

Nausica Tucci
La realtà della finzione.
Tracce identitarie nel cinema italiano contemporaneo

Il cinema è vero, una storia è menzogna.
J. Rancière

Un primo piano percorso da continui fremiti della macchina da presa mostra una ragazzina che, accennando qualche passo di danza, recita a memoria una lezione sul verismo letterario. Stacco di macchina e, nel controcampo dell'immagine riflessa allo specchio, in un francese maldestro, la stessa ne ripassa un'altra sul naturalismo. È l'incipit portentoso, per quel che qui ci riguarda, de *Il cratere* (2017) di Luca Bellino e Silvia Luzi, una sorta di film d'*essay* sul 'rapporto letterario' tra realtà e finzione: «lo scrittore preferisce la realtà al romanzo», «il romanziere è tale solo se osserva l'animo dei personaggi», dicono i registi attraverso le parole di Verga e di Flaubert che rimbalzano nello specchio di questa prima sequenza.

Si tratta di uno, tra i vari esempi, di quelle forme ibride del cinema italiano contemporaneo (dal 2000 ad oggi), quel «cinema impuro»¹, secondo la lezione baziniana, che vive di riscritture tra diverse drammaturgie: finzione, documentario, mito, tragedia, rito.

Se resta possibile un certo mescolamento delle arti, come il mescolamento dei generi, non ne segue che ogni mistura sia felice. Ci sono incroci fecondi che addizionano la qualità dei genitori, ce ne sono anche di ibridi seducenti ma sterili, ci sono infine degli accoppiamenti mostruosi che generano solo chimere².

Così scriveva il critico francese tracciando un filo diretto tra il neorealismo italiano e il cosiddetto 'cinema del reale' di oggi³, un cinema che richiama

¹ Cfr. A. BAZIN, *Per un cinema impuro*, in *Che cosa è il cinema?*, Id., Garzanti, Milano 2014, pp. 119-141.

² *Ivi*, p. 127.

³ Cfr. D. DOTTORINI, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2017.

altre forme della rappresentazione, prima fra tutte il romanzo, non solo per realizzare adattamenti letterari o un 'teatro filmato' (saccheggiando dalle forme di espressione più adulte, per la legge costante dell'«influenza dell'arte vicina dominante»⁴) ma proprio perché se è vero che «la Storia dell'Arte evolve nel senso dell'autonomia e della specificità»⁵, è altrettanto vero che questa contaminazione è una delle strategie tipiche che il cinema ha di mettere a punto i suoi linguaggi e, forse, dunque, anche la sua specificità. L'ibridazione potrebbe quindi essere l'identità del cinema italiano contemporaneo. Ma occorre meglio specificare i termini in cui essa avviene: realtà e finzione.

Poiché, da Lacan in poi, nel momento stesso in cui è nominata, la realtà viene associata per contrapposizione al termine 'reale', bisogna contestualizzare il cinema del reale di cui tanto si discute oggi, 'l'invenzione del reale' al cinema, in quell'angoscia postmoderna ossessionata dalla domanda «dov'è il *reale*?», che situa anche questa ricerca all'interno di una cornice teorico-filosofica in cui quella del 'reale' risulta oggi una delle questioni più dibattute⁶.

Se, per Lacan, la realtà è ciò che permane indipendentemente dalla volontà del soggetto e che, proprio per questo motivo, aggiunge Recalcati, è routine e perciò sonno, il reale è invece ciò che resiste al nostro potere interpretativo (da cui l'inemendabilità del reale) e per questo risulta come trauma, perché è l'incontro di un ostacolo, di un limite che quindi ci sveglia da quel sonno⁷.

L'incontro del reale disturbante nella realtà soporifera in cui siamo immersi è quello che avviene, ad esempio, nel cinema di Michelangelo Frammartino quando ne *Le quattro volte* (2010) colloca una capra su un tavolo, destrutturando uno spazio domestico che diventa quindi qualcos'altro; oppure quando fa irrompere un gruppo di romiti in una piazza nella videoinstallazione *Alberi* (2013). Frammartino fa questo: un'opera di *rilocalizzazione* che crea spaesamento perché mostra «qualcosa di 'infilabile', che ha uno statuto talmente reale, talmente ordinario, che non pensiamo

⁴ BAZIN, *Per un cinema impuro*, cit., p. 128.

⁵ *Ivi*, p. 127.

⁶ Cfr. M. DE CARO, M. FERRARIS (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Einaudi, Torino 2012; M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari-Roma 2014; A. PAGLIARDINI, *Il sintomo di Lacan. Dieci incontri con il reale*, Galaad, Giulianova 2016.

⁷ Cfr. M. RECALCATI, *Quando 'la realtà' anestetizza 'il reale'*, in «la Repubblica», 23 aprile 2012.

sia filmabile»⁸. Ma nel momento in cui viene filmata, aggiunge l'autore, «è come se nascesse, prendesse dignità, s'ingigantisce e diventasse un'altra cosa, come se venisse veramente inventata e creata»⁹. È questa l'invenzione del reale per Frammartino, un reale che non è mai univoco, è sempre «come se un'immagine ne contenesse due contrapposte, come una cosa che è due cose contemporaneamente»¹⁰: è come mettere due inquadrature in una, è come – se vogliamo – ‘mettere il reale dentro la realtà’. Ne risultano immagini ambigue e un po' paradossali che dovrebbero produrre, nelle intenzioni dell'autore, una certa libertà nell'atto del vedere, connessa a un sano smarrimento e a una sorta di instabilità dello sguardo: è una casa o un ovile, ci chiediamo ne *Le quattro volte*, è una piazza o una foresta, in *Alberi?*

È allora forse avvicinando il più possibile i due termini, realtà e finzione, come fossero due gocce di diversi colori – poniamo rosso e blu – sempre più vicine, che ci pare di conoscere sempre meglio la loro specificità attraverso il confronto. La capra sul tavolo, restando all'esempio di Frammartino, con il suo effetto disturbante, permette di addentrarci in una questione che, prendendo le distanze da cornici filosofiche e interpretazioni psicoanalitiche, ha una sua specificità cinematografica: quella del realismo. Al cinema infatti la questione del reale riguarda innanzitutto il realismo ontologico dell'immagine cine-fotografica di cui parla Bazin: l'occhio disumano e inglobante della macchina da presa è in grado di vedere ciò che le altre arti non potrebbero filmare e che l'occhio umano stesso non potrebbe cogliere. Questo realismo ontologico viene poi tradotto in un realismo estetico, dando luogo a quello che Bazin definisce il «paradosso estetico» del cinema: «una dialettica del concreto e dell'astratto, nell'obbligo dello schermo di significare solo per il tramite del reale»¹¹. Compito del cineasta è quindi, continua il critico francese, quello di «restituire un'opacità drammatica rispettando il realismo naturale»¹².

Il rispetto del realismo naturale può avvenire in diverse forme: riconsegnando all'immagine l'integrità spazio-temporale mediante la profondità di campo, come fa il cinema americano, oppure restituendo il 'realismo del reale' proprio mantenendone l'opacità, come è proprio del cinema italiano. In termini lacaniani è il reale che emerge *sotto* la realtà, è il reale che viene svelato sotto il regime dell'immaginario e del simbolico: è cioè

⁸ M. FRAMMARTINO, *Paesaggio con figure*, in *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, a cura di D. Zonta, Contrasto, Roma 2017, p. 100.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 101.

¹¹ A. BAZIN, *Teatro e cinema*, in *Che cosa è il cinema?*, Id., cit., p. 176.

¹² *Ibidem*.

un'inquadratura che lascia emergere un *sensò* al di là di ciò che *significa*, e così facendo diventa 'più reale' non nel senso di una riproduzione fedele e realistica della realtà, ma nei termini di un avvicinamento all'ambivalenza e all'opacità del reale.

Quel reale che non è, come la realtà, azione efficace e complessa (quella del cinema d'azione americano per intenderci), il reale che non ha una forma organica, organizzato in spazi striati (il *decoupage* classico), ma è articolato in *spazi qualsiasi*, disidentificanti, ed è un cinema, inoltre, quello del reale di oggi come lo è stato il neorealismo della tradizione, *a soggetto debole*. Scrive ancora Michelangelo Frammartino: «chi si relaziona a un reale che scambussola le carte, ha un'idea di soggetto più fragile e si rapporta al reale come a qualcosa che è sempre capace di sorprenderti, di darti più di quanto gli dai tu»¹³.

Il cinema del reale non è il cinema della realtà. Mentre questa, infatti, è marchiata dalla logica dell'azione, il reale è retto dalla dinamica dell'incontro. È l'incontro con un reale disturbante a sorprendere, la capra sul tavolo di Frammartino come il bufalo che parla in *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello. Come raccontare la Terra dei Fuochi? Mettendo in discussione la veridicità della realtà per cogliere la verità del reale: «*Bella e perduta* è un film sull'anima, sulla condizione dell'uomo e sulla sofferenza dell'uomo e dell'animale. [...] Non sono interessato a sviluppare film di finzione che raccontino cose contemporanee, perché mi sento disadattato rispetto a un'estetica del presente»¹⁴.

L'estetica del presente ci sembra allora prendere forma in questo rapporto letterario tra realtà e finzione, modellato sul tratto fiabesco (l'elemento favolistico che, spesso nella sua declinazione animale, dà corpo nel cinema italiano a questa *verità inverosimile* del reale¹⁵) e quello 'romanzesco'¹⁶, categoria letteraria appunto, che rimanda alla distinzione tra *romance* e *novel* preminente nella cultura anglosassone ma con forti influenze anche sul nostro cinema. Da una parte il *romance*, il racconto romanzato, dall'altro il *novel*, una forma di racconto che è più in analogia con l'esperienza ordinaria, una commistione che nella letteratura italiana contemporanea viene indicata come 'non fiction-novel' (già il termine inglese ci aiuta a capire come il fenomeno non riguardi solo l'Italia):

¹³ FRAMMARTINO, *Paesaggio con figure*, cit., p. 98.

¹⁴ P. MARCELLO, *Un'idea di mondo*, in *L'invenzione del reale*, a cura di Zonta, cit., pp. 82-85.

¹⁵ Si tratta, anche in questo caso, di un elemento appartenente alla tradizione cinematografica italiana. Si pensi al grottesco favolistico di Fellini.

¹⁶ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001; G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004; G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

una 'letteratura spuria', come è stata definita, tra invenzione letteraria e racconto reale¹⁷. Poiché, come pensava Bachtin, solo il romanzo è in grado di «romanizzare»¹⁸ qualsiasi aspetto del reale, anche inverosimile, anche disumano, accade che anche nel cinema la forma racconto invade lo sguardo documentario.

Questa 'logica del tra', questa 'sintesi disgiuntiva' in termini deleuziani, ovvero questo *essere insieme* della componente *romance* e di quella *novel* in uno stesso racconto (anche cinematografico), è ciò che rende il 'cinema altro' di cui ci stiamo occupando non semplicemente documentario né soltanto di finzione ma neanche banalmente *docu-fiction*¹⁹. Sono film (quelli dei registi a cui ci riferiamo: Frammartino, Marcello, Garrone, Di Costanzo²⁰ e molti altri) che hanno *il reale come metodo*, fonte, ispirazione, e *la drammaturgia come linguaggio*, narrazione, racconto. Film in cui la materia del reale viene trasformata in nuove forme di narrazione. Sono autori che, partendo dal reale, sono riusciti a trascenderlo, riscoprendo che «ci sono diversi gradi di realismo come ci sono diversi gradi di realtà»²¹ e che per comprendere il senso di un evento, non bisogna rinunciare all'intreccio e alla singolarità del racconto²².

L'incipit in medias res de *Il cratere* da cui siamo partiti contiene in germe l'ibridazione letteraria di cui stiamo cercando tracce nel cinema italiano, di quel realismo che non rinuncia alla trama a favore della cronaca. La scena della ragazzina allo specchio, infatti, già annuncia che c'è uno sdoppiamento tra la cosa (la protagonista inquadrata in primo piano)

¹⁷ Cfr. R. PALUMBO, *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, in «Modern Language Notes», 2011, 126, pp. 200-223.

¹⁸ Cfr. BACHTIN, *Épos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, in Id., G. Lukács *et al.*, Einaudi, Torino 1976.

¹⁹ «Film che hanno l'audacia di ispirarsi a uno stile romanzesco che si potrebbe qualificare ultracinematografico», BAZIN, *Per un cinema impuro*, cit., p. 130.

²⁰ A proposito dell'ultimo lavoro del regista, *L'intrusa* (2017), scrive Dario Cecchi: «In un film che segna una pausa dal lavoro documentaristico, Di Costanzo sceglie di praticare un 'cinema impuro' nel senso più alto [...]. Tutto il cinema è in questo senso documentario, tutto il cinema è per le stesse ragioni rappresentazione del mondo che lascia intravedere i suoi debiti e la sua eredità futura»: cfr. D. CECCHI, *Un'Antigone, più una*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di R. De Gaetano, N. Tucci, Pellegrini, Cosenza 2017, pp. 179-184.

²¹ G. ARISTARCO, *È realismo*, in «Cinema Nuovo», 55, 1955, p. 13.

²² È il «rovesciamento del rapporto tra il fondo e la forma» di cui parla Bazin già dal momento in cui il cinema è entrato sensibilmente nell'età della sceneggiatura: «tutta questa scienza tende al cancellamento e alla trasparenza davanti a un soggetto che apprezziamo ormai per se stesso, e verso il quale siamo sempre più esigenti»: BAZIN, *Per un cinema impuro*, cit., p. 141.

e la sua rappresentazione: il controcampo che ce la mostra allo specchio svelandone la finzione²³. È una finzione letteraria della realtà nel senso che è un modo di raccontare le cose (una questione di forme appunto più che di formati), un modo al limite, sul confine tra realtà e finzione che è poi quello su cui è giocato tutto il film di Luzi e Bellino. La storia, che ricalca molto quella di *Indivisibili* (2015) di De Angelis sceneggiata da Guaglianone, è quella di Sharon Carocchia, una ragazzina con un talento canoro che il padre vorrebbe sfruttare per ottenere denaro e successo. Il padre Rosario e Sharon Carocchia, tra l'altro, sono realmente padre e figlia nella vita reale e quindi il rapporto padre-figlia al centro del film come di tanti altri film italiani del periodo, è un rapporto reale che viene ricreato nell'universo finzionale del film. Un universo finzionale con un'atmosfera circense più che fiabesca come era quella di *Indivisibili* (lo schermo è saturo di *peluche* perché il padre di Sharon è un venditore ambulante). E infatti le parole di Guaglianone a proposito di due suoi film potrebbero essere applicate anche al metodo con cui i documentaristi Luzi e Bellino girano il loro primo lungometraggio di finzione:

La chiave con cui ho scritto film come *Indivisibili* e *Jeeg Robot* [è] il surreale [che] diventa un pretesto per raccontare dei conflitti e dei drammi elementari, primordiali, dell'animo umano. [...] Lo 'spostamento' superomistico o fiabesco permette molto più facilmente di entrare nell'animo dei personaggi e tirare fuori le loro convinzioni morali. L'istanza iperrealistica di *Indivisibili* o *Jeeg Robot* serve quasi esclusivamente a rendere credibile ciò che racconto. Dato che sono personaggi sul limite della credibilità, per bilanciarli e renderli 'reali' devono essere 'sporcati'²⁴.

E continua spiegando, a proposito di *Indivisibili*, che le due gemelle siamesi appartengono ad un certo immaginario americano, che «sono *freaks*, fenomeni da baraccone, e dunque stereotipi. Inserirle in un ambiente come quello della periferia di Caserta le rende credibili». E conclude:

²³ Per un approfondimento sul film, cfr. A. CAPOCASALE, *Il magma, tra l'icona e la resistenza*, *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di De Gaetano, Tucci, cit., pp. 125-130.

²⁴ N. GUAGLIANONE in F. CERAOLO, *Ai bordi della finzione*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, cit., pp. 520-521. In maniera analoga Matteo Garrone si esprime rispetto al metodo utilizzato per il suo *Il racconto dei racconti* (2015): «Se prima partivo dal reale per andare verso il fantastico, questa volta ho fatto il procedimento inverso, dal fantastico ho cercato di rendere visivamente credibili quei racconti magici»: M. GARRONE, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, a cura di Zonta, cit., p. 207.

«Tutti i film americani sono influenzati da un territorio specifico, che esiste al di là della rappresentazione filmica. Ed è questo l'unico modo per essere davvero aperti e internazionali»²⁵.

Stando alle intenzioni degli autori e alla capacità delle loro opere di parlare al presente, un'identità del cinema italiano potrebbe quindi essere oggi, come nei suoi momenti migliori, quella di un cinema radicato in un luogo (le tante periferie napoletane e romane del cinema contemporaneo), in grado di raccontare un microcosmo e fare di quello l'archetipo di qualcosa, assumendo quindi una dimensione sovranazionale non per il *formato* (che certo si sta adeguando alle nuove tecnologie) ma per una *forma* capace di essere universale perché più vicina a quello che stiamo chiamando *reale* e che potremmo anche definire *istanza vitale*, o, più semplicemente, *vita*.

Se il film di Carpignano (*A Ciambra*, 2017) viene candidato agli Oscar come miglior film straniero è perché è un film che, come è stato notato²⁶, si avvale di un modello americano dell'azione ma la storia è quella del romanzo di formazione del ragazzino, Pio, che deve diventare adulto. Valga lo stesso per *Jeeg Robot* con cui, come dice Guaglianone stesso, si voleva raccontare un uomo che ha deciso di separarsi dagli altri, e quindi non un supereroe ma un uomo che usa dei superpoteri per superare le sue fragilità tutte umane.

Non c'è, in questi film che stiamo ponendo ad esempio, una contrapposizione tra reale e finzionale ma, come ha scritto Pietro Montani, è «la *circolazione* che si attiva tra i due statuti a presentarsi come la modalità più produttiva della loro stessa partizione»²⁷: non c'è solo uno scambio necessario tra il racconto storico e il racconto di finzione – perché il primo prende in prestito dal secondo i principi di costruzione che garantiscono la coerenza narrativa, e il racconto di finzione modella su quello storico ogni sua ambizione veritativa. Ma c'è anche e soprattutto un *potenziamento reciproco* di cui entrambi i regimi si avvalgono grazie alla circolarità che li lega. Narrare documentando o documentare narrando.

La realtà della finzione non è dunque *imitazione* del reale ma una sua *espressione*; sono registi che, scervi da uno sguardo sulla realtà meramente documentaristico, contaminano il reale con altri linguaggi per lasciarne

²⁵ GUAGLIANONE, in CERAOLO, *Ai bordi della finzione*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di De Gaetano, Tucci, cit., p. 521.

²⁶ Cfr. A. CANADÈ, *Sul limite*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di De Gaetano, Tucci, cit., pp. 61-64.

²⁷ P. MONTANI, *Introduzione a Dentro/Fuori. Il lavoro dell'immaginazione e le forme del montaggio*, a cura di A. Mileto, D. Ciccone, S. Capezzuto, <lavoroculturale.org> (ultimo accesso: 28.12.2019).

emergere la complessità. L'errore potrebbe essere quello storico già fatto con il neorealismo, la definizione *naïf* di un cinema che 'riprende il reale' o ancora il rischio che il dramma sociale ibridato col documentario possa irrigidirsi in un genere andando verso lo stereotipo.

Ad oggi pare non si possa nemmeno parlare, per questo cinema, di politica degli autori: ciò che colpisce in un libro come quello, più volte citato, di Dario Zonta, dal titolo *L'invenzione del reale*, è proprio l'eterogeneità delle risposte date dai dieci artisti che conversano sul tema del reale²⁸. L'invenzione del reale sembra emergere da un rapporto con il reale mai inteso come fine: il reale non è mai l'origine e quindi la causa del racconto, ma viene inscritto in un *metodo*, in cui dal reale come esperienza, come documento si passa a forme di racconto sempre più intenzionali, cioè più scritte, più drammatizzate, più, se vogliamo, cinematografiche.

Pietro Marcello, intendendo il documentario come mezzo, scrive: «io non credo nel cinema del reale, perché facendo cinema si traspone sempre la realtà»²⁹. Così Matteo Garrone, in riferimento al suo primo lungometraggio *Terra di mezzo* (1997): «la prima suggestione dalla quale è partito *Terra di mezzo* è stata visiva e non, come alcuni hanno pensato, sociale. Non volevo fare un film di denuncia, di impegno politico, magari c'è anche questo però sarei disonesto se dicessi che il film è nato con questo intento»³⁰. E anche Gianfranco Rosi, il più vicino alla materia del reale tra gli artisti intervistati, ammette: «la cosa importante è creare un dispositivo narrativo; senza non succede nulla»³¹ e aggiunge: «quando filmi è il momento di realtà in cui c'è il tempo che hai investito per far sì che sia vero, più vero del reale»³².

È in questa varietà di esempi cinematografici che cominciano a essere esteticamente riconoscibili proprio in virtù della loro ibridazione che diventa esplicito come la realtà, quando la si vuole raccontare, sia piena di finzione («il realismo in arte non può evidentemente derivare che da

²⁸ Per una panoramica sulle linee formali del «cinema dai mille nomi» cfr. D. DOTTORINI, *Ipotesi per un cinema del reale*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di De Gaetano, Tucci, cit., pp. 37-41.

²⁹ E aggiunge: «Ho sempre avuto la tendenza a trasporre la realtà, però l'unica strada per accedere al cinema era farlo attraverso il mezzo documentario, perché bastava la telecamera, uno sguardo, un microfono, non serviva altro. Non potevo immaginare la finzione, servono più soldi e anche una preparazione diversa»: MARCELLO, *Un'idea di mondo* cit., p. 80.

³⁰ GARRONE, *La finzione del reale*, cit., p. 195.

³¹ G. ROSI, *Più vero del reale*, in *L'invenzione del reale*, a cura di Zonta, cit., p. 30.

³² *Ivi*, p. 29.

artifici»³³ scriveva perentoriamente Bazin) nel senso che ogni discorso sul reale deve organizzarsi in strutture narrative e letterarie, e d'altra parte è altrettanto vero che *la finzione è piena di realtà*, vale a dire che i testi di finzione non recidono affatto il rapporto con il reale, semmai, come scrive Rosi, lo fanno 'più vero del reale'³⁴. La contrapposizione dei due regimi simbolici del documentale e del finzionale diventa rapporto (ecco perché la realtà *della finzione*) e in questo rapporto si annida la tensione verso l'idea di una verità testimoniale che è la direttrice alla quale si conforma ogni narrazione che non sia puro intrattenimento.

In quanto ibridi gli esempi cinematografici a cui abbiamo fatto riferimento, queste opere contemporanee, sono *mostri* è vero, come mostri sono stati gli *ibridi fecondi*, di cui parlava Bazin, del passato glorioso del cinema italiano.

Il vecchio mondo sta morendo.
Quello nuovo tarda a comparire.
E in questo chiaroscuro nascono i mostri.

A. Gramsci

³³ A. BAZIN, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, in *Che cosa è il cinema?*, Id., cit., p. 286.

³⁴ «La cosa importante è creare un dispositivo narrativo; senza non succede nulla [...]. Quando filmi è il momento di realtà in cui c'è il tempo che hai investito per far sì che sia vero, più vero del reale». ROSI, *Più vero del reale*, cit., pp. 29-30.

