

Biblioteca Mayor

2

ISBN: 978-88-7853-171-0

I^a edizione luglio 2009

Edizioni **SETTE CITTÀ**

Via Mazzini 87

01100 Viterbo

tel 0761303020

fax 07611760202

info@settecitta. eu

[www. settecitta. eu](http://www.settecitta. eu)

MARIELLA CRUCIANI

LA SPETTATRICE

Visioni, analisi e incontri sul cinema

SETTE CITTÀ

INDICE

PREFAZIONE DI BRUNO TORRI	9
INTRODUZIONE	13
I. STORIA E STORIE AL CINEMA	23
Concorrenza sleale	25
Gostanza da Libbiano	26
Il mestiere delle armi	28
Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno	29
La meglio gioventù	30
Cantando dietro i paraventi	31
Il mercante di Venezia	32
A luci spente	33
La rosa bianca	34
Niente da nascondere	35
Vai e vivrai	36
La masserie delle allodole	37
Mio fratello è figlio unico	38
Il cacciatore di aquiloni	39
I demoni di San Pietroburgo	40
Sangue pazzo	41
II. PADRI E FIGLI	43
Grazie per la cioccolata	45
Domenica	46
La stanza del figlio	47
Le parole di mio padre	48
A tempo pieno	49
Figli	50
L'ora di religione	51
Il miracolo	52
Big fish	53

Provincia meccanica	55
Ingannevole è il cuore più di ogni cosa	56
La febbre	57
Tutti i battiti del mio cuore	58
Lezioni di volo	59
La famiglia Savage	60
Pranzo di ferragosto	61
III. AMORI ED ALTRE CATASTROFI	63
Chimera	65
L'amore probabilmente	66
La pianista	67
Brucio nel vento	68
Il favoloso mondo di Amelie	69
Millenium mambo	70
La finestra di fronte	71
Perduto amor	72
Un mondo d'amore	73
Prendimi e portami via	75
In the cut	76
Primo amore	77
La spettatrice	78
Tartarughe sul dorso	79
Il regista di matrimoni	80
Caos calmo	81
IV. MORTI, RINASCITE, METAMORFOSI	83
Tabù	85
Sotto la Sabbia	86
Ritorno a casa	87
Lunedì mattina	88
Ballo a tre passi	89
Swimming pool	91
Dogville	92

Agata e la tempesta	93
Confidenze troppo intime	94
Cuore sacro	95
Last days	96
A history of violence	97
Come l'ombra	98
Grido	99
Centochiodi	100
Lo scafandro e la farfalla	101
V. CINEMA AL PRESENTE	103
Due amici	105
Il fiore del male	106
Il posto dell'anima	107
Mio cognato	108
21 grammi	109
Le passeggiate al Campo di Marte	110
Tickets	111
L'orizzonte degli eventi	112
Saimir	113
In un altro paese	114
Il caimano	115
Lettere del Sahara	116
La stella che non c'è	117
La ragazza del lago	118
Gomorra	120
Il divo	122
INCONTRI CON GLI AUTORI	123
Ermanno Olmi	125
Marco Bellocchio	129
Marco Tullio Giordana	136
Paolo Benvenuti	143
Marco Bechis	150

Matteo Garrone	156
Andrea Molaioli	163
Pippo Delbono	168
Gianni Di Gregorio	175

RINGRAZIAMENTI	178
-----------------------	-----

PREFAZIONE

Da ormai molti anni si dice, con molte valide ragioni, che la critica cinematografica è in una situazione di crisi e, insieme, di trasformazione. La crisi è tanto evidente da non meritare ulteriori commenti: gli spazi sempre più ridotti nei giornali e nei programmi televisivi; la perdita di prestigio e di potere contrattuale degli stessi critici cinematografici nei confronti delle loro diverse controparti (editori, capiser-vizi, capiredattori); la vita sempre più stentata delle riviste cinematografiche e la loro sempre più limitata incidenza culturale: tutto questo, e altro ancora, è lì a dimostrare la gravità di una linea di tendenza che, con ogni probabilità, è diventata irreversibile. Sulla trasformazione della critica cinematografica, invece, si possono avanzare delle congetture che possono anche prefigurare il prossimo futuro in una direzione prevalentemente positiva. Soprattutto se si prende in esame la sede relativamente nuova in cui si manifesta un modo relativamente nuovo di fare critica cinematografica, ovvero, internet. Tutto quello che quantitativamente è andato perduto nei luoghi tradizionali della critica cinematografica, ha trovato “nella rete” ampia compensazione, anche se i soggetti direttamente interessati, appunto i “nuovi” critici cinematografici, i cosiddetti “critici elettronici”, non sono quasi mai gli stessi che scrivono sui giornali. Non credo che esista una “mappa” dei siti cinematografici, ma si sa, di sicuro, che sono molti e che tendono continuamente a crescere; così come tende a crescere l’influenza, ovvero la possibilità di orientare le scelte dei lettori, cioè di chi abitualmente “naviga su internet” ed è sempre un potenziale spettatore cinematografico; anche perché a scrivere e a leggere sono soprattutto i giovani, i quali costituiscono la fascia generazionale che va più spesso al cinema e che, comunque, visiona, in un modo o nell’altro..., il maggior numero di film. Ma le differenze tra i vari luoghi della critica cinematografica non sono soltanto quantitative, sono anche qualitative. A questo proposito possono valere due diverse, e in parte contraddittorie, considerazioni: *a*) che sul web, di regola, è possibile scrivere tutto quello che si vuole senza incorrere in censure o limi-

tazioni, e questo potrebbe anche comportare un eccesso di licenza espressiva e comunicativa con conseguente scadimento della “scrittura” e del discorso critico; *b*) che, sempre sul web, per essere letti di più e meglio, occorre rispettare alcune regole di massima, la prima delle quali è la concisione, la rapidità espositiva, e questo potrebbe a sua volta comportare un qualche sacrificio espressivo e comunicativo (analisi meno approfondite, giudizi eccessivamente sintetici, ecc.). Inoltre, com’è facilmente constatabile, sui siti cinematografici è possibile trovare di tutto e il contrario di tutto: dalla più raffinata e ben argomentata recensione, ancorché breve, alla più dissennata esaltazione del filmetto di serie C, magari subito rubricato come un “cult”. Per cui questo larghissimo ventaglio di offerta critica se, da un lato, può provocare confusione e abituare alla superficialità, dall’altro lato, può generare in chi legge la volontà di allargare le proprie conoscenze cinematografiche, di saper scegliere in proprio con accresciuta consapevolezza, di acquisire una sempre maggiore autonomia critica, che può dapprima alimentarsi e poi trovare confronto e riscontro con le tante formulazioni interpretative e valutative offerte dal web. Insomma, se a soffermarsi su quello che si trova nei siti cinematografici c’è il rischio di accettare troppa faciloneria e troppa approssimazione, tuttavia c’è anche l’opportunità di trovare critiche intelligenti e colte, che sono frutto di una seria preparazione e di un gusto coltivato, oltre che di un’autentica passione per il cinema.

A questa seconda categoria appartengono le recensioni di Mariella Cruciani raccolte in questo volume, che rappresenta, per quanto riguarda il cinema e la critica cinematografica, se non l’unico, uno dei rarissimi casi di passaggio dal web alla carta stampata. Le recensioni qui pubblicate – per l’esattezza ottanta, selezionate dalla stessa Cruciani tra quelle da lei scritte – sono lunghe mediamente una “cartella” o poco più e presentano tutte, con varianti minime, lo stesso taglio discorsivo, o più esattamente, corrispondono a uno schema, non rigido, liberamente prescelto. Questo schema comprende abitualmente, e non sempre nell’ordine ora esposto, la presentazione di alcuni dati informativi (la trama e la tematica del film, eventualmente la sua

collocazione nella filmografia del regista e quantaltro può servire al lettore per inquadrare l'opera esaminata); la "lettura" del *contenuto* cercandone l'individuazione a livello della *forma* cinematografica; e infine, coniugando quando è necessario criteri ermeneutici e criteri assiologici, la formulazione di un giudizio di valore, magari condensato in pochi aggettivi. Come si vede, non si tratta di un nuovo modo di impostare e articolare il discorso critico: ciò che, invece, caratterizza e distingue le recensioni di Mariella Cruciani è la sua capacità di piegare, e insieme di valorizzare questa impostazione e questa articolazione, integrandole con riflessioni personali che riguardano, senza tradire la specificità semantica e quindi senza mai trascurare la prioritaria connotazione stilistica del testo filmico, le questioni culturali, etiche e ideologico-politiche portate in gioco dal film stesso. Non è un caso che i film criticati siano tutti, con maggiore o minore determinazione e riuscita, "opere di qualità", spesso positivamente segnate da una marcata riuscita autoriale. Com'è nell'ordine delle cose, si può essere più o meno d'accordo con i giudizi pronunciati e con le motivazioni sostenute per legittimarli (personalmente mi sono trovato molto più spesso d'accordo che non in disaccordo), ma non si può non riconoscere a Mariella Cruciani sensibilità estetica, tensioni etiche e un solido retroterra culturale. Di tutto ciò, del resto, si può trovare una riprova proprio nella sua ampia introduzione che, oltre a spiegare la ripartizione delle sue recensioni, lascia bene intendere la sua idea dell'arte e del cinema, unitamente alla sua partecipe attenzione alle sorti dell'uomo e della società (meglio: dell'uomo nella società). La sua vocazione critica, inoltre, risulta confermata nelle interviste ad alcuni registi italiani che completano il volume. A differenza delle recensioni, quasi tutte queste interviste erano state pubblicate su una rivista – *CineCritica*, il periodico edito a cura del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani – e riguardano unicamente autori particolarmente apprezzati dall'intervistatrice. È noto che l'intervista è un "genere" che mette in evidenza, fa dichiarare, l'intervistato, ma che può dire molto anche sull'intervistatore; ed è altrettanto noto che, quando riguarda l'ambito artistico e culturale, può

essere una maniera speciale di fare, sia pure indirettamente, critica. Come appunto accade nelle interviste di Mariella Cruciani, la quale evidenzia in questo tipo di attività, non solo giornalistica, un atteggiamento al contempo simpatetico e maieutico: non solo mettendo l'intervistato nella migliore condizione per esprimere il proprio pensiero, ma pure cercando assieme a lui l'essenziale del suo cinema, il senso (ben sapendo che questo senso ha anche e sempre un "oltre") del film o dei film portati in discussione nell'intervista stessa. In altre parole: come le recensioni, anche le interviste di Mariella Cruciani testimoniano che tra il cinema (almeno un certo cinema) e la critica (almeno certa critica) può esserci, molto più di quanto normalmente avviene, un dialogo fecondo, finalizzato culturalmente.

Bruno Torri

INTRODUZIONE

“Per molti versi, la professione del critico è facile: rischiamo molto poco, pur approfittando del grande potere che abbiamo su coloro che sottopongono il proprio lavoro al nostro giudizio. Prosperiamo grazie alle recensioni negative che sono uno spasso da scrivere e da leggere ma la triste realtà a cui ci dobbiamo rassegnare è che, nel grande disegno delle cose, anche l’opera più mediocre ha molta più anima del nostro giudizio che la definisce tale. Ma ci sono occasioni in cui un critico qualcosa rischia davvero, ad esempio nello scoprire e difendere il “nuovo”. Il mondo è spesso avverso ai nuovi talenti e alle nuove creazioni: al nuovo servono sostenitori”. Così, nel godibilissimo cartone “Ratatouille” (2007), inizia la recensione dell’inflessibile critico culinario Anton Ego, dopo una cena che non ha semplicemente messo in crisi le sue convinzioni sulla cucina ma ha scosso le fondamenta stesse del suo essere. Il “Sorprendimi!” con il quale, nel finale, Ego si rivolge al piccolo chef, artefice della ratatouille, è l’invocazione che ciascun critico lancia, ogni volta, all’autore di un’opera, sperando di non restare deluso.

Nel 1922 Marcel Proust, nella prefazione a “Tendres stocks”, una raccolta di tre racconti di Paul Morand, spiegando come i veri artisti eseguano sugli spettatori una sorta di operazione della cateratta, scriveva: “Quando il trattamento è finito, gli artisti ci dicono –Adesso guardate -. Ed ecco che il mondo, che non è stato creato una volta per tutte, ma lo è tutte le volte che un nuovo artista sopraggiunge, ci appare, pur così differente dall’antico, perfettamente chiaro”. (1) Parole suggestive per descrivere il miracolo di ogni creazione originale che, generalmente incompresa al suo apparire, finisce, prima o poi, con l’imporsi. Artista genuino è colui che cambia l’ottica degli spettatori, proponendo un modo nuovo di vedere e leggere la realtà.

Paradossalmente, però, dietro il “nuovo” che l’opera d’arte esibisce si nasconde sempre, più o meno consapevolmente, il bisogno di recu-

perare il passato: ogni creazione è, in realtà, la ri-creazione di qualcosa che, un tempo, era integro e amato, poi distrutto e perduto. Attraverso l'arte, tutti gli oggetti possono essere riportati in vita: un libro, un film, un quadro sono come grandi cimiteri, sulle cui tombe non si possono leggere più i nomi consunti dal tempo. Il temibile Anton Ego, di fronte alla ratatouille, preparata con la stessa cura e la stessa attenzione che, un giorno lontano, erano di sua madre, torna bambino e, disarmato, lascia cadere la penna. L'odore e il gusto del piatto riportano alla sua mente, con piena vivezza emotiva, un frammento dell'infanzia.

È evidente, a questo punto, come l'arte altro non sia che la rappresentazione di "qualcosa" che ha un' esistenza ancor prima della sua realizzazione ed è al referente di questa "mise en scène" che il critico deve guardare. In altri termini, ogni opera rimanda ai fantasmi del suo autore, configurandosi come modalità di sublimazione del desiderio, sintesi del principio di piacere e del principio di realtà. Naturalmente, ciò non vuol dire che essa si esaurisca nei sensi nascosti, nelle omissioni o allusioni sintomatiche: l'arte non è nel mero significato ma in un lavoro di formalizzazione senza il quale non può darsi opera. Compito del critico è decostruire la sequenza del testo "letterale" per proporre un altro equivalente, riorganizzando gli elementi in una trama di pensieri inconsci, seguendo la direzione indicata dal desiderio. Probabilmente è a qualcosa del genere che allude il famigerato Ego quando, rivolgendosi al personale del Ristorante, conclude: "Voi provvedete al cibo, io alla "prospettiva"!"

In verità, occuparsi oggi della "prospettiva" non è così semplice: dopo il declino dell'arte "tradizionale" che donava il senso, o si illudeva di farlo, ma anche della cosiddetta arte d'avanguardia, che sottraeva il senso per restituirlo in negativo, attualmente sembra di trovarsi, in molti casi, di fronte all'arte "d'intrattenimento", ad un'arte, cioè, che accompagna il senso, ignorando il non-senso. Per poter sopravvivere, invece, qualunque forma artistica ha bisogno di connettersi con un pensiero critico compiuto e di farsi portatrice di senso come non-

sensu e viceversa. In proposito, è illuminante la citazione che Emilio Garroni, nel volume “Estetica- Uno sguardo attraverso”, fa di Thomas Bernhard e della sua opera “Cemento”. Scrive Garroni: “In “Cemento” fratello-sorella, opposti identici, odiatori e amatori l’uno dell’altro, distruttori e anche salvatori l’uno dell’altro, sono alternativamente portatori, l’uno e l’altro, di senso e non-sensu; e nel compito ineseguibile – da eseguire – ridicolizzato dalla sorella che è già senso e che per ciò continuamente lo azzera, e perseguito con ostinazione dal fratello, che è già non-sensu e che per ciò deve continuamente reinstaurarlo, si rivela esplicitamente quella polarità”. (2)

Se è vero, in generale, che l’arte non riproduce ma, inseguendo il senso, riorganizza l’esistente in un mondo a se stante, ciò vale, in modo particolare per l’arte cinematografica: una pellicola è un microcosmo che, servendosi di immagini e di suoni in successione e obbedendo a delle leggi estetiche precise, colpisce lo spettatore, sollecitandone la partecipazione. In un film, la realtà non si dà mai in sé ma nell’esperienza che ne facciamo: sullo schermo vediamo luci e ombre; sta a noi “leggerle” al di là dei significati palesi, coglierne temi rimossi, dettagli apparentemente secondari, completare, in qualche modo, l’opera con le nostre sensazioni e associazioni. Una pellicola riuscita non è soltanto vista ma “vissuta” dallo spettatore: ciascun film ha luogo e trova compimento in ognuno di noi. Al riguardo, Christian Metz osserva: “Sono al cinema. Assisto alla proiezione del film. Assisto. Come la levatrice che assiste ad un parto e nello stesso tempo assiste la partorientente, sono presente al film secondo la modalità doppia di essere-testimone e di essere-aiutante, lo aiuto a vivere perché è in me che vivrà e perché è fatto per questo: per essere guardato, vale a dire per non arrivare a esistere che sotto lo sguardo”. (3) La sala cinematografica è, dunque, uno spazio “de-reale”, una zona in cui vengono meno le leggi della realtà e il desiderio può giocare in tutta la sua ambivalenza: in un contesto del genere, un film si configura, come suggerisce Roland Barthes, come un vero e proprio “festival degli affetti”. (4)

Seguendo questa concezione dell'opera filmica come apparato di produzione di immaginario, è possibile ricostruire il variegato panorama cinematografico dell'ultimo decennio attraverso un percorso per temi ("Storia e storie al cinema", "Padri e figli", "Amori e altre catastrofi", "Morti, rinascite, metamorfosi", "Cinema al presente"). Pur trattandosi, naturalmente, di suddivisioni di comodo e passibili di cambiamenti (alcuni film potrebbero essere spostati da una parte all'altra), i gruppi delineati contribuiscono all'individuazione di generi e tendenze che hanno contraddistinto il cinema d'autore di questi anni. Se, all'apparenza, la prima e l'ultima sezione sembrano avere un tono più impegnato e militante rispetto alle altre, più incentrate su temi personali e intimi, in realtà, tutte, senza distinzioni, forniscono spunti per riflettere sul cinema contemporaneo e sulla società di cui, sempre, lo schermo è specchio. L'anello di congiunzione tra il cinema e la psicoanalisi è, allora, la politica: ogni ricerca artistica autentica, nel suo "dover essere senso", incontra, sul suo cammino l'etica.

Nel 1920 David Griffith, regista di "Nascita di una nazione" (1915) e di "Intolerance" (1916), presagiva la graduale sostituzione dei libri di storia con i film storici, sostenendo che il cinema insegna in un lampo. In tempi a noi più vicini, Gian Piero Brunetta ha scritto che il grido della Magnani in "Roma città aperta" (1945), il suo correre dietro al camion con i prigionieri prima di cadere sotto la raffica del mitra, hanno raccontato la lotta al fascismo più direttamente di migliaia di documenti storici. (5) I film sono come i treni nella notte, diceva Truffaut, evocando movimenti nello spazio e nel tempo. Senza cadere in aspettative ingenuie ed eccessive, bisogna riconoscere che il cinema ha avuto, e continua ad avere, un ruolo essenziale e fondante per la memoria, individuale e collettiva: una pellicola non mostra il passato come veramente era ma può sollecitare curiosità, spingere al confronto, costituire un ideale punto di partenza per giungere all'approfondimento e ad una reale presa di coscienza. Film come "Concorrenza sleale" di Ettore Scola, "La meglio gioventù" di Marco Tullio

Giordana o “La masseria delle allodole” di Paolo e Vittorio Taviani, raccontando storie di uomini e donne, sullo sfondo di grandi eventi collettivi, svolgono un compito fondamentale: da una parte, riescono sorprendentemente a parlare delle inquietudini di oggi, dall'altra, contribuiscono a tener vivo il ricordo del passato.

Massimo Canevacci, nella sua “Antropologia del cinema”, coniuga Storia e storie, applicando ad una serie di film uno schema quaternario, composto da “Pater”, “Filius”, “Spiritus”, “Diabolus”. La definizione che egli dà di “Filius” è utilissima per presentare i protagonisti della seconda sezione del nostro lavoro: “Filius è l'individualità positiva, l'Io, ovvero l'eroe; egli rappresenta uno status intermedio, di passaggio, che trova la sua origine nel Pater e il fine nel diventare a sua volta sempre Pater: e infatti il viaggio è la sua condizione normale nell'ordine della narrazione. Egli viaggia nel conflitto, dentro lo splendore e le miserie del sensibile; le prove che deve superare servono a conquistare la mèta della coscienza individuale e della razionalità. Nella figura dell'eroe si concretizza quel processo che deve avere come fine il ristabilimento dello status iniziale di tipo paterno, ma con un superiore livello di autocoscienza, determinato dall'aver subito la passione del mondo fenomenico. Nel mito è Edipo, nell'epos Odisseo, nella fiaba Ivan, nella religione Cristo, nell'economia il lavoro vivo: e infine nel cinema è la sintesi di tutto ciò”. (6) Film come “Grazie per la cioccolata” di Claude Chabrol, “Le parole di mio padre” di Francesca Comencini o “La famiglia Savage” di Tamara Jenkins dimostrano come sia difficile e faticoso per i figli prendere le distanze dai padri. Non a caso, questi ultimi, secondo lo schema di Canevacci, sono rappresentati, nel mito da Laio, nell'epos da Laerte, nella fiaba dal Re, nella religione da Dio, nell'economia dal Capitale”. Nel cinema, sono, davvero, la sintesi di tutto ciò.

Le cose non vanno meglio con l'amore: nella maggior parte dei film presi in considerazione, il desiderio si fa interprete, non tanto, del gioco dei sensi, quanto dei confini dell'Io. Entrando in contatto con

l'altra parte di se stesso, l'Io cede il suo limite per ribadirlo, se non viene inghiottito, ad un livello superiore. La sessualità non è, dunque, semplice vicenda di corpi ma traccia di una lacerazione insopportabile. Opere come "La pianista" di Michael Haneke, "In the cut" di Jane Campion o "Primo amore" di Matteo Garrone sembrano fatte apposta per ricordarci il concetto platonico secondo il quale "noi fummo interi e il desiderio dell'antica unità, così come la sua ricerca, ha per nome Eros". Il desiderio, in queste pellicole, non è qualcosa di cui l'Io dispone ma è qualcosa che dispone dell'Io, che lo incrina, che lo apre alla crisi. Per questo, il sesso in esse rappresentato turba e la sua comparsa non è mai disgiunta dall'angoscia: Pan, il dio della sessualità, è anche il dio del panico. Come espressione pura e semplice dell'istinto, la sua irruzione segna il collasso della ragione, il disordine nel cuore dell'ordine: Socrate, a proposito delle cose d'amore, parlava di "Katokochè", di possessione. Come scrive Umberto Galimberti, "sapere le cose d'amore significa sapere che con le cose d'amore siamo in rapporto con l'altra parte di noi stessi, con la follia da cui un giorno ci siamo emancipati, senza però lasciarla alle nostre spalle come il ricordo di un passato". (7) Ogni amplesso è, insieme, memoria, tentativo, sconfitta di recuperare la pienezza originaria perduta.

"Così Medardo ritornò uomo intero, né cattivo né buono, un miscuglio di cattiveria e bontà, cioè apparentemente non dissimile da quello che era prima di esser dimezzato. Ma aveva l'esperienza dell'una e l'altra metà rifuse insieme, perciò doveva essere ben saggio". (8) Con queste parole, Italo Calvino si avvia a concludere "Il Visconte dimezzato", fiaba che ben si presta per introdurre la tematica profonda di molte pellicole presenti nella sezione "Morti, rinascite, metamorfosi". In film come "Swimming Pool" di Francois Ozon, "Dogville" di Lars Von Trier o "A history of violence" di David Cronenberg, l'Io dei protagonisti è scisso: ne consegue un enorme interesse per se stessi, per i propri stati d'animo e per la propria sorte. Un'assoluta incapacità di amare o un desiderio eccessivamente intenso d'amore contraddistinguono i due poli di un atteggiamento estremo verso il

proprio Io. Questo difetto della capacità di amare è comune a quasi tutti i personaggi di storie nelle quali è presente il doppio. “Desideravo poter amare – dice Dorian Gray – ma pare che io abbia perso la ragione e scordato il desiderio. Mi sono concentrato troppo su me stesso. La mia persona mi è diventata un peso. Vorrei fuggire, andarmene, dimenticare”. (9) Il desiderio di mantenersi sempre giovani, al centro del romanzo di Oscar Wilde, testimonia la fissazione libidica dell’individuo ad un certo stadio di sviluppo dell’Io ma esprime anche il timore di invecchiare dietro al quale si nasconde la paura della morte. Ogni Narciso lotta strenuamente contro l’annullarsi dell’Io nell’amore sessuale e contro l’annientamento totale rappresentato dalla morte. Come recita il finale di “Zelig” (1983) di Woody Allen, film contenitore di tutti i doppi possibili, “non furono le masse ma l’amore di una donna a salvarlo”: soltanto la relazione oggettuale può sconfiggere il narcisismo.

In un saggio del 1911, Freud spiega che ogni artista è, in origine, un uomo che evita la realtà perché non riesce ad accettare la rinuncia alla manifestazione delle pulsioni che la realtà esige fin dall’inizio. Nondimeno, egli trova la via del ritorno dal mondo di fantasmi alla realtà: grazie a delle qualità particolari, dà forma ai suoi fantasmi attraverso nuove realtà che gli uomini stimano come preziose copie della realtà stessa. (10) Invero, si potrebbe dire che l’artista ha un notevole senso della realtà: essendo consapevole del mondo interno che intende esprimere e dei materiali esterni con cui lavora, può utilizzare tutto questo per plasmare le sue fantasie. L’artista si ritira in un mondo immaginario ma, poi, ne fa parte agli altri: in tal modo, compie una riparazione, non solo rispetto ai suoi oggetti interni, ma anche al mondo esterno. Spesso, opere fortemente personali e, per certi versi, surreali restituiscono un’istantanea del presente, o del recente passato, più dei documentari o dei cosiddetti film d’impegno civile: “Il caimano” di Nanni Moretti, per esempio, pur racchiudendo temi, ossessioni, stati d’animo caratteristici del suo autore, è, comunque, una pellicola anche su Berlusconi e sull’Italia berlusconiana. Analogamente, “Il divo” di

Paolo Sorrentino è un'opera di creazione, non ha nulla del film-documento, anzi esibisce costantemente una cifra ai limiti del grottesco: ciò nonostante, o forse proprio per questo, riesce a rendere superbamente i meccanismi del potere. Lo stesso discorso vale per "Gomorra" di Matteo Garrone: qui, lo spettatore è costretto ad una vera e propria discesa agli inferi, si ritrova calato in un mondo spietato, brutale, oggettivo e visionario insieme, un abisso che anche l'immaginazione più fervida stenta ad accettare.

Per completare il quadro critico e favorire la conoscenza e l'approfondimento di film e registi che hanno segnato gli anni dal 2000 in poi, il volume si chiude con una serie di interviste ad importanti autori italiani, di generazioni diverse, ma accomunati dall'esigenza di interrogarsi su se stessi e sul mondo. Si va da maestri indiscussi come Ermanno Olmi e Marco Bellocchio a registi rigorosi e degni di interesse come Marco Tullio Giordana, Paolo Benvenuti, Marco Bechis. Le giovani generazioni sono rappresentate da cineasti come Matteo Garrone che, con il pluripremiato "Gomorra", ha fatto parlare di rinascita del cinema italiano e da Andrea Molaioli che, con "La ragazza del lago" ha riscosso altrettanti consensi. Non mancano all'appello autori fuori da schemi e stereotipi, come Pippo Delbono, già autore del documentario "Guerra", vincitore del David di Donatello 2004, che, con "Grido", ha realizzato un'opera originale e personalissima o Gianni Di Gregorio che, non più giovanissimo, ha esordito brillantemente, con "Pranzo di ferragosto".

Olmi e Bellocchio, pur diversi per formazione e stile, rappresentano due modelli autorevoli per chi guarda al cinema come continua ricerca interiore, condotta con coerenza e con passione, intellettuale e umana: se il primo, con "Centochiodi", approda alla conclusione che le religioni non hanno mai salvato il mondo, il secondo, con "L'ora di religione", conquista una personale visione dell'esistenza, secondo la quale ciò che fa ammalare e va, dunque, eliminato è la "bruttezza". Giordana sceglie di raccontare il proprio tempo senza imporre tesi

o far valere opzioni: il giudizio ultimo è riservato, comunque, allo spettatore. Con Benvenuti, invece, il cinema diventa strumento per affermare la parola negata e narrare le storie di umili eroi che lottano, resistono, non si rassegnano, avendo come unica forza la verità. Il cinema di Bechis, infine, non è affatto “politico”, nel senso riduttivo di cinema di genere, ma ha l’ampiezza di respiro e la profondità della tragedia classica. Venendo alle nuove generazioni, Garrone è riuscito a raccontare l’Italia dei nostri anni con film quasi documentaristici e, insieme, visionari: uno sguardo, il suo, tutt’altro che di maniera e non privo di una posizione morale. Anche Andrea Molaioli, con “La ragazza del lago” ha realizzato, dietro la facciata del film di genere, un’opera prima interessata più a questioni etiche e psicologiche che non a banali e superficiali distinzioni tra “buoni” e “cattivi”. Pippo Delbono, con “Grido”, ha portato sullo schermo un’autobiografia, coraggiosa, dolente, ricca di umanità e di forza, rivelandosi autentico autore cinematografico. Dotata di grazia e di ironia è l’opera prima di Di Gregorio, vera e propria rivelazione del Festival di Venezia 2008.

Per gli autori citati, lo spettatore non è un soggetto passivo a cui vendere un prodotto, bensì un complice a cui si chiede di mettersi in gioco per riappropriarsi di ragioni ed emozioni. E il critico? Al termine di questa breve ricognizione, pare possibile concludere che “leggere” un film, per utilizzare il verbo coniato da Guido Aristarco nell’immediato dopoguerra, significhi, in qualche modo, ri-scriverlo ottemperanti al suo essere irriducibile ad una verità, alla sua apertura incomprimibile, al suo essere “plurale”. Particolari forme di critica non sono “la” critica, che può e deve assommarle tutte. (11)

M. C.