



I. ARCIPELAGHI E ISOLE

ROBERTO DONATI

La questione dell'autore nel cinema italiano d'oggi.
Profili e parole di Matteo Garrone



Una ricognizione generale sul cinema italiano contemporaneo, sotto il profilo dello stile, dei modelli della messa in scena e del problema dell'autore, evidenzia come primo dato inoppugnabile la natura a macchie di leopardo dell'universo dei nostri cineasti, diffusi lungo il territorio nazionale come forse mai prima d'ora – grazie alla decentralizzazione crescente di Cinecittà, alle rinnovate possibilità dei mezzi leggeri e alla diaspora delle scuole e dei fai-da-te di cinema – ma assolutamente incapaci di confrontarsi gli uni con gli altri: 'isole' forse con punti di riferimento, ma senza punti di contatto, perlomeno non interni.

'Macchie', per restare in metafora, che sanno produrre bellezza ma che non hanno ancora capito (o peggio: non vogliono capire) che, da sole, prese singolarmente, sono e restano solo semplici 'macchie'.

Nel piccolo bailamme delle produzioni artistiche italiane, si rende estremamente improbo, e tutto sommato inutile, tracciare appartenenze, connettere nomi e opere, operare semplici e sterili paragoni, figuriamoci segnalare tendenze. Potremmo forse dire che la rilettura traslucida del *noir* da parte di Paolo Sorrentino ha qualcosa in comune con le opere analogamente e diversamente jazzistiche di Matteo Garrone ma, a parte che sarebbe forse l'unico caso possibile, una simile interpretazione non sarebbe poi così efficace né veritiera. A mancare, insomma, anche fra gli autori potenzialmente affini, è di nuovo, a mio avviso, la reciproca frequentazione, il reciproco scambio di sguardi. *Do ut des*.

Nel cercare assonanze, e ovviamente dissonanze, ci troviamo completamente spiazzati, disorientati da nomi praticamente intercambiabili o da filmografie impazzite (come contestualizzare una pellicola tanto importante come **Romanzo criminale** all'interno dell'*opera omnia* di Michele Placido regista? Come affrontare analiticamente l'opera di Gabriele Salvatores quando la stessa critica, dopo il successo di **Mediterraneo**, ha iniziato e continuato a snobbare uno degli sperimentatori più inventivi del nostro asfittico panorama, svalutando peraltro i suoi film più interessanti ancorché, per certi versi, irrisolti?).

Capita, dunque, di infiammarci per opere tanto vitali quanto imperfette (**L'uomo in più**, esordio di Paolo Sorrentino). Succede, in un panorama tanto confuso, di scambiare nuove promesse per autori già maturi. C'è voglia – si teme, necessità – di individuare immediatamente il caso, il miracolo, la salvezza *tout-court*. Avviene di non riuscire più a essere equanimi nel giudizio, esaltando ora deprimendo poi. Saltano, in questa maniera, gli equilibri e la giusta moderazione. E la critica si fa confusa anch'essa. Viene in mente, ancora, l'apocalittica arringa di Toni Bertorelli nella rosseggiante cupezza del finale di **Romanzo criminale**: "Dite la vostra che io ho detto la mia", in un lavaggio di mani completo e annichilente perché ormai rassegnato.

La mancanza di punti di contatto fra i cineasti, l'assoluta sfiducia nei confronti dei rapporti di semplice conoscenza all'interno delle dinamiche di potere/lavoro/territorialità, l'inesistenza di relazioni (o, ancora più banalmente, di conoscenze) distese, amicali e proficue fra

¹ Questi e i successivi interventi di Matteo Garrone – salvo dove diversamente segnalato – sono estratti da un'intervista rilasciata all'autore del presente saggio il 25 luglio 2006.

generazioni sono motivi gravi di preoccupazione. Segno funesto dei tempi, e dell'educazione sempre più bassamente competitiva, è il fatto che questa radicalità di posizione è manifestazione crescente soprattutto delle giovani leve, e non tanto delle vecchie generazioni o di quelle di media età ormai consolidate. Segno – così almeno ci appare – non tanto di *privacy* artistica, bensì di insicurezza che genera risentimento, miopia, chiusura.

Ma forse intervengono anche altri fattori. Forse ha ragione Matteo Garrone,¹ regista autodidatta che ci sembra sintetizzare molteplici, e per una volta sicuri, aspetti di rinnovamento:

I. La storia degli arcipelaghi isolati, di isole che non comunicano mi sembra inutile. Perché uno deve comunicare con un regista? Può comunicare con un pittore, con un musicista, con uno scrittore... Non c'è bisogno di comunicare con un regista perché si crei l'onda. A parte che nel rapporto tra registi, quando due persone hanno gli stessi obiettivi, le stesse finalità, o c'è una amicizia fraterna o si verifica sempre una ambiguità in quel rapporto. Sono sempre sospetti questi grandi slanci di amicizia, quando in realtà non c'è una profonda intesa.

II. È un tentativo che viene fatto sistematicamente nel momento in cui ci sono delle esigenze commerciali, industriali legate alla vendita di un prodotto. Allora si dice: la rinascita del cinema italiano! Ecco rinato il cinema italiano! E ti menzionano due, tre autori perché i film sono andati bene, e si cerca di vendere il prodotto. Ogni regista si deve difendere dai giudizi altrui, questo solo conta. Il rischio è quello di credere alle opinioni degli altri e perdere di vista la propria strada. Bisogna difendersi dagli attacchi, anche se spesso sono fatti in buona fede e con intenzioni positive. È importante avere una tua idea e scommettere su qualcosa in cui credi. Anni fa si scriveva e si parlava meno di cinema. Oggi mi sembra ci sia un proliferare assordante di iniziative, rassegne, meeting, concorsi su internet, festival, che fa perdere di vista una serie di altre arti che sono molto più vitali. A teatro ci sono delle compagnie che dal punto di vista dell'originalità visiva sono all'avanguardia. Per esempio i Raffaello Sanzio sono molto "cinematografici". Poi non amo dare giudizi sugli altri, né fare deduzioni teoriche.

E in effetti, c'è più sano divertimento, sia pure intellettuale, e ancora più sana voglia di sperimentare e di non esaurirsi, in un film come *Il caimano* di Nanni Moretti (non a caso, arricchito di cammei di colleghi su cui è lecito speculare significato e intelligenza) che nell'arcano pseudo-astrattismo di un film come *L'amico di famiglia* di Paolo Sorrentino. C'è vitalità nel *Caimano* perché Moretti, pur con la sua spocchia tenera e infallibile, fa interagire la realtà con la finzione e dimostra di conoscere persone (Michele Placido non avrebbe mai potuto essere così esilarante) e fatti prima di metterli in campo. C'è, insomma, osmosi, scambio fertile, si respira un'aria più pura, più incontaminata nonostante i temi del film non siano certo più leggeri di quelli dell'opera di Sorrentino.

All'interno di una riflessione panoramica del genere, si è scelto di privilegiare proprio l'analisi del "caso" Matteo Garrone, autore che, da una parte, ci appare lunare per precipua indole personale:

² Si tratta del progetto *Sei storie brevi*, film corale ispirato alle realtà raccontate da Roberto Saviano nel suo romanzo best-seller *Gomorra* (Mondadori, Milano 2006).

La consapevolezza vera e propria di un percorso artistico non ce l'ho, ci sono delle cose che ritornano, quindi vuol dire che in qualche modo c'è un percorso, me lo fanno notare spesso. Personalmente mi accorgo che non mi fa bene fissare troppo quali sono le mie caratteristiche, il mio modo di raccontare... Del resto, io ho un modo di lavorare molto artigianale, non ho una formazione teorica, leggo anche molto poco di cinema. So solo che se non sono convinto di un film torno sempre a lavorarci sopra. Se finisco un film, vuol dire che sono convinto di quello che ho fatto.

E, dall'altra, si dimostra più trasparente e lucido di molti suoi colleghi anche nell'accettare senza false ipocrisie la natura egoista del sistema cinematografico italiano dell'oggi:

La libertà va bene, ma occorre acquisire pure una certa coscienza, altrimenti rischi di fare un cinema autoreferenziale, che non raggiunge nessuno. Bisogna sforzarsi di avere un rapporto con un pubblico che non sia solo quello dei festival, senza tradire definitivamente la propria idea di cinema.

Nel momento in cui, alla retrospettiva sullo stato di salute del cinema italiano contemporaneo, datata Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro 2006, si discutevano soluzioni ai dilemmi annosi del cinema italiano non producendo niente se non i soliti piagnistei non seguiti da azioni concrete pur auspiccate a parole, Garrone ci confermava l'impressione aliena e positivamente *naïf* che avevamo di lui:

Non vado molto al cinema, vado più spesso a teatro, dove seguo delle compagnie molto interessanti che mi danno degli stimoli. Con i colleghi non ci troviamo che raramente né ci scambiamo le sceneggiature, non c'è intimità professionale. Ci sono registi che stimo, ma non c'è uno scambio come poteva esserci tra altri registi in passato.

E sullo stato del cinema italiano aggiungeva:

C'è ancora una industria cinematografica, è diverso il modo di vedere i film; sta cambiando quello, non i film... I film vengono visti sempre meno in sala e sempre di più attraverso altri media, computer, DVD, televisione. Non è in crisi il cinema in sé, è in crisi la sala. La televisione condiziona il cinema, certo: oggi in Italia un film viene prodotto soltanto attraverso la televisione, RAI Cinema, Medusa. Quindi anche il valore del film varia a seconda del palinsesto in cui si inserirà, favorendo una certa omologazione. Però ci sono dei film che hanno una loro vitalità, una loro forza. Ci sono film validi e ci saranno anche in futuro, senza trascurare che non è facile fare film che abbiano una visibilità. Queste dispute da condominio di dire che in fondo ognuno sta per conto suo, non c'è lo scambio con l'altro regista, il movimento, non mi interessano.

Anche in virtù di queste poche parole, preoccupanti ma sincere e legittimate da una ricerca personale, e del fatto che attualmente Garrone è impegnato in un nuovo, enorme, promettente lavoro² si è cercato di portare alla luce l'originalità di un cineasta nato prima tennista e poi pittore, un cineasta che ha manifestato e manifesta una palese volontà d'infrazione dei codici narrativi e stilistici che, data la scarsità di materiale critico presente sul tema, si fa ancora fatica a mettere opportunamente in evidenza:

La formazione pittorica mi ha portato a dedicare massima attenzione al colore, alla luce, alla rappresentazione della figura, del volto... l'essenza del cinema risiede qui.

Uno studio accurato dello stile di Matteo Garrone ci obbliga intanto a fare i conti con la relazione, e l'interdipendenza, fra il suo universo formale e gli appigli tematici a cui questo si appoggia. Volendo separare le componenti espressive dagli argomenti trattati, e tenendo conto del naturale ispessimento della cifra stilistica di Garrone a partire dai film più recenti, *L'imbalsamatore* (2002) e *Primo amore* (2004), si nota infatti come le soluzioni e la resa formale dei primi film del regista appaiano strettamente connaturati ai temi rappresentati, nutrendosi quasi della precarietà psicologica dei personaggi, del carattere transitorio delle situazioni e delle vicissitudini "quotidiane". L'impressione è che nei primi tre lungometraggi di Garrone (*Terra di mezzo*, *Ospiti*, *Estate romana*) manchi un filtro stilistico capace di alterare il dato fenomenico che si mostra quasi documentato, catturato nel suo divenire.

A ben vedere, invece, anche la fase più "francescana" di Garrone rivela consapevolezza e presenza di intenzioni: se, da una parte, *Estate romana* (2000) nasce come mero materiale frammentario e disperso a cui soltanto il montaggio ha conferito senso e luce, dall'altra, l'insistenza della macchina da presa su dettagli del profilmico, le modalità rappresentative delle figure e l'uso espressivo delle luci possono dire di una precisa strategia di sottrazione della messa in scena, spogliata sistematicamente di tutti quegli orpelli e correttivi cui aspirerebbe.

È in questa resistenza attiva alle influenze delle tracce narrative che l'universo formale del cinema di Garrone rivela autonomia espressiva nella gestione dei contenuti drammatici ed evita di scadere in facili patetismi:

La forma che determina il tuo segno, il tuo stile è qualcosa che viene da sé per quanto mi riguarda, quindi non mi domando mai se sono un autore o meno. Cerco di sorprendermi quando racconto una storia, cerco di costruire dei personaggi che abbiano una originalità, delle immagini che siano evocative. Sono sempre pericolose le domande sull'autorialità di un regista: quello è un autore, quello non è un autore? Io cerco di portare avanti una ricerca personale, cerco di non tradirmi nella ricerca, di non perdere un certo sguardo sulle cose. Poi, quando faccio un film non mi preoccupo del risultato finale, perché ritengo ci debba essere sempre un elemento alchemico, legato al mistero, all'imponderabile.

Una importante premessa al suo metodo di lavoro, che è anche punto di forza del suo cinema, riguarda la particolare natura delle *troupe* di Garrone. La volontà di affidarsi agli stessi tecnici nel corso degli anni, in una gestione "familiare" del set, assume infatti significato e coscienza, importanti tanto quanto lo stravolgimento operato solo a partire da *L'imbalsamatore*, quando passerà da *troupe* composte mediamente da cinque-sei persone a una di quaranta professionisti. Anche una seconda notazione fondamentale, la scelta di svolgere personalmente il ruolo di operatore alla macchina da presa, rivela una precisa idea di cinema e di "direzione" degli attori:

³ Giacomo Daniele Fragapane, Manuela Michetti e Giovanni Petitti, "Roma città impacchettata", «www.frameonline.it», 2000.

⁴ Giorgio De Vincenti, "L'Estate romana di Matteo Garrone", «Cinemasessanta», n. 2 marzo/aprile 2001, p. 7.

⁵ "Un fatto di cronaca raccontato come una fiaba metafisica", incontro con Matteo Garrone presentato da Callisto Cosulich «Cinemasessanta», nn. 5-6, 2002, p. 58.

Una clausola che metto sempre in anticipo e sulla quale non transigo è che io disponga la macchina. Quando si tratta di girare, soprattutto se sto improvvisando, voglio essere io dietro la macchina da presa, perché per me è fondamentale poter cogliere quei gesti che gli attori fanno e che magari non ripeteranno mai più.³

Tenero e nostalgico, ma assolutamente impermeabile alle commozioni più immediate, **Estate romana** si abbevera alla fonte di un vecchio documentario realizzato dal padre di Garrone, critico teatrale, intitolato **L'altro teatro**, una sorta di reportage che aveva come oggetto l'avanguardia teatrale attiva nelle cantine romane nel corso degli anni '70. Il film nasce invece dall'esigenza del regista di indagare che fine abbiano fatto i reduci di quella intensa stagione sperimentale e in che condizioni sopravvivano (il titolo iniziale era: *Come faccio a non scomparire?*), raccontando attraverso il punto di vista di Rossella Or i cambiamenti di una generazione nel contesto della Roma estiva pre-Giubileo, impacchettata e alienante.

Utilizzando istanze documentaristiche in funzione "narrativa", Garrone traccia già le basi del suo particolare modo di intendere e di fare cinema. Per catturare le emozioni, ecco, basta uno stile di ripresa che privilegi la camera a spalla in continua simbiosi con gli attori: un'efficace semplicità che, anche inconsapevolmente, rimanda alla grande tradizione del *cinéma vérité*, prima francese e poi americano, degli anni '60 e alle prime sporche registrazioni sonore effettuate con il Nagra. I primissimi piani si soffermano sulle espressioni del volto, cercando cenni autentici, irripetibili, mentre i piani sequenza, preferiti alla frammentazione della scena, dilatano i tempi narrativi e rendono cronologicamente reale il susseguirsi delle immagini.

Anche la scelta di non progettare uno *story-board* delle inquadrature è frutto di metodo e coscienza: il regista preferirà ricostruire *in loco* i movimenti di macchina e le posizioni degli attori, tenendo conto solo di alcune annotazioni generiche. Giorgio De Vincenti adocchia bene la cifra stilistica del Garrone pre-**Imbalsamatore** quando dice che "in **Estate Romana** è forte la sensazione di essere davanti a un'opera realizzata nel suo farsi, in una sorta di happening che avviene con la cinepresa a mano"⁴.

Ecco che si potrebbe insinuare il concetto di *testo aperto*, suscettibile di regolari variazioni tanto in fase di sceneggiatura quanto al momento delle riprese. Tenendo conto del basso profilo economico delle sue pellicole, tale ipotesi di cinema offre la possibilità di ritornare sul set ("Una cosa che metto subito in chiaro con i produttori è di concedermi, anche dopo le riprese, la possibilità di rigirare alcune sequenze"⁵), causando di contro sia l'alleggerimento della messinscena fino all'essenziale sia la naturale complicità di *troupe* e interpreti. Altresì, la connotazione artigianale di questa concezione di fare cinema, tesa a sfruttare visivamente le scenografie naturali in cui si fanno agire i personaggi e sempre aperta, ricettiva, pronta ad immettere tutti gli stimoli che vengono dall'esterno, si integra significativamente

⁶ Francesco Crispino, "Colloquio con Matteo Garrone", «www.cinemavvenire.it» (2004).

⁷ AA.VV., "Il giovane cinema cresce" (numero speciale "Almanacco del cinema italiano"), «Micromega», n. 7, 2006, p. 79.

nell'*Imbalsamatore* con l'utilizzo dei teatri di posa, di mezzi tecnici più sofisticati, di una sceneggiatura mediata. Garrone nega che il salto di qualità maturato con *L'imbalsamatore* abbia comportato dei cambiamenti nell'impostazione originaria del suo approccio al cinema, sottolineando una rinnovata vocazione a trasformare in divenire gli aspetti della messinscena:

in *L'imbalsamatore* la sceneggiatura ci è servita soprattutto come progetto, tanto che al montaggio – che io considero come una seconda regia – l'abbiamo spesso tradita. E così è avvenuto anche in *Primo amore*. C'è da dire che il legame tra personaggio e persona, e l'elemento cosiddetto documentaristico che c'era nei primi film, sono rimasti anche nei successivi, benché apparentemente possano sembrare così diversi.⁶

È palese l'inclinazione a trascurare la sceneggiatura a vantaggio dell'improvvisazione, anche quando la storia è ancorata a una struttura narrativa maggiormente rigida. Se le prime tre opere non ricercavano una svolta drammatica, accontentandosi di (ac)cogliere brandelli di realtà mimetizzati in un flusso narrativo esile e frammentario, *L'imbalsamatore* segna il passaggio all'utilizzo di procedure drammaturgiche più riconoscibili. Il graduale scollamento dalle coordinate primitive che ne deriva spingerà il regista a confrontarsi con le regole dei generi, tuttavia rielaborate piuttosto come mezzo che come fine, e a dedicare rinnovata attenzione agli elementi figurativi del film: non si tratta di una "conversione", bensì di una evoluzione motivata da un desiderio di esplorazione e da una maggiore confidenza con gli strumenti del cinema. Opera di mezzo, opera spartiacque, non opera di contrasto.

Il dato peculiare della più recente parabola dell'autore romano rimane proprio la coerenza con una precisa idea di cinema, nonostante l'estraneità al sistema industriale in cui si colloca. Una pericolante convivenza agevolata, per paradosso, dall'introversione del suo cinema ma anche dall'insolita sfida intrapresa nei confronti dei condizionamenti distributivi:

Questi limiti per me sono anche un vantaggio. Perché proprio attraverso un linguaggio che ha una purezza di rappresentazione si può costruire un film politico. [...] Nella purezza dello sguardo, e quindi in questa libertà della visione, risiede la forza del cinema. Questa libertà non si trova in quello che viene detto, non si trova nella denuncia.⁷

Come dice Simone Carella, altro superstite del *teatro off* romano degli anni '70, "l'unico testo che si può rappresentare è la realtà, ma la realtà ci sfugge da tutte le parti...". Questo frammento di senso, sorta di manifesto involontario della questione stilistica del cinema di Garrone, lascia intravedere un interrogarsi originale sui meccanismi di imitazione e di riproduzione della realtà e rinvia alla complessità del discorso sulla "finzionalità" del cinema. Lo stile del cineasta sembra appunto indirizzato alla saldatura di tale dicotomia, sia quando si sbilancia in *atout* iperrealistici sia nelle sue manifestazioni più depauperate.

Vista l'eccellenza dei risultati raggiunti individualmente da Garrone, si deve forse allora concludere, con le sue parole, che

le persone che vogliono fare cinema sono troppe, è un numero sproporzionato. Crescendo questo numero aumenta anche il numero degli insoddisfatti, di quelli che si sentono di avere qualcosa da dire ma il sistema non glielo consente, e sarà sempre più così. Questo è un problema da analizzare da un punto di vista sociologico: perché sono in aumento? Probabilmente c'è un elemento legato all'imitazione, di cui probabilmente anch'io sono vittima... però sono discorsi più complicati di quanto io possa delineare. Il punto è che per riuscire ad avere una visibilità, e occupare un territorio all'interno della cinematografia internazionale, occorre avere uno sguardo e una originalità difficili da coltivare: alcuni ci riescono, altri ci riescono per un breve periodo e poi si perdono, altri magari verranno scoperti dopo... la Storia dell'arte è piena di queste vicende.

È senz'altro vero. Tuttavia l'industria non si nutre di geni isolati – quella della settima arte neppure.