

Lo spazio del reale nella critica cinematografica

di *Francesco Galofaro*

Istituto Europeo del Design – Milano.

Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo

A cura di *Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi*

Genova, Le Mani editore, 2009, pp.139, otto tavole a colori, € 14.00

1. Il volume

Un titolo ambizioso per una raccolta di saggi di diversi autori che trae le mosse dal lavoro di Maurizio Grande nel campo della semiotica, estetica, cinema e teatro. Oltre a riconsiderare le sue proposte in ambito teorico, ciascun autore tenta una applicazione delle sue categorie ad una nuova generazione di cinema italiano, definita dal rifiuto del disimpegno e dall'esplorazione della stagione del terrorismo e della caduta della prima Repubblica. Il volume tratta di titoli come *Gomorra*, *Il divo*, *Buongiorno notte*, *il caimano*; abbiamo registi come Cipri e Maresco, Crialese, Marazzi. Si tenta di individuare nel loro cinema uno «spazio del reale» *inerente* alle diverse forme di testualità: secondo Grande, la realtà extrasemiotica è infatti richiamata e contenuta nel linguaggio. Non si tratta di “reale” inteso ingenuamente come referenza, ma di un reale semiotizzato, interno al linguaggio e alla testualità. Quale reale? Gli interventi divergono a riguardo, articolando il reale come molteplicità, da un lato, e dall'altro mostrando differenti modi in cui tale reale è incluso nella testualità filmica. Senza dubbio il libro reca traccia di un dibattito animato, e gli autori spingono la propria critica in direzioni lontane tra loro - questo è senz'altro un pregio del volume. Ma vi sono senza dubbio tratti in comune ai diversi autori a partire, come vedremo, dalle categorie che impiegano. Pertanto, se per un verso il volume intende dar conto di una generazione di cineasti italiani, per un altro testimonia inevitabilmente degli strumenti della critica attuale, o meglio di un *paradigma*.

2. Un paradigma critico

Il volume, molto ben curato, giunge con un indice dei nomi che si presta bene a comprendere quali siano i riferimenti culturali che accomunano il punto di vista sul cinema espresso dagli autori: Foucault su tutti, ma anche Derrida, Deleuze, un po' meno Agamben. Con l'eccezione di De Certeau, che pure della "lanterna del diavolo" ha scritto cose notevoli, il poststrutturalismo domina, e sostituisce i paradigmi che hanno orientato in passato la storia della critica, in parte incorporandoli, in parte cancellandoli palinsestualmente. Niente Marx, se non in una nota che spiega cosa sia il feticismo delle merci (anni fa sarebbe stato un pleonasma ...); niente Adorno, mentre Benjamin resiste attraverso le sue riletture contemporanee; Guido Aristarco è archiviato, non lo si evoca più neppure per dargli torto, nonostante il libro ruoti intorno al reale ed esprima la volontà di chiarire possibili malintesi. Pasolini resiste ostinatamente, ma scompare la semiotica: un paio di riferimenti a Barthes, uno solo a Metz, sepolti Greimas, Casetti, Bettetini. Non vi è spazio per l'analisi della colonna sonora (sospetto: che in questo cinema non sia così interessante?) e dunque né Chion né Miceli; niente formalisti russi e neppure Ejzenstein, eccettuato il suo lavoro di regista; una sola citazione per Bachtin, scomparsa Kristeva, e quanto alla concezione dell'intertestualità che ha dominato per un trentennio uno degli autori come vedremo ne prende le distanze in modo interessante; due citazioni da Freud (ma una è per dargli torto), qua e là fa ancora capolino Lacan. Annegano insomma nell'oceano dell'inattuale: marxismo, teoria critica, semiotica (con eccezioni importanti), psicoanalisi, e qualcuno dirà forse che era ora. In fondo certi atteggiamenti culturali e stili critici sono stati *anche* delle mode intellettuali ingombranti; ciò che è di moda deve pur passare di moda per divenire un classico. Inoltre, bisogna saper uccidere i propri nonni, visto che non riusciamo a sbarazzarci dei nostri genitori.

Questa non vuol essere certamente una sorta di "critica della critica critica"; come semiotico, tuttavia, occorrerà che esprima almeno una doglianza, o se vogliamo un rimpianto: nessuno di questi interventi, anche dove sono focalizzati su un solo film, può essere considerato in senso stretto una *analisi*. Certo, alcuni saggi hanno dichiaratamente un intento di natura teorica o storico-critica; altri sicuramente presuppongono una analisi a monte, o per lo meno una lettura attenta del film. Per lo più però gli interventi riprendono alcuni cavalli di battaglia del post-strutturalismo per ritrovarli, a torto o a ragione, in questo o quel film. Pochi saggi entrano nel merito del modo in cui il film *costruisce* effetti di senso peculiari inquadatura dopo inquadatura, pochi isolano strutture enunciative o narrative, quasi che (secondo sospetto) nessuna scelta stilistica o grammaticale *peculiare* caratterizzi questo nuovo cinema italiano. Ciascun intervento opera una presa complessiva del senso di uno o più pellicole, presa che poi serve da base per la costruzione del proprio metadiscorso. Gli autori dunque mi scuseranno se la mia è una lettura «di parte»; a partire dai metodi della mia disciplina rileggo il loro lavoro sottolineando affinità e divergenze.

3. Gli interventi

Il primo saggio del volume, di **Federico Montanari**, riprende i legami tra Grande, Deleuze e Carmelo Bene. L'autore vuol chiarire immediatamente possibili equivoci rispetto al senso della parola "reale", impiegato da Grande: lo spazio del reale è un *prodotto* del linguaggio tramite codici grammaticali e meccanismi semiotici quali quello della condensazione. Nel dire questo Montanari correttamente sottolinea l'attività di Grande come semiotico del cinema *e del teatro*; con modalità senza dubbio diverse, entrambe le semiotiche si fanno carico di questa *produzione della realtà* – una posizione quanto mai attuale nel dibattito semiotico e che corrisponde nel cinema ad una continua ricostruzione del proprio codice. Il *neorealismo* è il test ideale per questo modello: in una battuta direi che si tratta di cogliere quanto di *metarealistico* vi sia nel suo discorso e nel cinema in genere. Nel sottolineare i legami testuali con le pratiche di enunciazione interne alla cultura, Montanari si rifà a Nicola Dusi e alla recente semiotica del cinema. Pratiche di enunciazione possono essere considerati fenomeni di *densificazione, rarefazione, saturazione, condensazione* indicate da Deleuze. Infine l'autore prospetta un lavoro di inquadramento della dialettica tra reale e cinema entro la cornice più ampia di una semiotica della cultura.

Dal reale - inteso come contesto in cui il cinema è inserito - muove lo sguardo di **Giorgio De Vincenti**, che non vede alcun nesso tra la situazione internazionale ed il nuovo cinema nostrano, accusato di strapaesismo. De Vincenti compie la scelta teoretica di indagare l'opposizione *forma/materiali*, al fine di cogliere le differenze nella produzione cinematografica evitando la soluzione per la quale "tutto è forma" col conseguente scacco della critica. Guardare ai materiali, al modo in cui resistono alla messa in forma, è per i registi – e per i critici - una alternativa alle categorie del *découpage* classico. Una seconda opzione è superare l'opposizione *cinema/spettatore* tramite l'interrogazione sulla relazione tra testo e vita. Attraverso questo paio di lenti De Vincenti critica il cinema italiano recente: sul lato della forma, esso sarebbe un prosiegua manierista del neorealismo coltivando sapientemente certi stereotipi che gli stranieri nutrono riguardo all'Italia; sul lato del materiale, è un cinema incapace di trattenere e restituire la lezione di grandi maestri del passato, dalla *nouvelle vague* a Renoir e al cinema delle attrazioni. Che dire? Certo *Baaria* di Tornatore non dà torto a De Vincenzi, laddove le lotte del proletariato si fanno kolossal del riformismo e i paesaggi siciliani imitano il West di John Ford.

Scartate le opzioni teoriche formaliste, l'autore individua problemi analoghi in quelle immanentiste: Deleuze, Derrida, Lacan, vivendo sempre immersi nella materia vedono il film come il luogo in cui tutto ha senso, lasciando poco spazio ad una critica che sappia cogliere le pratiche del cineasta, altro luogo della differenza. De Vincenzi non sbaglia ma è ingeneroso: chiaramente, non tutto il senso è senso estetico; l'interesse di una semiotica del cinema consiste nel suo essere strumento di indagine rispetto alle condizioni di possibilità delle diverse estetiche; è inattuale una contrapposizione tra semiotica ed estetica, perché le due non analizzano il senso al medesimo livello. Piuttosto, esse vanno insieme in una semiocritica,

una critica cinematografica semioticamente orientata. Infine, una osservazione da semiotico: piuttosto che contrapporre in astratto forme e materiali, occorre guardare al cinema come al luogo dove si ha un contrappunto enunciativo tra la forma dei diversi piani che compongono l'espressione cinematografica (plastico, prossemico, musicale, verbale ...) e la forma del contenuto cinematografico. Crediamo che questa concezione in realtà non si contrapponga a quel che dice De Vincenti: in una prospettiva semioticamente matura non ci imbattiamo mai nella materia pura, perché attraverso la forma le sue caratteristiche vengono continuamente rimesse in gioco dal cinema in funzione del contenuto.

Roy Menarini sembra individuare nel cinema di Garrone e Sorrentino quell'innovazione formale che De Vincenzi trova carente nel nostro cinema attuale. Si tratta di un sapiente impiego dei generi nella costruzione del grottesco, che per l'autore attraversa tradizionalmente il cinema italiano. Pure al grottesco è ascrivibile anche *il Caimano* di Moretti secondo **Roberto De Gaetano**. Andreotti è una maschera carnevalesca secondo Menarini, per De Gaetano la maschera è Berlusconi: entrambi suggeriscono una precisa fisiognomica del potere; De Gaetano distingue poi diversi tipi di grottesco, positivo-felliniano e negativo-petrianico, con radici lontane nel romanticismo, e disegna una traiettoria che porta il film di Moretti dal primo al secondo.

Il saggio di **Marco Dinoi** prende in considerazione le figure grammaticali della presa in carico cinematografica del reale: ha il merito di essere l'unico intervento a tentare questa strada. Individua *inserti, prelievi e innesti*. Partendo dall'*inserto* – esemplificato dagli spezzoni di repertorio di *Forrest Gump* – l'autore coglie in essi una dimensione metalinguistica rispetto al mezzo tecnico cinematografico. Dove questa dimensione manca si avrebbe invece un semplice *prelievo* – l'esempio è il telegiornale che dà la notizia del sequestro Moro in *Buongiorno notte*; a mio parere anche qui in realtà abbiamo *enunciazione enunciata* alla Metz: semmai, sembrerebbe diversa la *funzione* di prelievo e inserto. Il terzo tipo di figura è l'*innesto*, ovvero la ricostruzione cinematografica sulla base di ricerche storico-iconografiche – la seduta spiritica con Romano Prodi alla ricerca del covo in cui è prigioniero Moro. Ma, nota l'autore, sul piano degli effetti di senso è il film che decide la funzione di queste operazioni rispetto alla drammaturgia e al fluire delle immagini. A mio parere occorrerebbe decidere preliminarmente se le forme che ci interessa studiare si collochino sul piano dell'espressione o del contenuto; questa è secondo me l'origine degli equivoci formali che Dinoi sottolinea: chiaramente, qualsiasi forma individuata sul piano dell'espressione (che si tratti di una inquadratura, di un elemento scenico o di un tema musicale) può contrarre diverse funzioni col piano del contenuto e, sull'asse sintagmatico, con quel che precede e segue, creando legami oppure opposizioni testuali.

L'autore nota inoltre che talvolta si hanno «veri e propri prelievi cinematografici». Il film su cui insiste Dinoi, *Buongiorno notte*, distingue i diversi livelli della citazione cinematografica e l'inserto, assegnando loro diverse funzioni; attraverso l'uso delle immagini in bianco e nero costruisce poi diversi regimi della visibilità, che si traducono in una discrasia tra il giudizio dello spettatore e dei personaggi. Molto interessante una funzione negletta della citazione ripresa da Agamben che a propria volta “cita”

Benjamin: si tratta della citazione come *distruzione* del contesto, *purificazione* e interruzione del passato portato al proprio compimento – l’opposto della consueta concezione della citazione come legame intertestuale, nota l’autore.

Francesco Zucconi analizza il film *Un’ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi, montaggio di pellicole familiari in forma di pseudoautobiografia della madre, suicidatasi in una clinica psichiatrica. A parte i riferimenti a Foucault – scontati, dato il tema – l’autore oppone la fastosa qualità del materiale d’archivio che sembra film (senza esserlo) al documentario montato che non sembra un film (ma lo è). Attraverso il tema dell’archiviazione maniacale Zucconi costruisce un paragone della famiglia Hoeppli a quella viscontiana di *Gruppo di famiglia in un interno*, che Deleuze paragona a un cristallo artificiale. Correttamente il *realismo* come costruzione testuale è opposto allo *spazio del reale* che emerge dal film analizzato, ossia, ancora con Grande, i legami del linguaggio con società e cultura in una determinata fase storica.

Probabilmente il miglior esempio di irruzione del *reale*, inteso come spazio semiotico, culturalizzato e storicizzato, si ha nel film *Le conseguenze dell’amore*, analizzato da **Giacomo Tagliani**. L’autore nota correttamente come l’intero film sia ambientato in *non-luoghi* che ben si prestano a comprendere il nuovo *habitat* della metropoli estesa e gli effetti di rottura con lo spazio consegnatoci dalla tradizione. Nel totale anonimo degli spazi standardizzati è un paesaggio di corpi a fare la differenza, corpi in lotta contro forme di assoggettamento o che si trasformano/autodistruggono in seguito a pratiche di confessione intesa come tecnologia del sé.

In altro senso, l’irruzione del reale è interpretato da **Bruno Roberti** come resa di una Sicilia concreta, volumetrica e pesante nel film di Cipri e Maresco a partire dal modo in cui, traendo spunto da una osservazione di Bufalino, la luce è catturata dalla cinepresa e tradotta in un bianco e nero che restituisce una corporeità direi quasi antropologica della Sicilia. L’immagine scelta dall’autore per sintetizzare quest’idea di Sicilia è la gorgone. La scrittura di Roberti è raffinata e meno accademicamente preoccupata di esibire le proprie fonti quanto piuttosto di far collimare – o collidere – le proprie categorie con l’oggetto di studio, ciò che dovrebbe essere la caratteristica principale di una critica cinematografica matura.

Chiude il volume un saggio sul cinema di Criaiese firmato da **Dimitri Chimenti**. Il suo lavoro sembra smentire in parte quel che ho detto nell’introduzione. C’è Deleuze e c’è lo “stato di eccezione” attribuito ad Agamben (un riferimento a Carl Schmitt non sarebbe guastato); accanto a loro, sapientemente dosati, ritroviamo Freud e Marx e Benjamin. Il cinema di Criaiese è costantemente riferito a classici di tutto rispetto; quello che irrompe in questo cinema è secondo Chimenti un reale *mnemonico*, costituito da zone di passato, lingue, tradizioni, sapientemente inserite in un gioco di relazioni tra loro ad assumere significati nuovi, e che lasciano intravedere una speranza nel momento storico attuale, caratterizzato dalla vigenza di ordini incomprensibili e contraddittori.

4. In sintesi

Il reale di Grande è un reale ricordato? E' reale come resa della concretezza? Come testimonianza del mutamento storico culturale? Come operazione metacinematografica, come satira della realtà o resa realistica di quel che in essa vi è di grottesco? E' tutto questo insieme?

Guardando al dibattito presentato nel volume, dovrei rispondere: *nulla di tutto ciò*. Consideriamo "Irruzione del reale", come del resto quasi tutte le suggestioni che gli autori colgono nei loro testi di riferimento, dal cristallo deleuziano ai *non luoghi* di Augé: tutte queste etichette non stanno per qualcosa di ontologico – e questo è ben sottolineato da tutti; a questo punto non hanno neppure nulla di *immanente* rispetto alla testualità analizzata e al suo significato, date le traiettorie differenti e la vastità d'articolazione (o meglio di *disarticolazione*) della categoria di "reale". E tuttavia non si tratta neppure di un termine - ombrello, che copre la differenza tra le diverse forme immanenti alla testualità presa in carico dalla critica; al contrario ciascun autore *esibisce* la differenza del proprio sguardo al reale. Si tratta dunque di categorie *produttive sul piano metacritico*, categorie in grado di orientare efficacemente e in modo di volta in volta originale lo sguardo al film nello sdipanare il complicato nesso tra cinema, società e cultura.