



I. ARCIPELAGHI E ISOLE

VITO ZAGARRIO

L'eredità del Neorealismo nel *New-New Italian Cinema*,
tra verismo, rigore della Storia e sguardo sull'infanzia



¹ Cfr. *Cinema e scrittura. Incontri con gli autori*. Incontro con Daniele Gaglianone, Vincenzo Marra, Francesco Munzi, Giovanna Taviani, Daniele Vicari, coordinamento di Vito Zagarrio con Tommaso Pomicio, organizzato dall'IRRE del Lazio e dall'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, 21 febbraio 2006.

Il confronto con i Padri fondatori è stato sempre scomodo per i cineasti italiani del dopo-Neorealismo. I grandi Maestri del dopoguerra, i Rossellini, i Visconti, i De Sica, gli Antonioni, ingombranti cadaveri nell'armadio del nostro cinema, non sono mai stati – metaforicamente – uccisi né dai figli né dai pronipoti. Quando nasceva la generazione dei primi anni '60, quella dei Bertolucci e dei Bellocchio, non si poteva che partire dal confronto con il Neorealismo ancora fresco di memoria; quando si percepiva l'inizio della crisi del cinema italiano, non si poteva fare a meno di tornare, per confronto e contrasto, al Neorealismo che trionfava nei festival internazionali; quando si sono intuiti i prodromi di un "nuovo cinema" (di volta in volta il cinema sessantottesco, o quello della fine degli anni '70, di un Piscicelli o di un Del Monte), sono tornati i fantasmi di Rossellini, mediato magari da Godard o da Fassbinder. E quando la Grande Crisi è stata evidente e inarrestabile, è stata naturale la nostalgia verso l'Eden perduto del Neorealismo. Si è parlato, infatti, di "neo-Neorealismo" quando sono apparsi all'orizzonte film di forte colorazione sociale, ambientati nelle periferie povere delle città, negli *interland* metropolitani popolati di droga e di violenza: penso a *Ultrà* di Ricky Tognazzi, a *Mery per sempre* di Marco Risi, a *Crack* di Giulio Base, ai film di Faccini, ecc. Era come se, per suggerire un'uscita dalla crisi e dal cinema "carino", si cercasse con ansia nel passato una ricetta utile.

Non può prescindere dal confronto con i Padri-Maestri neanche il cinema italiano contemporaneo, soprattutto quello degli esordienti, quello che io chiamo – parodiando la storiografia americana su Hollywood – il *New-New Italian Cinema*. La generazione dei cineasti del nuovo millennio è forse quella che più di ogni altra propone di saltare a piè pari il vituperato cinema degli anni '80-'90 per tornare a quello degli avi del dopoguerra. Più che i padri o i nonni del Neorealismo, infatti, la generazione di quella che ho definito in un libro "la meglio gioventù" del cinema italiano (quella dei Sorrentino, dei Munzi, dei Marra, dei Vicari, dei Gaglianone, dei Porporati) vuole "uccidere" gli zii e i fratelli maggiori, tornando a guardare i nobili progenitori. Il Neorealismo non è più qualcosa di bloccante o di soffocante – come per i cineasti degli anni '60-'70 –, ma un valore cui tornare. È una generazione che si sente "vergine" rispetto ai pre-giudizi ideologici di quelle precedenti, che pone con urgenza il problema di un ulteriore ricambio. Una generazione – ha detto una volta a un convegno Daniele Gaglianone, uno dei più autorevoli rappresentanti di questa nuova leva di *filmmaker*¹ – che proviene da un panorama desertificato, che è cresciuta nell'era delle fine delle ideologie, che non ha complessi di colpa rispetto ai disastri delle generazioni precedenti, e che quindi si può candidare alla creazione di un cinema diverso. Una generazione di "non sconfitti", a differenza di quelle sessantottine e post, semmai di "figli della sconfitta", "più moderni del postmoderno", liberati dai pesi storici e quindi capaci di esprimere contenuti e forme più moderni. E la loro "modernità" deve essere legittimata proprio dal cinema dei Padri, è un'ansia di edificazione di una nuova autorialità che ritorna alle atmosfere etiche del dopoguerra. Un cineasta

come Vincenzo Marra ribadisce spesso la necessità di un ritorno al "Realismo", all'"impegno", al "rigore", nozioni che si erano perse dopo tanti anni di ambigui richiami alla "leggerezza" che, lungi dal riferirsi alle calviniane *Lezioni americane*, diventava banalizzante e semplificatoria.

Indizio di questo nuovo bisogno di etica dei cineasti italiani è un movimento spontaneo dei registi, sganciati dall'automatismo dell'appartenenza a un partito o a uno schieramento, o a un'associazione. Si chiama "Centoautori", ne fanno parte (anzi, ne facciamo parte, visto che anch'io sono tra i firmatari) quasi tutti i cineasti italiani, dai più noti ai meno noti, esasperati dalla situazione di crisi del cinema nazionale.

Dopo tante esperienze e militanze nelle varie associazioni, i *film-makers* si riuniscono settimanalmente alla Libreria del Cinema di Trastevere, un *bookshop* specializzato sul cinema con annesso bar e spazio per incontri, dibattiti, presentazioni di libri. La novità di "Centoautori" è che è riuscito a mobilitare i grossi calibri, da Bernardo Bertolucci a Marco Bellocchio, e i giovani già noti, da Paolo Virzì a Daniele Luchetti. Gli esiti mediatici sono stati immediati: una lettera, apparsa sulla prima pagina di «La Repubblica»; un grande convegno al teatro Ambra Jovinelli che ha viste raccolte tutte le forze del cinema italiano a chiedere a gran voce una legge adeguata di riforma del cinema (quella in vigore risale, nonostante i successivi aggiustamenti, al 1965).

Ma il modello neorealista non è solo nel richiamo all'etica. Sta anche nello stile dei alcuni cineasti, e in molti omaggi – consci o inconsci – contenuti nei loro film. Vediamo qualche esempio. Costanza Quatriglio, uno dei casi più interessanti tra i cineasti che hanno esordito negli anni 2000, nel suo film d'esordio *Lisola* fa direttamente i conti con Rossellini, richiamandosi alle atmosfere di **Stromboli**. E la tradizione neorealista conta molto anche nella vocazione documentarista della cineasta siciliana, formatasi in un'atmosfera culturale dove hanno pesato fortemente le presenza di un De Seta e di un Kiarostami. **Stromboli** echeggia anche in **Respiro** di Emanuele Crialese: la giovane moglie e madre protagonista del film (interpretata da Valeria Golino) è una discendente diretta delle grandi figure femminili rosselliniane, con quel suo *spleen* nevrotico ai limiti dell'eroismo e della santità. Si veda la visionaria scena finale, in cui la folla si avvia galleggiando verso la Donna riapparsa miracolosamente.

Tra le donne che derivano direttamente da modelli del Neorealismo, bisogna citare le due protagoniste di **Cuore sacro** di Ozpetek e di **Anche libero va bene** di Kim Rossi Stuart, entrambe, forse non casualmente, interpretate da Barbora Bobulova.

Dopo i successi delle **Fate ignoranti** e della **Finestra di fronte**, Ferzan Ozpetek sembra trarre ispirazione da alcuni classici del cinema: da un lato certe favole di Frank Capra, tipo **È arrivata la felicità**, discorso sul Capitalismo e sulla Depressione, ma dall'altro i film di Rossellini con Ingrid Bergman, come **Europa 51**, storia di colpa, espiazione e salvezza. **Cuore sacro** è la storia della cinica rampolla di una famiglia di ricchi capitalisti che viene folgorata come San Paolo sulla via di Damasco, e

decide di cambiare vita, dando e dandosi ai poveri e agli infelici.

Irene è una giovane e bella donna senza scrupoli che non esita a passare sul cadavere di chi le si oppone. Il film, infatti, inizia con uno spettacolare suicidio di una coppia di coniugi rovinati dalla giovane speculatrice. Ma un incontro fortuito – e in realtà “preparato” dal Fato – è destinato a cambiare la donna: è una bambina, una ladruncola apparentemente deviante, che invece si rivela una piccola santa, la cui missione è aiutare i bisognosi portando loro viveri e generi di prima necessità. L'incontro è fatale per la psiche di Irene, che comincia a provare un forte complesso di colpa nei confronti della propria ricchezza. Complesso che è aumentato dalla progressiva scoperta del marcio che c'è nella sua famiglia: la madre, ad esempio, è stata segregata in casa, eliminata socialmente e forse uccisa in quanto “diversa”, eccentrica, non omogenea alla famiglia, e dunque malata. Come la zia Maria Clara (Erica Blanc), un'altra messa da parte e minacciata di interdizione dalla sorella, la zia cinica interpretata da Lisa Gastoni. La giovane imprenditrice di successo, così, comincia a dare i numeri, entra in crisi e inizia a “espiare”, soprattutto quando la bambina muore, investita da un'auto. Trasforma un palazzo destinato alla speculazione edilizia in un ricovero per i poveri, dedica la sua vita e la sua anima a chi soffre. Nulla può la zia crudele, già responsabile della “follia” della madre: la vita di Irene è ormai una “missione”. Ma come la Bergman nel film di Rossellini, Irene rischia fortemente il manicomio: come San Francesco, infatti, si spoglia dei suoi vestiti e si denuda completamente, peccato che lo faccia nel bel mezzo di una metropolitana... Qui la sua mistica follia giunge all'apice, e la ricongiunge spiritualmente alla madre che, suggerisce il film con un pizzico di *fantasy*, tanto assomiglia alla bambina morta da potersi essere reincarnata in lei. Il nudo di Irene fa emergere un altro tema: quella del corpo e della sua rimozione, la repressione della sessualità, il desiderio di una naturalità altrettanto importante dello slancio mistico. Quel corpo che viene riproposto da Giancarlo, un giovane barbone (Andrea Di Stefano) impazzito dopo l'abbandono e la morte della donna amata: una sera di pioggia Irene se lo ritrova tra le braccia, seminudo, e lo abbraccia come in una Pietà michelangiolesca, come dopo una pietosa deposizione. Ed è anche qui una possibile citazione di Rossellini: la morte di Pina in *Roma città aperta* e quella del partigiano nel finale dell'episodio di *Paisà*.

Il film di Ozpetek è barocco, ridondante, carico di iconografie cattoliche, straboccante di un gusto *kitsch*, un film ambizioso, che vuole discettare dell'ambiguità tra Bene e Male, tra normalità e pazzia, tra sacro e profano, laico e religioso, un film sulla sofferenza del mondo che ci circonda, e in qualche modo film sofferente e sofferto, discorso sulla follia strisciante che si nasconde dietro l'angolo della nostra vita quotidiana.

Nel caso di *Anche libero va bene* (di e con Kim Rossi Stuart, 2006) sembra evidente una diretta eredità dai *Bambini ci guardano* di De Sica: anche qui c'è una donna che va e torna, che abbandona i figli, incapace di decidere tra la casa e la vita esterna, sinceramente indecisa e psicanaliticamente interessante. Il film di De Sica propone un padre non

“virile”, una moglie altrettanto debole ma capace di causare una tragedia, un bambino che assiste all’adulterio e al suicidio. Il tradimento della madre viene descritto in maniera moderna, quasi capito se non giustificato nella sua appassionata sincerità, ed anche l’amante non è il cattivo seduttore di turno, ma un uomo che soffre davvero per amore. *I bambini ci guardano* era un film duro, senza *happy ending* possibile, non riconciliante, che segnalava una cesura forte rispetto al De Sica precedente; forse per la presenza tra gli sceneggiatori di Cesare Zavattini, che da questo momento accompagnò a lungo la filmografia di De Sica, diventandone in qualche modo co-autore. Ed è forse per questo che l’opera prima di Rossi Stuart segnala ora il già affermato attore tra i registi più interessanti del cinema della seconda metà dei 2000.

Dal canto suo il già citato Vincenzo Marra, con la sua opera prima *Tornando a casa*, propone un “verismo” forte e socialmente impegnato, sospeso tra il Rossellini neorealista e il Visconti della *Terra trema*. La trama, infatti, è quella di un gruppo di pescatori napoletani che va a pescare in Sicilia, ai limiti delle acque territoriali tunisine, come spesso fanno i pescherecci di Mazzara del Vallo; una trama dove si intrecciano camorra napoletana e solitudine isolana. Ed è in particolare la storia di un ragazzo, in cui la disperazione sociale si sposa con uno *spleen* “moderno”, che per uno scambio di identità viene scambiato per tunisino, e decide coscientemente di confondersi tra gli immigrati che vengono rispediti “in patria”. La patria degli “altri”.

Il tema dell’“Altro”, infatti, permea questo gruppo di film di ispirazione neo-neorealista. È nello stesso titolo dell’opera prima di un regista tunisino che vive in Italia, Moshen Melliti, autore di *Io, l’altro*, con Raul Bova che è anche il coproduttore del film. Anche questo un film a bassissimo costo e di atmosfera teatrale, ambientato tutto, claustrofobicamente, in un peschereccio, e parlato in dialetto siciliano. Il *plot* è quello di un piccolo imprenditore siciliano (Bova), che possiede il peschereccio e ha assunto un bravo pescatore tunisino, di cui si fida e che tratta come un fratello; ma le cose cambiano quando subentra il sospetto che il tunisino sia un terrorista ricercato dalla polizia. Un sospetto che porterà all’inevitabile tragedia del pregiudizio razziale e dell’incomunicabilità tra le etnie.

È un tema, quello dell’“Altro” di Marra simile a quello di un bel documentario “altro” di Marra e Melliti, che emerge con forza anche da *Ritorni* di Giovanna Taviani (2006), una delle documentariste esplose in questi ultimi anni, particolarmente legate alla Sicilia e al Mediterraneo. Di lei segnalo anche l’opera prima *I nostri trent’anni* e il bello *special* su Luchino Visconti per una serie di video didattici editi da Palumbo.

Restando nell’ambito dell’ispirazione viscontiana della *Terra trema*, è cruciale l’opera prima di Giuseppe Gaudino, *Giro di lune tra terra e mare*, un film che mescola melodramma napoletano e film in presa diretta sui pescatori poveri; un film che ibrida un realismo filologico con le metafore più visionarie, un esperimento irripetuto nel cinema italiano a tutt’oggi.

Nella tradizione neorealista si pone anche il ritorno a una metafora dello sguardo affidato ai bambini: *Certi bambini* è il titolo – metaforico –

dell'opera seconda di Andrea e Antonio Frazzi, ambientata nelle periferie napoletane e centrate sulla storia di un ragazzino killer. Un tema che pervadeva alcuni film del decennio precedente, come **Baby gang** di Piscicelli, o **Vito e gli altri** di Capuano, o **Domenica** di Wilma Labate. In questi film, a cavallo tra vecchio e nuovo secolo, si reincarnano gli scugnizzi di **Paisà** e di **Sciuscià**, l'Edmund di **Germania anno zero**, o i ragazzini (partigiani in erba) che assistono all'esecuzione di Don Pietro in **Roma città aperta**.

Ma erede dell'"etica dell'estetica" neorealista è anche il nuovo cinema di impegno sociale degli ultimi anni: Guido Chiesa e Daniele Vicari che, insieme o da soli, hanno lavorato sul terreno del documentario politico e del film narrativo "impegnato" e con la loro pratica cinematografica indicano un ritorno al rigore della Storia: **Non mi basta mai**, docu di Chiesa e Vicari, **Partigiani** di Chiesa, Vicari, insieme a Davide Ferrario ed altri, **Il partigiano Johnny** e **Lavorare con lentezza** di Chiesa, **L'orizzonte degli eventi**, opera seconda di Vicari, **Il mio paese**, documentario dello stesso Vicari sulla scorta della vecchia inchiesta di Ivens **L'Italia non è un paese povero**. Cito ancora Daniele Gaglianone e Davide Ferrario, due registi molto interessanti variamente impegnati sul terreno della sperimentazione e dell'ideologia: **I nostri anni** e **Nemmeno il destino** di Gaglianone, il documentario **La strada di Levi** di Ferrario, ecc. Cito infine Daniele Segre, che ha alternato molti documentari sociali a pochi ma intensi film narrativi, facendo sempre un cinema duro e non compromissorio. Qualche titolo: **Ragazzi di stadio**, **Testadura**, **Manila Paloma blanca** (con sceneggiatura di Ferrario), **Volti**, **Vecchie**, **Mitraglia e il verme**, tutte interpretazioni della "realtà" e tentativi di trasformarla con testi e formati atipici.

Non è solo il cinema narrativo, infatti, lo strumento per indagare la memoria e intervenire sul presente, ma lo è anche il documentario, un "genere" (uso la parola impropriamente) emerso con forza negli anni 2000 come forma capace di guardare alla realtà italiana. Penso ai documentari "atipici" di Marco Bertozzi (**Appunti romani** e **Rimini-Lampedusa**), di Alina Marazzi (**Un'ora sola ti vorrei** e **Vogliamo anche le rose**), di Domenico Distilo (**Inatteso**), ecc. Penso al ritorno di un documentario *engagé*, attento al presente, alle contraddizioni sociali, al malessere della società, ai problemi dell'integrazione, dell'immigrazione, dell'"Altro", appunto. Quanti bei – spesso non noti – documentari e *reportage* sulla strage di immigranti nel mare di Porto Palo o di Lampedusa? Ne segnalo uno, ottimo, di Christian Bonatesta per la RAI. Si intitola **Approdo Italia**, è prodotto da Giuliana Del Punta per Esperia Film, ed è andato in onda tra il 14 e il 21 marzo 2005. Protagonisti del *reportage* sono alcuni personaggi a loro modo "eroici", autonomi dalle istituzioni ufficiali, che scelgono di offrire supporto e assistenza a uomini e donne in fuga dalla propria terra. Dice il ventisettenne regista:

Ho accumulato circa 80 ore di materiale in tre mesi e mezzo passati a stretto contatto con i migranti. Metto a confronto alcuni episodi in stridente contrasto: ad esempio l'esperienza del centro di prima accoglienza "Gertrude Maggiolini" di Siracusa, gestito da padre Carlo con un gruppo di volontari, e il rimpatrio forzato di 360 immigrati sbarcati a Lampedusa.

Il 6 ottobre 2004 sono stati imbarcati su quattro C-130 dell'aeronautica militare e spediti in Libia; i loro polsi erano legati con delle fascette di plastica. Il film contiene anche alcune immagini girate dagli attivisti della Rete Siciliana Antirazzista.

Il filmato ricostruisce anche il naufragio della "Ioahn", la nave affondata il 26 dicembre del 1996 al largo delle coste di Portopalo; a bordo c'erano centinaia di persone provenienti dallo Sri Lanka, dall'India, dal Pakistan, quasi tutte annegate, tanto che il mare di tutta la zona è diventato un immane cimitero di clandestini. Quanti "tonni" hai pescato? – si chiedono l'un l'altro i pescatori locali. Un tonno, una testa di tonno, un pezzo di tonno... E i "tonni" sono i cadaveri degli emigranti che non ce l'hanno fatta. Bonatesta raccoglie le testimonianze di Shakur Ahmad, uno dei pochi sopravvissuti, e di Giovanni Maria Bellu, il giornalista del quotidiano «La Repubblica» che nel libro inchiesta *I Fantasmi di Portopalo* ha ricostruito una verità a lungo negata.

Mi sono soffermato su questo documentario televisivo, anche perché Bonatesta proviene dal DAMS (è un mio laureato, come mio allievo al Centro Sperimentale di Cinematografia è stato Domenico Distilo, regista del sopracitato *Inatteso*, sempre sul tema dell'emigrazione) e, al di là di un certo orgoglio di docente, il suo caso dimostra il ruolo che anche l'università ha sia nella formazione dei giovani documentaristi, sia nel nuovo interesse per una reinterpretazione della Realtà.

Mi piace citare, infatti, i molti filmati prodotti dal Laboratorio Audiovisivi del Dipartimento Comunicazione Spettacolo di Roma Tre, spesso votati alla documentazione sociale: corti, medi e lunghi sulla presenza dell'"Altro" a Roma (ad esempio i curdi o gli ucraini, o le zone di emarginazione, o le carceri), un'attività di ricerca e di rilettura del contemporaneo affidata a giovani e giovanissimi dottorandi o ricercatori. Faccio qualche nome: Elena Mortelliti, Luca Bellino, Christian Carmosino, Francesco Del Grosso. Questi ultimi due, tra l'altro, insieme a Pier Paolo De Sanctis ed Enrico Carocci, hanno diretto un interessante documentario sul nuovo cinema italiano, con la mia supervisione. Il titolo è *Gli invisibili*, nasce dalla manifestazione da me curata *La meglio gioventù* (sugli esordienti italiani dal 2000 al 2005), e ricostruisce la situazione del *New-New Italian Cinema* di cui sto parlando in queste pagine.

È il segnale, da un lato, di un rinnovato interesse, vuoi di tipo antropologico vuoi di tipo critico-analitico, per la società italiana; dall'altro, di un universo iconico in movimento, che per affrontare i problemi della contemporaneità usa tutti gli strumenti audiovisivi, nella cornice di una profonda rivoluzione digitale che ha ibridato generi e tecnologie.

Nel nuovo Millennio, per concludere, il bisogno di rifare i conti con la "realtà" è divenuto impellente. Sono percepibili un'ansia e un desiderio di rifondare il cinema italiano. E come nei classici di fantascienza, quando l'astronave dei pionieri stellari tenta di installarsi nel nuovo pianeta, si richiama alla "fondazione", ai padri iniziatori della civiltà. Una civiltà forse scomparsa, ma sempre presente nella tradizione, nella mitologia, nell'immaginario.