia del terrorismo in un racconto personale e collettivo del passato sono dimostrate anche dai deludenti tentativi di portare il terrorismo sullo schermo, come testimoniano film per altri versi pregevoli quali, ad esempio, *Colpire al cuore* (1982) di Gianni Amelio e *La seconda volta* (1995) di Mimmo Calopresti (va notato che questo film fu significativamente prodotto e interpretato da Nanni Moretti). Entrambi questi lavori sono certamente convincenti racconti filmici, ma anche accurate riflessioni sull'incapacità tipica del loro tempo di comprendere pienamente i difficili e problematici "anni di piombo". Per la generazione di coloro che raggiunsero piena maturità in ambito cinematografico negli anni '70 il presente degli anni '80 era sfortunatamente il tempo della rimozione di tale passato nonché in gran parte un'età di celebrazione del cosiddetto "edonismo reaganiano" negli anni in cui l'Italia visse la leadership di Bettino Craxi.

Eppure, in un periodo caratterizzato da racconti filmici confinati in mondi chiusi e silenziosi, un cinema quasi afasico, come è stato definito, che caratterizzò la produzione nazionale a cominciare dalla fine degli anni '70 sino a tutti gli anni '80, un gruppo di registi cominciò a lavorare in una nuova direzione ricevendo però ben poco riconoscimento da parte di critica e pubblico. Erano un numero considerevole di fabbricatori d'immagini e di vere e proprie storie filmiche, ma non si potevano dire un vero e proprio gruppo in quanto presentavano notevoli differenze generazionali, ideologiche e, più complessivamente, culturali. Eppure essi avevano un progetto comune seppure non lo avessero e non lo avrebbero mai detto esplicitamente. Tutti volevano recuperare uno sguardo condiviso sul presente, volevano mettere in scena la crisi del soggetto e la sua incapacità di ricordare, volevano apertamente mettere in discussione la

nozione stessa di identità – personale e collettiva, privata e pubblica – mossi dal bisogno di una nuova solidarietà culturale, di quella che è stata definita "una nuova resistenza".<sup>9</sup>

Vorrei aprire qui una breve, ma spero utile parentesi. Nella sequenza conclusiva di *Lisbon Story* (1994), intrigante racconto filmico di Wim Wenders, il regista Manoel de Oliveira si profonde in una estenuante poiché alquanto pedante *tirade* sullo stato dell'immagine filmica. Ciò nonostante egli è incapace di offrire risposte esaurienti e conclusive sia alle domande del tecnico del suono che, durante tutto il film, ha investigato il rapporto tra suono e immagine dando allo spettatore momenti di rara e neo-barocca bellezza, sia al ben più lungo viaggio di Wim Wenders nel territorio labirintico della memoria. In chiusura de Oliveira afferma che «La memoria è l'unica cosa vera. Ma la memoria è un'invenzione». Nell'età della comunicazione di massa dobbiamo allora riconoscere la natura fittizia della memoria, la sua abilità a inventare e dunque a creare o meglio ricreare il passato. L'unico passato "vero" è, però, solo e semplicemente quello che siamo capaci di ricordare. Il resto rimane intrappolato nel dibattito claustrofobico tra vero e falso nel quale si sono scontrate numerose generazioni di testimoni. Si deve allora anche riconoscere che gran parte del cinema italiano contemporaneo non è più impegnato in tale dibattito. Nel cinema che si è sviluppato in Italia negli anni '80 «la macchina non acquista mai la presenza di un testimone (e tantomeno di un protagonista), preferisce identificarsi in una parete, un corridoio, un soprammobile»<sup>10</sup> o un albero, una pietra, cioè, in ogni caso, un oggetto che registri gli eventi in modo quasi "impassibile", o meglio con una significativa assenza di emozione. È rilevante notare che, paradossalmente, questo è un cinema letteralmente ossessionato dalla memoria, dal passato, dalla storia, anche se in modi nuovi e "postmoderni".

Negli anni '90, comunque, ci furono poi registi che cercarono percorsi affatto diversi. Autori quali Silvio Soldini e Gabriele Salvatores, ad esempio, cercarono di rappresentare il vuoto e l'omologazione con frustrazione e disagio oppure con un utopico desi-

9. Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano* (Bari, Laterza, 1991), 389.

10. Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee* (Roma-Napoli, Theoria, 1994), 9.

derio di fuga. Altri, quali Nanni Moretti e Gianni Amelio, cercarono persino di resistere e, davvero, di opporsi al tentativo di approdo ad un'immagine "fredda", senza emozione, sia del tempo sia dello spazio contemporanei. In modi diversi e seppure complementari questi registi cercano di recuperare uno sguardo "storico" sulla realtà; uno sguardo pieno di emozione e carico di consapevolezza e partecipazione. È questo, infatti, il tragitto che il cinema deve percorrere per recuperare la sua qualità "cinematografica" nel tempo dell'immagine mass-mediatica e del simulacro.

Pierre Sorlin, uno studioso che ha costantemente investigato i rapporti tra cinema e storia,<sup>11</sup> ha anche coerentemente spiegato il rapporto tra il passato e la sua rappresentazione, cioè la sua "messa in forma in una storia" attraverso un'operazione mnemonica. Si deve ricordare che tale operazione è in ultima analisi un'attività inventiva e creativa che produce opere di finzione. Inoltre, tale consapevolezza deve necessariamente essere accompagnata dalla comprensione del fatto che qualsiasi "messa in forma" è di certo dovuta allo spostamento e alla conversione ottenuti tramite degli strumenti – quali il linguaggio o l'immagine – governati da specifici e precisi obblighi tecnici e sintattici.<sup>12</sup> Inoltre tale "messa in forma" è premessa obbligatoria a qualsiasi discussione del rapporto tra cinema e storia. Sorlin ha poi anche sostenuto che sia nella letteratura sia nel cinema gli storici fabbricano dei testi;<sup>13</sup> eppure, come aveva osservato precedentemente, «la finzione e la storia reagiscono costantemente l'una sull'altra».<sup>14</sup> All'interno di questa prospettiva specifica, un film può sia essere considerato un testo inventato sia essere preso come un frammento di realtà, e dunque esso stesso un pezzo di storia. Così facendo il cinema non è altro che "storia di mol-

11. Nel corso degli anni Pierre Sorlin ha ripetutamente scritto su questo argomento, e tutti i suoi saggi, incluso l'ormai canonico *La storia nei film. Interpretazioni del passato* (Firenze, La Nuova Italia, 1984), sono indubbiamente preziosi per uno studio del rapporto tra cinema e storia. In questa sede si fa particolare riferimento al saggio "Storia e cinema: tra immagini e realtà", incluso nel volume AA.VV., *La cinepresa e la storia. Fascismo antifascismo guerra e resistenza nel cinema italiano* (Milano, Mondadori, 1985), 8-16.

12. *Ibid.*, 9.

13. *Ibid.*, 8.

14. Sorlin, "Come guardare un film storico", in Gianfranco Gori, a cura di, *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia* (Firenze, La Casa Usher, 1982), 186.

te storie" con una forma per lo più labirintica nella quale entrambi, il film e lo schermo, possono essere considerati «i luoghi unici e privilegiati della ricerca».<sup>15</sup> Come ha affermato a suo tempo Gian Piero Brunetta, è anche necessario ricordare che:

Il cinema è, anzitutto, fonte storica per la conoscenza del periodo in cui è stato prodotto. La sua ricostruzione del passato è soprattutto maschera e metafora del presente.<sup>16</sup>

Da un lato il cinema è un prodotto del suo tempo ed è quindi strumentale per una comprensione delle dinamiche interne dei processi temporali; dall'altro, il cinema è riflessione su e riflesso, a volte deformato e deformante, di quel tempo stesso. Inoltre, nella ricostruzione del passato fatta dal cinema, si legge una tensione duplice sia al mascheramento sia alla metaforizzazione del presente. Durante il ventesimo secolo fu proprio nel cinema, e non nella letteratura, che sempre di più e sempre più intensamente si depositarono e si organizzarono le tracce dei sogni e delle memorie collettive.<sup>17</sup> Nell'immediato dopoguerra questo si tradusse nella tensione alla costruzione di una nuova identità nazionale del popolo italiano proprio anche attraverso il cinema. Sfortunatamente, forse, negli anni settanta il cinema in Italia perse tale funzione di contenitore e fabbricatore di un immaginario collettivo; ciò avvenne probabilmente anche in concomitanza con la legalizzazione delle televisioni private nel 1976. A quel tempo, infatti, la televisione irrimediabilmente e prepotentemente spodestò il cinema. Come è stato osservato, nei tardi anni settanta e negli anni ottanta un aumento del consumo di film attraverso la televisione e il video si tradusse in un indebolimento del ruolo del cinema nella definizione di un immaginario collettivo.<sup>18</sup>

Il tempo del cinema, che nel dopoguerra si apriva e poteva aiutare nella costruzione di mondi possibili e di nuovi orizzonti di attese, si sintonizzava con i ritmi e la volontà di ricostruzione del paese, sem-

15. Gian Piero Brunetta, "Il cinema come storia", in *La cinepresa e la storia*, 30.

16. *Ibid.*, 38.

17. *Ibid.*

18. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano – 2. Dal 1945 ai giorni nostri* (1991; Roma-Bari, Laterza, 1995), 379.

bra ora restringersi a imbuto e dà l'impressione di essere un "tempo morente".<sup>19</sup>

Dunque, negli anni settanta il cinema italiano entrò nella sua crisi più profonda. Durante quella decade abbastanza cruciale nello sviluppo o nel deterioramento, che dir si voglia, del nostro Paese, il passato in generale e, ad esempio, la storia della Resistenza in particolare – una storia che aveva vissuto vicende alterne nelle varie rappresentazioni che il cinematografo ne aveva offerto nel dopoguerra – progressivamente scompaiono nei testi del nuovo cinema italiano. Tale cinema giovane era espressione di una generazione che viveva allora i suoi vent'anni e stava muovendo i suoi primi timidi passi verso la maturità vivendo nel presente di una realtà quotidiana minimalista o in un'asfissiante temporalità "senza storia", per così dire. Per lo più inetto nell'arte affabulatoria ed incapace di trascendere le coordinate claustrofobiche di racconti autobiografici, questo cinema balbettava o perdeva letteralmente la capacità di articolare la propria voce raggiungendo uno stato di quasi totale afasia.<sup>20</sup>

Nei tardi anni '80 e nei primi anni '90, invece, il giovane cinema italiano sembrò ritrovare il gusto dell'affabulazione, del racconto e, quindi, della memoria. Una volta che la presenza quasi ossessiva del soggetto narrante, che aveva caratterizzato tanto cinema di genere ma anche il cinema d'autore negli anni del dopoguerra, andò scemando, il *récit* divenne il territorio di una memoria non più monologica e lineare. Al contrario esso è ora il territorio di una memoria frammentata e polidiscorsiva, tanto labirintica e complessa quanto lo è la realtà di un Paese senza certezze economiche e politiche, ma anche culturali e ideologiche.

19. *Ibid.*

20. Si veda a questo proposito il volume curato da Lino Micciché, *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80* (Venezia, Marsilio, 1998), ma anche il suo saggio "Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano", in Franco Montini, a cura di, *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988* (Venezia, Marsilio, 1988), 251-8. Si vedano anche Mario Sesti, a cura di, *La "scuola" italiana. Storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)* (Venezia, Marsilio, 1996), e Vito Zagario, "The Next Generation. Giovane e nuovo cinema" nel suo *Cinema italiano anni novanta* (Venezia, Marsilio, 1998), 9-15. Si veda anche il capitolo "The New Italian Cinema: Restoration or Subversion?" nel mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 198-232.

*Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime.*<sup>21</sup>

Trovare risposte alle domande poste da Paolo Vidali nel suo commento conclusivo al volume che raccoglie gli atti del convegno organizzato dall'Associazione Dora Markus nel 1984 significa allora mettersi anche in grado di tratteggiare una mappa del cinema italiano che si sviluppò a partire dai tardi anni '70. Nel mio volume *Contemporary Italian Cinema: Strategies of Subversion*, suggerivo il 1978 come anno di nascita di un «nuovo cinema italiano»,<sup>22</sup> un cinema che mi sembra abbia raggiunto piena maturità nei lavori di registi quali Nanni Moretti, Gianni Amelio ma anche Gabriele Salvatores e Maurizio Nichetti, e che trovi in altri e più giovani registi, quali Silvio Soldini e Giuseppe Piccioni, il tentativo di delineare un nuovo ed imprevisto discorso filmico. In ogni caso, nell'utilizzare l'aggettivo "nuovo" stavo allora e voglio ora qui riferirmi a un cinema che ha decisamente tentato e spesso è riuscito a liberarsi dal peso dell'imitazione e dall'ansia dell'influenza in relazione al grande cinema degli anni '40, '50 e '60 nelle sue espressioni neorealistiche, autoriali e di genere. Parafrasando una delle domande poste da Vidali, ci si può chiedere, dunque, quale sia il tipo di storia o di narrazione, e quindi di organizzazione spaziale e temporale, che si sviluppa nel cinema muovendo da una comunicazione di massa che usa il linguaggio audiovisivo e la memoria elettronica. A questo punto le parole con cui Italo Calvino conclude la sua *Autobiografia di uno spettatore* sembrano profetiche quando egli afferma che:

Il cinema della distanza assoluta che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lì, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi

21. P. Vidali, "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea", in Giuseppe Barbieri e Paolo Vidali, a cura di, *Le forme del tempo e della memoria*, 187.

22. Vedi Gieri, *Contemporary Italian Filmmaking*, 203.

e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo di essere solo spettatori è la storia della nostra vita.<sup>23</sup>

La distanza che sembrava essere un responso e un riflesso del bisogno di ampliare gli orizzonti del reale, un bisogno di territori incommensurabili, quasi «entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti»,<sup>24</sup> è svanito. Viviamo ora nel tempo della prossimità assoluta, dei paesaggi anonimi e senza volto, nel tempo della ripetizione e della simulazione, cioè il tempo del simulacro.

A mio avviso, ci sono tre modi fondamentali in cui il cinema italiano contemporaneo sembra tentare di rispondere a questa generalizzata perdita di centralità, di integrità e di signifiati unitari e coesi che è caratteristica del panorama contemporaneo. Il primo è rispecchiare e/o rappresentare la ripetizione, la serialità ed il presente infinito del tempo e dello spazio del simulacro, e quindi produrre «narrazioni oblianti» che sono il diretto prodotto di una memoria seriale ed infinita. Il secondo è cercare nuove forme di «resistenza», nuovi percorsi per il conseguimento di una forma davvero contemporanea di consapevolezza storica del presente almeno, se non anche del passato. Una terza ed ultima prospettiva è una decisa anche se non completamente organizzata forma di opposizione alla serialità e all'omologazione della realtà mass-mediatica. Con il solo fine di procedere qui in questa nostra panoramica, vorrei ora suggerire che Soldini e Salvatores sono rappresentanti diversi sì, ma complementari della prima modalità di discorso filmico da me tratteggiata. Tra le altre cose è il loro un cinema che testimonia una rinnovata anche se variamente interpretata necessità di usare ad esempio il topos del viaggio, quasi totalmente abbandonato dal cinema degli anni '70 e degli anni '80.

Nei suoi primi film, da *Paesaggio con figure* (1983) a *L'aria serena dell'Ovest* (1990), Silvio Soldini mette in scena paesaggi urba-

23. Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in Federico Fellini, *Quattro film* (1963; Torino, Einaudi, 1974), XXIV. Il testo di Calvino è stato anche pubblicato come prefazione alla seconda edizione del libro di Federico Fellini, *Fare un film* (1980; Torino, Einaudi, 1993).

24. *Ibid.*, XVIII.

ni caratterizzati da un territorio umano o piuttosto sociale profondamente insicuro ed inquieto. Frammentazione, interferenza, ripetizione e il caso caratterizzano un paesaggio «desertificato», popolato solo da *replicantes*, non più esseri umani ma non ancora personaggi completi e a tutto tondo. Come afferma Gianni Canova:

Silvio Soldini si colloca nell'orizzonte estetico ed epistemologico della contemporaneità, nella misura in cui mette in scena, già a partire dal suo primo film, la preminenza del paesaggio su quel che un tempo era (e su quel che Soldini cerca di far tornare ad essere) il personaggio.<sup>25</sup>

Come si accennava prima, un altro topos attraversa il cinema di Soldini: il viaggio. Sin dai suoi primi film in cui i personaggi soltanto cercano ma non riescono ad uscire dalla norma della routine quotidiana, *Un'anima divisa in due* (1993), *Le acrobate* (1997) e *Pane e tulipani* (2000), film in cui i protagonisti abbandonano le loro case, le loro città e il loro lavoro, per viaggiare in uno spazio decisamente «altro» da quello loro proprio, «Lo scarto della dimensione temporale si accompagna a un'analoga e complementare dislocazione nello spazio». <sup>26</sup> Il cinema di Soldini, dunque, è caratterizzato da una «modalità di «messa in movimento» della storia»,<sup>27</sup> come afferma giustamente ancora Gianni Canova. In realtà fu proprio con *L'aria serena dell'Ovest* che Soldini chiuse una decade portando a fruizione e a completamento ciò che inizialmente era soltanto il tratteggiare uno spazio urbano asfittico, silenzioso e claustrofobico. Come afferma ancora puntualmente Canova:

Con lucida intuizione, Soldini disegna i confini di un mondo saturo di canali mediatici e di attrezzi per comunicare in cui però, paradossalmente, la comunicazione interpersonale è molto vicina al grado zero... I mezzi di comunicazione di massa servono così tutt'al più a «perdere tempo» (a perdere il tempo?). E a scandire... lo stanco rito della ripetizione.<sup>28</sup>

25. Gianni Canova, «Silvio Soldini: il caso e l'occasione», in Micciché, a cura di, *Schermi opachi*, 192. Fino ad oggi, l'analisi di Canova mi sembra essere lo studio più attento e convincente del cinema di Silvio Soldini.

26. *Ibid.*, 195.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, 197.

Ecco che allora qui diventa apparente come i mezzi contemporanei di comunicazione di massa operino ciò che a me piace definire «la messa in oblio del tempo (e dello spazio)». Perciò nella sua critica del linguaggio quotidiano Soldini si spinge persino più oltre di quanto abbia fatto, ad esempio, Moretti, in quanto questi soltanto ne mette in discussione il lessico, mentre l'altro, Soldini, ne attacca la desolante sintassi.<sup>29</sup> Negli anni '90 il racconto filmico di Silvio Soldini abbandona il limitato e claustrofobico spazio metropolitano e segue nuove traiettorie cercando almeno, ma non certo riuscendo, di fuggire in un paesaggio italiano che sfortunatamente è ormai uniformemente omologato. In *Un'anima divisa in due* e ne *Le acrobate* la claustrofobia è il segno irreparabile dell'impossibilità di trovare una via d'uscita e viene riaffermata dall'immersione in spazi che sono solo apparentemente aperti e dalla dolorosa incapacità di tratteggiare una mappa del mondo seguendo le traiettorie disegnate dagli sguardi innamorati e dunque densi di emozione dei protagonisti.<sup>30</sup> È con *Pane e tulipani* che, per la prima volta, il paesaggio claustrofobico dei territori segnati da quell'immaginazione seriale, meccanica e asfittica, così tipica di tanti racconti filmici di Soldini, sembra aprirsi ed offrire una via di fuga, e prefigurare un mondo dove sia ancora possibile vivere, amare, e dunque ricordare, sognare e narrare.

Contribuendo significativamente al recupero del topos del viaggio e alla definizione della *koiné* di un'intera generazione, i racconti di Gabriele Salvatores sono narrazioni di auto-enunciazione che sembrano tentare di costruire ponti ideali tra le varie anime di quel cinema italiano che muoveva i suoi primi timidi passi all'inizio degli anni '70. La maggior parte dei film di Salvatores – a partire dalla sua trilogia di film “on the road”, quali *Marrakech Express* (1989), *Turnè* (1990) e *Puerto Escondido* (1992), sino a *Mediterraneo* (1991), nient'altro che un viaggio in un territorio dell'utopia, e i suoi pezzi complementari, e cioè *Sud* (1993), *Nirvana* (1996), ma anche in qualche modo *Denti* (2000) nonché l'ultimo film distribuito intitolato significativamente *Amnèsia* (2002) – trovano nel viaggio – un viaggio vero o figurato nel tempo e/o nello spazio – il loro con-

29. *Ibid.*

30. Si vedano anche i commenti conclusivi del saggio di Canova, 198-200.

tenuto e la loro forma. Molte sono le ragioni per le quali è *Mediterraneo* il film che viene ad offrire la giustificazione ideologica dell'intera filmografia di Salvatores così come essa si sviluppò a partire dai tardi anni '80. Il film, infatti, è dedicato a coloro che stanno scappando e significativamente la fuga è identificata come l'unico modo per rimanere vivi e continuare a sognare. Nella visione di Gabriele Salvatores sognare sembra essere l'unico responso possibile alla irreparabile e generalizzata perdita di soggettività che caratterizza e segna un'epoca dominata dall'iperrealtà della cultura mass-mediata.<sup>31</sup> Il bisogno di sopravvivenza è un tema sempre ricorrente nella filmografia di questo regista, un tema che è particolarmente enfatizzato nei film degli anni '90 e dell'inizio del terzo millennio. Questi lavori costituiscono tentativi diversi eppur significativi di confrontarsi con culture “altre”, nuove e sconosciute nonché di recuperare quelle antiche ma ormai anch'esse sconosciute, ma anche di disegnare percorsi alternativi a quelli dominanti e così facendo sopravvivere; questi tentativi spesso risultano fallimentari e conducono alla morte nel tempo della ripetizione e della omologazione, così come accade in *Sud* e, particolarmente, in *Nirvana*. Come ci ricorda puntualmente Gianni Canova:

*Nirvana* estende insomma anche al mondo virtuale quel processo di omologazione topologica che pesa come una condanna su tutto il cinema di Salvatores. Nei due universi separati e paralleli della “realtà” e della “virtualità” si interfacciano due destini analoghi, si consumano due scelte omologhe tanto il personaggio “virtuale”... quanto il programmatista “reale”... scelgono di spezzare il ciclo delle infinite reincarnazioni e di rompere le regole del gioco chiamandosene fuori. L'estetica della sparizione e la tattica del rifiuto – già [n.d.r., o, direi io, soltanto] sfiorate in alcuni film precedenti del regista – giungono qui alle loro estreme conseguenze... E mentre il mondo si accinge a celebrare il Natale, la fiction di Salvatores si confronta – come mai in precedenza – con l'esperienza della morte, e con una laica e pessimistica “cognizione del dolore”.<sup>32</sup>

31. Si veda la mia analisi del cinema di Gabriele Salvatores in *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, 221-4.

32. Gianni Canova, “Verso la ‘twilight zone’: *Nirvana*”, in Canova, a cura di, *Nirvana. Sulle tracce del cinema di Gabriele Salvatores* (Milano, Zelig, 1996), 28 e 36.

Nella storia di questo nuovo modo di concepire il fare cinema e il suo rapporto con la storia e con la società, una nuova modalità di discorso che vede una nuova fase nei primi anni '90, Silvio Soldini e Gabriele Salvatores con i lavori da essi prodotti nell'ultimo decennio del secondo millennio sono, dunque, esempi di una tendenza a riflettere e/o rappresentare la ripetizione, la serialità e il presente infinito del tempo e dello spazio del simulacro. Questa tendenza spesso tende a produrre "narrazioni oblianti", e cioè racconti che registrano la "messa in oblio del tempo (e dello spazio)", e sono rispecchiamenti o meglio prodotti di una memoria seriale e infinita. Al contrario, Gianni Amelio e Nanni Moretti costituiscono casi esemplari di resistenza ed anche di opposizione al tempo della comunicazione massificata e del simulacro. In ogni caso si deve notare che il segmento migliore e più vitale del cinema italiano contemporaneo sembra trovare una possibilità di resistenza e di opposizione all'omologazione e all'impoverimento, «nell'apertura di un canale comunicativo tra l'esplorativo-documentario e l'introspeetivo-immaginario»,<sup>33</sup> come affermò a suo tempo Italo Calvino a proposito di altro cinema, ma anche «tra la luce e il buio, tra il reale e l'irreale».<sup>34</sup> Forse il primo e consapevole tentativo in questa nuova direzione fu fatto da Federico Fellini con *La voce della luna* (1989). In una lunga e illuminante intervista rilasciata a Emanuela Martini, Gianni Amelio stesso fa una dichiarazione in favore di un «cinema sporco, quello imperfetto, che disfa», e indica proprio *La voce della luna* come l'esempio migliore di un tentativo consapevole di visitazione e attraversamento di questo nuovo ed originale approccio al fare cinema:

Se c'è un film che, visto tra trent'anni, ci dirà cos'era l'Italia negli anni '90, questo è *La voce della luna*. Non l'ha capito quasi nessuno. È un film agghiacciante... Perché [Fellini] ha continuato a fare cine-

33. Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, xx. Interessante notare come nella stessa istanza, Calvino individuasse queste due direzioni come l'unica via da percorrere perché il cinema dell'osservazione ravvicinata recuperasse una funzione cognitiva.

34. Manuela Gieri, "Fellini, la pubblicità e gli ineffabili oggetti del desiderio", in Paolo Fabbri e Mario Guàrdali, a cura di, *Mystici & Miraggi. Mystfest XVIII 1997* (Milano, Mondadori 1997), 309.

ma fino all'ultimo momento? Perché in realtà ha continuato a disfarlo; negli ultimi tempi disfaceva quello che aveva fatto prima... Mi sentirei diverso e starei molto meglio se fossi in una fase in cui "sporcare" il mio cinema fosse una cosa consapevole, cosciente, "felliniana".<sup>35</sup>

Come sostenevo in precedenza la memoria è una delle ossessioni del racconto filmico contemporaneo. Eppure, come sostiene sempre Vidali,

*Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime.*<sup>36</sup>

Perciò si può affermare che il tipo di forme temporali che ognuno di questi registi prefigura nelle sue narrazioni siano intimamente connesse alle strutture essenziali della comunicazione nelle quali la memoria viene ad esprimersi. Analogamente le forme spaziali vengono altresì rinegoziate. Pur nella loro spesso profonda diversità, ritengo che ognuna di queste forme di discorso filmico partecipi indubbiamente alla costituzione di un ancor nuovo e diverso cinema italiano. Per soli fini espositivi e sistematici, si vuole qui prendere come data di nascita di tale cinema l'anno 1993. Il 30 ottobre di quell'anno, Federico Fellini muore e «l'arresto del suo cuore dà l'impressione che vi sia nel mondo una sorta di eclissi e sospensione lunga del tempo reale», come sostenne a suo tempo Gian Piero Brunetta, e il nostro tempo mentale ed emotivo si sincronizzò con il meridiano di Rimini.<sup>37</sup>

Quello stesso anno Nanni Moretti terminò il suo *Caro diario*, un film che indubbiamente chiude una stagione di riflessione personale e collettiva, ma ne apre anche una nuova. *Caro diario*, infatti, apre una fase importante e, ci si augura, ugualmente produttiva nella vita e nella carriera di uno dei rappresentanti più significativi della generazione che si affacciò nella storia del cinema negli anni '70.

35. Gianni Amelio in "Cinema e Cinemi. Intervista a Gianni Amelio", in Emanuela Martini, a cura di, *Gianni Amelio. Le regole e il gioco* (Torino, Lindau, 1999), 126.

36. Vidali, "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea", in Giuseppe Barbieri e Paolo Vidali, a cura di, *Le forme del tempo e della memoria*, 187.

37. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, 378.

È indubbio che Moretti stia tutt'ora contribuendo in maniera fondamentale alla storia e allo sviluppo del cinema italiano come testimoniano film quali *Aprile* (1998) e *La stanza del figlio* (2001). Con questi lavori, così come aveva già fatto in passato con altri, Moretti riafferma la sua totale opposizione all'omologazione promossa dalla cultura di massa, all'impersonale nonché sempre presente e infinita memoria della comunicazione televisiva e mass-mediatica, e alle loro narrazioni oblianti. Eppure tale opposizione segue ora una traiettoria affatto diversa da quella seguita per quasi vent'anni. Mentre negli anni '70 il cinema italiano viveva una delle sue crisi più devastanti con l'abbandono, il depauperamento e spesso la vera e propria morte della *mise en scène* nonché il quasi conseguente impoverimento del *récit*, come è stato notato Moretti propose il suo corpo come un segno denso, nevrotico ed energetico della complessità che il cinema contemporaneo stava allora negando.<sup>38</sup> Come ha giustamente osservato Mario Sesti, è abbastanza sorprendente che oggi nessuno sembri sorpreso dal fatto che «proprio da questo cinema, partito da un'ostinata negazione dell'immagine, provengano oggi i segnali più densi del suo potere cinematografico». <sup>39</sup> Lo studioso continua poi ricordando che nel cinema di Moretti il confronto/conflitto precedentemente attualizzato dalla *mise en scène* tra il corpo e l'inquadratura vide il primo dare forma ma anche limitare la seconda. Tale istanza conflittuale venne attenuandosi sensibilmente nella vocazione diaristica e documentaria che ha reso più trasparente lo spazio ma anche la profondità e la sensibilità dello sguardo:

La sua scena originaria rimane sempre quella di una riconquista della comunicazione, sia nell'agonismo con i mass media, sia nell'occupazione dei suoi centri nevralgici (telefonate, lettere, impossibili interlocuzioni con il piccolo schermo), sia nel controllo ossessivo degli scambi di messaggi verbali (interpellazioni, conversazioni, moniti, imposizioni, lusinghe, persino interviste).<sup>40</sup>

38. Si veda Mario Sesti per la sua avvincente analisi in "La bella immagine. Aprile" inclusa nel volume intitolato *Nanni Moretti* che è parte della serie *Garage. Cinema Autori Visioni* (Torino, Paravia, 1999), 13-19. Qui si noti in particolare la pagina 17.

39. *Ibid.*, 17.

40. *Ibid.*, 18.

Eppure, in precedenza il cinema di Nanni Moretti aveva registrato il dominio assoluto della lingua verbale e aveva sottomesso il linguaggio visivo dell'inquadratura e più generalmente dell'immagine ai capricci di una soggettività esasperata.<sup>41</sup> E mentre tale soggettività

metteva in gioco il linguaggio in quanto tale (la sua critica dei luoghi comuni del gergo) riduceva la finzione allo spettacolo della sua impossibilità (l'impossibilità del linguaggio della finzione come convenzione) e il racconto alla continua presenza del proprio corpo in scena che attraversa il mondo come teatro di finzioni grottesche.<sup>42</sup>

In chiusa del suo saggio, Sesti giustamente nota che il dominio del corpo sul *récit*, già a partire da *Mr. Bean* sino a *Benigni*, nonché quello dell'elaborazione ottica dell'immagine sulla funzione di registrazione di memoria rosselliniana (come quella che è ancora riconoscibile in film quali *Titanic*) sembrano essere condizioni necessarie per la costruzione di quella comunicazione universale e transgenerazionale che è sempre stata uno dei tratti qualificativi del cinema. Sesti procede poi chiedendosi se il cinema di Moretti si muoverà ora nella direzione opposta, recuperando la qualità cinematografica del cinema e al tempo stesso la sua "moralità".<sup>43</sup>

A mio avviso, è indubbio che il cinema di Moretti nella sua interezza, da *Io sono un autarchico* (1977) a *La stanza del figlio*, possa essere descritto come un discorso personale e collettivo altamente morale e a volte persino moralistico. Nel corso degli anni e con ognuno dei suoi film, Nanni Moretti ha tentato di disegnare il diario del viaggio culturale e ideologico<sup>44</sup> di un segmento rilevante della sua generazione nonché quello di se stesso. Con i suoi film ha cercato con insistenza e determinazione di lasciare traccia della storia collettiva di una generazione altrimenti «priva di memoria e di identità». <sup>45</sup> Se è vero che un film è sia un frammento della realtà sia un tentativo di rappresentarla, è altresì indubbiamente vero che con il suo cinema Moretti ha costantemente testimoniato e interpretato il

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, 18-19.

44. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, 361.

45. *Ibid.*, 362.

passato di un'intera generazione a lui omologa, pur censurandone uno dei momenti più controversi e cioè il terrorismo.<sup>46</sup> In questo anello mancante si può trovare, ad esempio, la ragione di quella "memoria smemorata" che congela il protagonista di *Palombella rossa* (1989) in un non-posto e in un non-tempo.

Fortemente autobiografico, il cinema di Moretti trova in una personalissima interpretazione del comico caratterizzata da ironia e distanza il mezzo per esorcizzare ciò che viene rappresentato.<sup>47</sup>

Forse sto solo cercando di capire dove va questa generazione. Però con due punti fermi: uno senza troppi compiacimenti, senza troppi lamenti. Infatti io credo che quando si parla di se stessi l'ironia e quindi l'autoironia sia obbligatoria... L'unica maniera di prendersi sul serio sia prendersi in giro. All'inverso se ci si prende troppo sul serio poi si diventa ridicoli.<sup>48</sup>

Dunque, per anni i suoi film furono ipercritici e autoriflessivi nel loro costante smascherare e mettere in scena la prossimità tra il soggetto che enuncia e quello che viene enunciato. Nell'attenuare e a volte nel cancellare i confini tra campi tradizionalmente separati nella produzione e nella ricezione del discorso, i suoi lavori vennero a produrre un autoritratto abbastanza "crudele" del loro autore e conseguentemente di quel segmento della società italiana che era a lui omologo da un punto di vista sociale, generazionale e politico.<sup>49</sup> Già dai suoi esordi Moretti tese ed è spesso riuscito, a mio avviso, a creare una nuova modalità di discorso filmico nonché a definire un rapporto egualmente nuovo tra il cinema e la storia ma anche tra il cinema e la società. Per fare

46. Il terrorismo è un tema toccato soltanto tangenzialmente nel cinema di Moretti e centrale invece in un film da lui prodotto e interpretato come protagonista, e cioè *La seconda volta* di Mimmo Calopresti (1996). Va detto però che il film arriva circa vent'anni dopo i fatti, e comunque rimane anch'esso vittima di quel certo "intimismo" che altro non è se non la cifra di una generale e generalizzata incapacità di interpretare e "mettere in forma" tale controverso ma anche così cruciale momento del nostro passato prossimo, la riconsiderazione del quale è, io credo, stadio imprescindibile per ripartire nella costruzione di una nuova *Weltanschauung* nazionale.

47. Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti* (1987; Firenze, La Nuova Italia, 1994), 4.

48. Da una mia intervista a Nanni Moretti durante il XVIII Toronto International Film Festival of Festivals nel 1993.

49. De Bernardinis, *Nanni Moretti*, 6. Si veda anche il capitolo conclusivo del mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*.

ciò i racconti filmici di Nanni Moretti hanno dovuto anche procedere alla rinegoziazione delle loro strutture spazio-temporali visto che erano di fatto intimamente legati alla ed influenzati dalla stessa nuova forma di memoria da cui erano essi stessi generati.

I primi film di Moretti parteciparono alla fondazione di un nuovo modo di far cinema in Italia nella misura in cui essi tendevano a distanziarsi da un passato autorevole ma non certo più intimidatorio, e cioè quello del neorealismo, ma anche quello della commedia all'italiana, andando a definire un loro specifico discorso filmico altamente auto-ironico, fortemente auto-critico e profondamente auto-riflessivo. Tale discorso era allora internamente ambivalente e frammentato; anche il montaggio si andava svuotando della sua funzione drammatica e funzionava solo in quanto processo di assemblaggio di immagini e dunque sequenze apparentemente discontinue:

Donec dans mes premiers films, il y avait beaucoup d'allusions au cinéma comme absence, comme négation de ce que j'avais vu et que je ne voulais pas qu'il y ait dans mes films.<sup>50</sup>

Dall'inizio, quindi, Moretti aveva perfettamente compreso che ciò di cui il cinema italiano necessitava per muoversi decisamente e con forza nel ventunesimo secolo era un nuovo "pensiero cinema", e cioè una coerente e coesa ma anche onnicomprensiva idea del fatto filmico nella sua interezza. Il suo primo ed acclamatissimo film in Super 8, *Io sono un autarchico* e poi il suo primo lungometraggio *Ecce Bombo* (1978) costituiscono la prima e sincera, se non proprio o non ancora intransigente, denuncia di quella generalizzata perdita di ideali e centralità che caratterizzava l'Italia dei tardi anni '70. Eppure, in entrambe le istanze, la narrazione è diffusamente e profondamente ironica e auto-riflessiva. Il soggetto morettiano mostra un'ossessione nevrotica nella misura in cui insistentemente dice "Io", e così facendo combatte la progressiva perdita di centralità del soggetto e conseguentemente anche la generalizzata perdita di ideali di un'intera generazione. E fa questo con una ripetitiva e nevrotica volontà di auto-definizione e di auto-narrazione. Inoltre, utilizzando le premesse poste in *Io sono un autarchico*, *Ecce Bombo* crea una vera e pro-

50. Jean A. Gili, "Des films pour exorciser mes obsessions. Entretien avec Nanni Moretti", *Positif* 311 (gennaio 1987), 15.

pria frattura tra se stesso e i generi codificati, ed, in questo senso, è un vero e proprio film "senza memoria", che attraverso la storia del suo protagonista, Michele Apicella, cerca di disegnare la geografia dello spazio dei *Bombi*. Situato all'interno di una cornice umoristica – e cioè uno spazio narrativo svuotato dall'empatia e dal senso di superiorità tipici della commedia più tradizionale – il Bombo è un personaggio o un tipo senza un modello prefissato, senza un *a priori*. Profondamente auto-riflessivo e ipercritico, il "tipo" morettiano privilegiato è simultaneamente soggetto e oggetto, enunciato ed enunciato, e si connette così a quella lunga tradizione tutta italiana che nella modernità fa capo ai tanti umoristi pirandelliani, primo fra tutti forse Enrico IV, che, come Michele Apicella, è un'«estrema declinazione del tipo del Pazzo, come folle e come fool, ossia matto e attore».<sup>51</sup>

Il viaggio cinematografico di Nanni Moretti costruisce una specificità filmica, un'idea personalissima del mezzo che può essere definita come un "cinema dell'assenza". Un tipo di cinema che, come è stato giustamente notato, «restringe il campo a un profilmico ridotto al corpo dell'attore parlante»,<sup>52</sup> e, spingendosi oltre, si confina al corpo dell'attore/autore/personaggio parlante o meglio urlante di Nanni Moretti/Michele Apicella.<sup>53</sup> Lo spazio disegnato dallo sguardo fortemente morale di Nanni Moretti mostra planimetrie complesse e alienanti. Il dialogo cessa di essere comunicativo e persegue invece un'ossessiva e nevrotica affabulazione del soggetto/oggetto. Michele Apicella è il protagonista sempre presente, proteiforme e autoritario di quasi tutti i film di Moretti sino ai tardi anni '80. Mentre allora Michele andava assumendo ruoli sempre diversi e diventava così immagine riflessa di un'intera generazione, il linguaggio filmico di questo autore diveniva progressivamente «un fait de résistance: résister à la modernité, aux choses faciles».<sup>54</sup>

51. De Bernardinis, *Nanni Moretti*, 42.

52. Marcello Walter Bruno, "Perché Moretti non è un regista," *Segnocinema* 10 (41) (january 1990), 5.

53. Ci piace qui notare che c'è un fatto che sembra aggiungere un ulteriore significato a questa operazione, e cioè che la madre di Moretti da nubile si chiamava Agata Apicella.

54. Serge Toubiana, "Le regard moral", *Cahiers du Cinéma* 425 (novembre 1989), 23.

L'itinerario nevrotico e ossessivo di Nanni Moretti aveva come scopo la costruzione di un'autobiografia personale e generazionale, e culminava in *Palombella rossa*, indubbiamente un film spartiacque nella sua filmografia. In questo lavoro Michele Apicella, in uno stato di amnesia, ha come sola certezza il fatto di essere comunista, cosa in se stessa alquanto problematica ma senza dubbio significativa nel 1989, anno di produzione del film ma anche anno che segnò la fine della Prima Repubblica in Italia, nonché la caduta del muro di Berlino e l'eclissi o quantomeno la radicale trasformazione di tante ideologie del passato. La proliferazione di atti linguistici, che è un sintomo del tentativo di Michele di recuperare il suo passato nonché la capacità di interpretarlo, si sviluppa parallelamente a una progressiva perdita di significato delle parole. Quindi, in ultima analisi, il film diviene un'urgente ed efficace istanza a favore di un cinema del silenzio, un cinema fatto di movimento e immagine o, piuttosto, di «immagini movimento», secondo la definizione data da Gilles Deleuze.<sup>55</sup>

È nel 1993 con *Caro diario*, però, che Moretti sembra dichiarare il desiderio di chiudere con il lungo dialogo da lui intrattenuto con l'autobiografia ma, in particolar modo, con la sua personale investigazione delle tormentate planimetrie della memoria, e pare decisamente volgere e appuntare il suo sguardo al presente, come testimonia il film successivo, e cioè *Aprile* (1998). Con *Caro diario* Moretti apre, inoltre, una nuova stagione della sua vita e della sua carriera, e così facendo contribuisce alla nascita di una nuova stagione nella storia del cinema italiano. Il corpo di Moretti, precedentemente espropriato da Michele nella ricerca nevrotica di un'identità generazionale, viene ora riappropriato dal regista stesso. Quel corpo non è più una macchina da guerra, ma diviene qui

55. Si fa qui riferimento al termine coniato da Gilles Deleuze in *L'image-mouvement* (Paris, éditions de Minuit, 1983). Su *Palombella rossa* si veda in particolare il saggio summenzionato "Le regard moral" di Serge Toubiana, ma anche l'articolo di Fabio Bo, "La massa è finita", *Filmcritica* 40 (399) (novembre 1989), 582-9; e pure Marcello Walter Bruno, "Perché Moretti non è un regista"; Thierry Jousse, "Le corps du défi", *Cahiers du Cinéma* 426 (dicembre 1989), 42-4; Gustavo Micheletti, "Una palombella tra Habermas e Foucault", *Cinemasessanta* 31 (1/190) (january-february 1990), 9-10; nonché l'analisi del film fatta da Franco La Polla su *Cineforum* 29 (10) (ottobre 1989), 61-7.

il punto di partenza per una globale ridefinizione del mondo dell'esperienza. Liberatosi di Michele, il regista può finalmente cominciare la catalogazione degli oggetti e delle persone che popolano il suo mondo e quindi riscrivere ora la sua *Erlebnis* privata e personalissima. Alla fine, dunque, l'ironia e l'umorismo sostituiscono la rabbia e il furore che avevano caratterizzato il suo cinema prima di *Caro diario*, e Nanni Moretti sembra aver finalmente trovato un nuovo e coerente "pensiero cinema" che non solo sovverte strategie discorsive obsolete e autoritarie sia nel cinema sia nella società, ma resista anche ai nuovi ed egualmente autoritari discorsi di omologazione e impoverimento – personale e collettivo – promossi dalla cultura mass-mediatica.

Nonostante la sua aperta antipatia per il cosiddetto "cinema civile", è innegabile che, insieme a registi quali Gianni Amelio e pochi altri, ed anche scegliendo percorsi affatto diversi, Nanni Moretti abbia costantemente lavorato e lavori ancor oggi per la creazione di un cinema fortemente impegnato sul fronte della critica sociale, politica e culturale, ma anche per la costruzione di una nuova e più onesta identità personale e collettiva. Mi piace, infatti, pensare al lavoro di Nanni Moretti come a un "cinema della resistenza" con il quale egli ha sempre denunciato ed ancora denuncia il rapporto conflittuale con l'Italia contemporanea, un Paese caratterizzato, come egli stesso ha affermato a suo tempo, da «les faux-semblantes, les mots vulgaires, la "culture médiatique", la perte de goût, le renoncement idéologique et moral, la pseudo "modernité"». <sup>56</sup>

Indubbiamente, da un lato cercando di trovare alternative possibili e dall'altro opponendosi radicalmente alle narrazioni oblianti della cultura dei mass media, con *Aprile* Moretti riaffermò quello che in definitiva era sempre stato un tratto caratteristico del suo cinema. Qui, come nella sua opera tutta, lo sguardo sul mondo lanciato da Nanni Moretti è fortemente morale nel suo costante attraversare lo spazio ambiguo tra il comico e il tragico. Ora, come sempre, il suo sguardo persegue la giustapposizione degli opposti ma non si costruisce più in un regime di discontinuità ed, al contrario, sembra ricercare la continuità.

56. Toubiana, "Le regard moral", 20.

La stessa istanza morale caratterizza tutta l'opera di Gianni Amelio, anche se è pur vero che negli anni '90 e specialmente a partire da un film come *Il ladro di bambini* (1992) per continuare poi con *Lamerica* (1994) ed anche con *Così ridevano* (1998), il cinema di Amelio,<sup>57</sup> in larga parte come quello di Moretti pur nella loro diversità, offre una possibilità di resistenza ed invero di opposizione ai racconti seriali prodotti dalla memoria infinita della comunicazione di massa con le sue realtà virtuali. Entrambi i registi rifo- calizzano i loro racconti seguendo le coordinate di uno sguardo che si muove ora dal plurale al singolare, dalla massa all'individuo, dal panorama al dettaglio nel tentativo di recuperare e ripristinare la verità, il tempo e dunque la storia. Pur nella loro diversità, è indubbio che la risposta di Amelio e Moretti all'interpretazione contemporanea della memoria e dunque del tempo e dello spazio ha a che fare con il recupero di una forma di moralità nei confronti del mondo dell'esperienza, e dunque anche del fatto filmico nella sua interezza.

*Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime.*<sup>58</sup>

57. Sul cinema di Gianni Amelio rimando anche all'ultimo capitolo del mio *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*.

58. Vidali, "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea", in Giuseppe Barbieri e Paolo Vidali, a cura di, *Le forme del tempo e della memoria*, 187.

## Indice generale

- 5 *Antonio Vitti*  
Presentazione

### *Incontri con il cinema italiano*

- 11 *Francesco Rosi*  
Il "mio" modo di fare cinema

### Ripensare il cinema muto

- 25 *Amilcare A. Iannucci*  
Dante, padre del cinema italiano

- 45 *John P. Welle*  
The Last Days of Italian Silent Film: George Kleine's  
Correspondence with Henriette Delforno and the Crisis of the 1920's

### Ricordare il fascismo

- 71 *Flavia Laviosa*  
La metalingua del *gioco* in "La vita è bella"

- 79 *Millicent Marcus*  
Ettore Scola's *Concorrenza sleale*:  
The Alter-Biography of the Other-in-Our-Midst

### Dopoguerra, neorealismo e oltre

- 97 *Galina Aksenova*  
Moscow, Open City. Perception of Neorealism in the USSR  
in the 1940s-50s

- 115 *Antonio Vitti*  
Ripensando ai braccianti che facevano crescere il grano  
senza pane quotidiano in un soggetto di Giuseppe De Santis
- 135 *Flavia Brizio-Skov*  
Ri-lettura del primo dopoguerra: alcuni esempi
- 159 *Alan R. Perry*  
Gaureschi's Anger
- 187 *Mario Aste*  
Tornatore's *The Star Maker*: Film as Love Story through the  
Metaphors of Sicilian History, Politics, Culture and Human Folly
- Registi e femminismo d'oltreoceano
- 197 *Flora A. Bassanese*  
Gender Stereotyping in Avati's "Il testimone dello sposo"
- 217 *Marguerite R. Waller*  
Strip Tease: Nichetti's flight from the phallus in *Volere volare*
- Autori, cinema e cineasti
- 235 *Salvatore Maira*  
Di scorcio, di sottinteso quasi
- 247 *Francesca Rocchetti*  
I Taviani "rileggono" Pirandello:  
scrittura letteraria e scrittura cinematografica in *Kaos* e *Tu ridi*
- Incontri attuali
- 277 *Carlo Celli*  
The Nostalgia Current in the Italian Cinema
- 289 *Manuela Gieri*  
Strategie della memoria e dell'oblio nel nuovo cinema italiano
- 315 *Silvestra Mariniello*  
Can Film Restore Belief in the World? A Reading of Tornatore's  
*Cinema Paradiso* and *Novecento*
- 339 *Roberta Tabanelli*  
Mo(n)di di visione. Un'analisi della struttura in *Morte di un  
matematico napoletano* e *L'amore molesto* di Mario Martone

- 363 *Vito Zagarrìo*  
Nanni Moretti e La Renaissance Italiana
- Interviste con i protagonisti
- 393 *Sara Iammarino*  
Interviste con Dacia Maraini e Roberto Faenza
- 403 *Flavia Laviosa*  
Intervista con Francesca Archibugi:  
la famiglia postmoderna nella sua firma d'autore
- 415 *Federico Pacifici*  
Attore intervista regista:  
colloquio tra Gianni Amelio e Federico Pacifici
- 423 *Gaetana Marrone*  
Non placet: la censura e il cinema italiano