

Roberto De Gaetano
Il romanzesco cinematografico italiano

Introduzione

Leggere la modernità cinematografica italiana attraverso la categoria di romanzesco permette di comprendere i caratteri della trasformazione profonda che avviene nelle forme cinematografiche a partire dal secondo dopoguerra. L'analogia non sarà tanto con il discorso letterario in genere, quanto con quello che la categoria di romanzesco comporta dal punto di vista di una modalità moderna, 'democratica', cioè non soggetta alla gerarchizzazione di temi e forme tipici dei generi classici, di mettere in immagine il mondo. Modalità animata dunque da istanze 'egalitarie' (su cui ha insistito Rancière¹), tese ad 'appaire' figure e motivi rappresentati, fino all'appaia-mento più radicale, quello di umano e non-umano, animato e inanimato.

Il mio discorso attraverserà tre momenti salienti della tradizione del romanzesco cinematografico italiano: il neorealismo, il cinema d'autore anni Sessanta e la contemporaneità. Se i primi due momenti individuano in forma esemplare i tratti di un 'romanzesco cinematografico' che ha avuto una risonanza potente, e per molti versi impareggiabile, l'approdo all'oggi servirà a comprendere come tale carattere giunge al presente, permettendoci di individuare un tratto distintivo importante della nostra tradizione cinematografica, le cui ragioni proverò a spiegare nel finale.

1.

Dobbiamo ad André Bazin la prima comparazione tra le forme dell'immagine neorealista e quelle del romanzo americano. Rapporto che riguarda

¹ Cfr. J. RANCIÈRE, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010.

non i contenuti, ma l'estetica: «L'estetica del cinema italiano, almeno nei suoi aspetti più elaborati e nei registi coscienti dei loro mezzi come un Rossellini, è l'equivalente cinematografico del romanzo americano»².

Comparazione che dunque va ben oltre l'idea che ci sia un debito diretto, per esempio, tra alcuni film italiani e alcuni romanzi americani, come per *Ossessione* (Visconti, 1943): «Piuttosto che di un'influenza – continua Bazin –, si tratta di un accordo del cinema e della letteratura su degli stessi dati estetici profondi, su una comune concezione dei rapporti tra l'arte e la realtà»³.

L'intuizione è notevole, e va sviluppata. L'accordo tra cinema e romanzo segnerà allo stesso tempo il tratto singolare e originale del cinema italiano, e la sua capacità di contrassegnare tutta la modernità.

Ora, il carattere proprio della forma romanzesca (sintetizzando alcune delle grandi teorie novecentesche del romanzo, da Bachtin a Lukács) risiede nel rappresentare il 'presente incompiuto' al di fuori delle forme generiche classiche, con i due grandi modelli, che risalgono alla *Poetica* aristotelica, della tragedia e della commedia, con tutte le possibili molteplici varianti. Nelle forme generiche classiche, in qualsiasi modo le si voglia pensare, c'era un legame indissolubile tra personaggio ed azione, saldato dalla costruzione dell'intreccio (il *mythos* in quanto *mimesis praxeos*). È l'intreccio a restituire *in primis* il senso dell'opera, attraverso un legame codificato tra personaggio e modalità d'azione: per cui la tragedia (anche nella sua declinazione basso-mimetica, il melodramma) finisce comunque male, con la morte reale o simbolica del personaggio in posizione esposta, e la commedia finisce comunque bene, con una forma di integrazione sociale. In entrambi i casi a dominare è l'intreccio, che 'conduce', guida e di fatto sovrasta i personaggi.

La forma romanzesca scardina tutto questo, cioè il legame convenzionale tra personaggio e azione, perché mette in questione l'azione stessa. Il personaggio romanzesco è sempre in un rapporto di crisi con il mondo. Crisi segnata dalla sua incapacità di incidere in forma efficace, tramite l'azione, sulla situazione. E questo accade o perché la situazione è troppo dispersiva e aleatoria, o perché il personaggio è dotato di una interiorità 'esagerata' («idealismo astratto», lo chiamerebbe Lukács⁴), che rende impossibile la sua integrazione nel mondo.

² A. BAZIN, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, in *Che cosa è il cinema?*, Id., Garzanti, Milano 1986, p. 301.

³ *Ivi*, p. 302.

⁴ Cfr. G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2015.

In entrambi i casi, lo stallo nel rapporto attivo con il mondo sviluppa nel personaggio la sua potenza errante e veggente. È quello che dice Deleuze dei personaggi del cinema neorealista, i quali, smarrito il legame senso-motorio con il mondo, perché il mondo è ridotto alle macerie del secondo dopoguerra e il personaggio (bambino, disoccupato, pensionato, straniero) è troppo debole per poter affrontare tutto ciò che gli sta di fronte, iniziano a vagare e ad attraversare le situazioni. L'assenza di prassi indebolisce il personaggio, facendone uno spettatore. E consente all'autore di farsi intercedere da tale personaggio per liberare uno sguardo sul mondo, svincolato, non tanto da una dimensione 'biologicamente' narrativa (a cui fa riferimento Bazin), quanto dalla logica dell'intreccio.

Il punto è importante, perché se a dominare è la logica dell'intreccio, cioè il concatenamento causale delle azioni, questa logica necessariamente subordina l'autore e il suo punto di vista (che può emergere invece in diverse forme: sospensioni, disinquadrature, anomalie di raccordo), e si afferma in tutta la forza della sua struttura 'mitica', che vuol dire anche predisposta a soluzioni prevedibili: la commedia finisce bene, la tragedia finisce male ecc.

Il romanzesco individua la crisi di questa logica, secondo varie modalità. Riprendendo Bazin, alcune di queste le possiamo così riassumere: l'emergere della singolarità dei 'fatti' come sostitutiva della generalità delle azioni (sono le «immagini-fatto»); l'enigmaticità del reale al posto della verosimiglianza della realtà: come hanno fatto i tedeschi – dice Bazin, riferendosi all'ultimo episodio di *Paisà* (Rossellini, 1946) – a sapere che i pescatori avevano aiutato i partigiani?⁵; il sopravanzare della contingenza degli eventi sulla necessità delle cause: il disoccupato – in *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) – *poteva ritrovare o meno* la sua bicicletta: da dove la forza politica del film.

Tutto questo, nel cinema neorealista, segnato dalla dispersività delle situazioni post-belliche, cambiava dunque radicalmente l'estetica delle immagini, trasformando personaggio e intreccio, e modificando radicalmente l'ordine della *mimesis*.

Quella «biologia della narrazione» di cui parlava Bazin, che non è altro che il tratto propriamente 'romanzesco' della narrazione stessa, costituiva il carattere dispersivo, episodico e seriale (senza movimenti ascendenti e discendenti) della storia stessa. La quale, aperta al presente scottante della cronaca e della Storia, lo restituiva senza ricomporlo in ordini di senso strutturati intorno ai vincoli tra azione e intreccio.

⁵ Cfr. BAZIN, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, cit., p. 296.

Questo è stato il grande contrassegno dell'immagine neorealista, che dopo dittature e guerre, è stata capace di reinventare un rapporto aperto con la flagranza del reale. Rapporto che trovava nella porosità della forma, aperta al carattere aleatorio, contingente, quotidiano ed eccezionale allo stesso tempo, dell'esperienza, il suo tratto distintivo. È l'apertura alla vita senza altra determinazione, alla «indiscriminata vita» (Alicata), quella che definisce i caratteri romanzeschi della forma. *È proprio la questione della vita che passa 'tra' e 'oltre' le storie, e dunque tra e oltre l'azione, la grande questione del romanzo.*

La vita nell'azione si afferma in definitiva in forme codificate. È la sospensione dell'azione, la sospensione del senso-motorio che avvia il romanzesco del cinema moderno, cioè il racconto incodificabile di una vita senza azione (restituita tra erranza e veggenza).

Ora possiamo aggiungere un elemento in più, con Bachtin⁶, per identificare il romanzo, che non è un genere tra gli altri, che si aggiunge agli altri, ma è un macro-genere, *una forma dai tratti plastici, capace di 'romanzizzare' tutti gli altri generi*, e che non esclude dunque né il registro commedico né quello melodrammatico (il «demone del melodramma», che Bazin individuava nel neorealismo, non esclude ma si inserisce nella forma romanzesca).

Dunque, la 'romanzizzazione' della forma metabolizza stili e toni eterogenei, destruttura la logica narrativa e la dinamica dell'azione, trasforma il personaggio e lascia emergere la contingenza singolare del reale, creando una zona di indiscernibilità tra punto di vista del personaggio e dell'autore. Tutto questo colloca il nostro cinema neorealista all'avvio della modernità cinematografica, inventando di fatto il romanzesco cinematografico, che corrisponde, abbiamo detto, al tratto 'democratico' del lavoro delle forme, che significa perdita di gerarchia dei 'contenuti', contrassegnata *in primis* dall'indistinzione tra ordinario e straordinario, banale e drammatico, come nel caso del furto di una bicicletta, o del ventre gravido di una servetta.

L'urgenza dei 'temi', e il momento storico-sociale postbellico, hanno 'nascosto' alla riflessione critica italiana la grande novità estetica dal neorealismo (emersa in modo chiaro dalla lettura che ne hanno fatto i francesi), cioè il suo tratto 'romanzesco' e il suo rapporto con una *vita oltre l'azione*, tratto e rapporto che emergono nella nostra tradizione con grande forza negli anni Sessanta.

⁶ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

2.

È con Antonioni e Fellini che il tratto ‘romanzesco’ diventa dominante, perché l’incapacità di un’azione efficace passa per una *crisi* nel rapporto personaggio-mondo (non più segnata dal dopoguerra). Crisi che si esplicita in un elemento che il Lukács di *Teoria del romanzo* pensava come decisivo per caratterizzare il personaggio romanzesco, rispetto a quello dell’*epos*.

Se quest’ultimo ha fin dall’inizio le risposte, il primo si pone *domande*, su se stesso, sulla vita e sul suo senso. E in quanto tale diventa il primo esplicito *intercessore* del regista: giornalista, scrittore o regista egli stesso, come per esempio in *8½* (Fellini, 1963).

Questo tratto ‘romanzesco’ si sviluppa, in Antonioni e Fellini, attraverso una ‘assolutizzazione dello stile’, attraverso quello che Pasolini ha chiamato il «film totalmente e liberamente di carattere espressivo-espressionistico»⁷, che può arrivare perfino, negli approdi più radicali, all’abbandono del personaggio stesso, come accade in un finale esemplare, da questo punto di vista, come quello de *L’eclisse* (Antonioni, 1962).

Due sono le direttrici dello smarrimento del personaggio nel mondo, e del suo rapporto di intercessione con l’autore: quella dell’emergere di una coscienza riflessiva che arriva a liberarsi perfino dei personaggi, accedendo al ‘fuori’ del mondo; e quella invece del divenire-mondo di tale coscienza *attraverso* il personaggio, e l’estensione illimitata della sua ‘interiorità’.

La prima polarità è incarnata da Antonioni, la seconda da Fellini. La prima direttrice è quella in cui il personaggio viene usato, perché la sua nevrosi serve all’autore per liberare una visione ‘estetizzante’ del mondo. Pasolini, in *Empirismo eretico*, lo dice molto chiaramente.

Nel *Deserto rosso*, Antonioni [...] guarda il mondo immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendo i fatti attraverso lo ‘sguardo’ di lei [...]. Per mezzo di questo meccanismo stilistico, Antonioni ha liberato il proprio momento più reale: ha potuto rappresentare il mondo visto dai *suoi* occhi, *perché ha sostituito, in blocco, la visione del mondo di una nevrotica, con la sua propria visione delirante di estetismo*⁸.

Ma Antonioni può andare ancora oltre, svincolando la sua visione da ogni mediazione empirica con il personaggio, accedendo alla visione di una coscienza puramente riflessiva che si fa, nei quadri astratti del finale

⁷ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, p. 183.

⁸ *Ivi*, p. 180.

de *L'eclisse*, radicalmente mondo. La potenza dello stile, destituendo qui il personaggio, è capace di affermare l'uguaglianza dei 'contenuti', la fine della loro distribuzione gerarchica, l'identità tra potenza della forma e mondo non-umano. O meglio, l'identità tra la forma e una 'esteriorità' in cui umano e non-umano si equivalgono (presenza incombente di oggetti da un lato e spazi vuoti dall'altro ne *L'eclisse*). Esteriorità che identifica quel mondo 'oggettivo' di cui parla Antonioni, quel «mondo fuori della finestra» che chiude *Professione: reporter* (Antonioni, 1975)⁹.

La potenza dello stile, il lavoro della forma, accede a una impersonalità che definisce il tratto moderno della liquidazione del personaggio. Anche se al cinema questa liquidazione, come aveva intuito Giacomo Debenedetti (riferendosi proprio ad Antonioni)¹⁰, non può essere totale: non ci potrà essere mai come in letteratura il personaggio-particella, perché c'è sempre in carne e ossa il corpo dell'attore che vi resiste. Però il personaggio può scomparire e la macchina da presa può liberarsene (come nei già citati finali de *L'eclisse* e *Professione: reporter*).

La seconda direttrice, contrapposta all'oggettività romanzesca di Antonioni, allo smarrimento scettico del soggetto nel mondo, la troviamo nel romanzesco felliniano, con la sua base commedico-carnevalesca, in cui il personaggio-intercessore (in modo esemplare il Mastroianni de *La dolce vita*, 1960, e *8½*) non si smarrisce in un 'fuori, ma diventa esso stesso fuori, diviene esso stesso mondo'. In Fellini, la coscienza non si fa riflessiva, non si autonomizza dai personaggi, ma *diviene con loro*, nel momento in cui il personaggio si fa mondo, entra nel movimento di mondo, come il Marcello de *La dolce vita*, che è allo stesso tempo cronista e protagonista del mondo che descrive e abita, o come il Guido del finale di *8½*, quando insieme agli altri entra lui stesso nel girotondo. Il romanzesco felliniano si fonda su una potente metabolizzazione del carnevalesco, che come sappiamo da Bachtin definisce la base di «familiarizzazione comica» del romanzo.

Se il romanzesco scettico di Antonioni, pur rimandando a Joyce, con l'esplicito riferimento a *I morti* all'inizio de *La notte* (1961), si svincola da ogni prospettiva epifanica, perché al fondo è animato dall'elusione melodrammatica (segnata dall'assenza di parole capaci di riformulare l'esperienza), quello felliniano è invece 'commedicamente' animato proprio da una struttura epifanica. «È una festa la vita, viviamola insieme», dice Guido nel finale di *8½*, costruendo uno dei più potenti finali del cinema italiano,

⁹ Cfr. F. CIMATTI, *Professione: reporter di Michelangelo Antonioni*, in «Fata Morgana», *Italia*, n. 30, 2016, pp. 31-37.

¹⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il personaggio uomo*, il Saggiatore, Milano 2017.

dove il sè alla vita passa attraverso una trasfigurazione onirico-fantastica della vita stessa, cioè attraverso la creazione di un girotondo, dove l'identità si iscrive in un divenire che smarrisce tutte le distinzioni tra reale e immaginario, vero e falso, io e mondo.

Dunque, lo *stare-con* il personaggio da parte della macchina da presa indica l'intercessione reciproca di autore e personaggio: in alcuni casi il primo *diviene* il secondo, ed entrambi si inscrivono in un movimento di 'mondo' (come abbiamo visto nel finale di *8½*); in altri è il secondo a diventare il primo, scomparendo, dissolvendosi e divenendo punto di vista dell' 'autore' (il finale de *L'eclisse*). Nel primo caso, la forma romanzesca accompagna l'epifania del personaggio e della situazione (compiendo un vero e proprio 'salto' espressivo). Nel secondo caso, la forma si piega autoriflessivamente su di sé, 'assorbe il personaggio' (che viene lasciato al suo smarrimento), e si conferma in un orizzonte scettico.

È un'articolazione decisiva questa, per capire come il romanzesco al suo interno può metabolizzare o istanze melodrammatiche ed elusive (Antonioni) o commediche ed inclusive (Fellini), trasformando il *tra* personaggio e autore in una zona di indiscernibilità.

3.

In un altro caso ancora, la potenza del romanzesco si afferma con la risoluzione del 'tra' non in direzione della costituzione di una zona di indiscernibilità tra autore e personaggio, ma con la messa a morte del personaggio stesso da parte dell'autore, che deve rinunciarvi per distinguere la creatività del suo processo formale dalla sterilità di quello del personaggio. Questo accade, per esempio, in un film la cui sorprendente modernità non smette di stupirci: *Io la conosco bene* (1965) di Pietrangeli.

Il movimento 'orizzontale' e 'parallelo' di personaggio e autore a un certo punto deve essere necessariamente interrotto. L'autore deve distinguere la serie di incontri, monotona e segnata da ilare disperazione, di Adriana, dalla potenza della paratassi della forma, dall'*e* congiunzione del film, come principio-guida della costruzione estetica. Per distinguere la giusta 'congiunzione', il giusto 'raccordo orizzontale' da quello sbagliato, è necessario mettere a morte nel finale il personaggio, che in un certo senso viene 'sottoposto a giudizio'. Giudizio che identifica anche l'eterogeneità di posizione sociale e culturale di regista e personaggio: Adriana non è una borghese nevrotica né un'artista in crisi, ma è una ragazza molto semplice, per estrazione sociale e culturale: dunque nessuna indistinzione di punti di

vista è possibile. Adriana deve dunque morire, affinché un *film senza storia* (che rifiuta il potere di sintesi dell'intreccio) possa prendere le distanze da un *personaggio senza storia* (incapace di esperire alcunché).

In breve, la potenza del romanzesco emerge in tutta la sua forza negli anni Sessanta (con il cosiddetto cinema d'autore), quando la potenza dello stile non si nasconde più dietro l'urgenza e la drammaticità del tema (come nel neorealismo). Il racconto del mondo non solo non passa più attraverso la costruzione di un intreccio, ma passa esemplarmente attraverso l'assolutizzazione dello 'stile'.

Il mondo rappresentato non è tenuto insieme dalla prassi né dalla struttura 'mitica' dell'intreccio (e dunque dal suo portato valoriale), ma dal tratto dispersivo, aleatorio, episodico, seriale, orizzontale, paratattico delle storie, dal tratto 'malato' e inattivo dei personaggi, che aprono negli esempi più alti (Antonioni e Fellini) una esplicita interrogazione sul mondo e il senso della vita. È chiaro che questo regime che intacca dall'interno la forma della rappresentazione corrisponde a un momento socio-economico, il boom, che destruttura dall'interno la situazione stessa, facendone un precipitato di mitologie, sottratte all'integrazione del tessuto valoriale (ancora presente nel cinema degli anni Cinquanta).

4.

Se il cinema d'autore degli anni Sessanta definisce la modernità piena di un romanzesco che diventa la forma dominante di racconto del mondo (libero oramai dallo sfondo drammatico del dopoguerra), un passaggio ulteriore di questa forma arriverà con la messa a distanza ironica, con l'iscrizione del registro ironico nella forma stessa. E qui ci troviamo all'ultimo momento della tradizione che stiamo affrontando e che giunge fino all'oggi.

Attraverso la decisiva mediazione dei generi popolari (dei generi di profondità) e del western all'italiana, l'emergere di un registro ironico lo vediamo, in un autore a noi contemporaneo, come Nanni Moretti, erede importante di una certa tradizione del romanzesco (letteralmente esemplificata per esempio nella scrittura diaristica di un film come *Caro diario*, 1993).

Goffredo Parise, parlando di *Ecce bombo* (1978), lo dice chiaramente: il film «strizza l'occhio allo spettatore: non racconta storie a cui lo spettatore deve necessariamente credere»¹¹. È uno «strizzare l'occhio» che in Moretti

¹¹ G. PARISE, *Ecce Bombo e l'aria del '68*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1978, ora in ID., *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, a cura di S. Perrella, Adelphi, Milano 2005, p. 108.

riguarderà e si tradurrà *in primis* nel corpo vivo della recitazione, nella costruzione della maschera e del personaggio. Anche qui, c'è un passaggio esplicito nell'ultimo film, *Mia madre* (2015), dove viene letteralmente enunciato, come precetto all'attore, quello di rifiutare l'immedesimazione ma anche la distanza dal personaggio, e abitare invece lo *spazio-tra*, l'*essere-con*. «L'attore deve essere accanto al personaggio»: né coincidere con lui in una forma troppo mimetica né distaccarsene in forma troppo «autocentrica» (per dirla con Maurizio Grande). In entrambi i casi si verrebbe a spezzare quello spazio-tra, che permette l'intercessione anche tra attore e personaggio, permette di vedere l'attore nel personaggio e quest'ultimo attraverso l'attore. Vediamo raddoppiato e messo in immagine nella pratica attoriale (che diventa a tutti gli effetti una pratica di regia, soprattutto in un autore come Moretti, allo stesso tempo regista e attore) quello che è il precetto stilistico del romanzesco in genere: costruire uno spazio-tra che arriva a determinare zone di indiscernibilità tra contenuti e forme, reale e immaginario, vero e falso, ma perfino tra organico e inorganico, umano e non-umano.

Su quest'ultimo punto, il più radicale, vediamo nel cinema più recente alcuni esempi per molti versi straordinari, tratti dal cosiddetto 'cinema del reale'. In *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino e *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello, il romanzesco lo ritroviamo nella conversione (e dunque nella conseguente costituzione di una zona di indiscernibilità) dell'umano nell'animale: nel primo, la morte del pastore apre al farsi-personaggio delle sue capre, nel secondo, il guardiano-pastore della Reggia di Carditello, morto il giorno di Natale, si trasforma nel bufalo.

Come tenere insieme uno sguardo documentario con quello favolistico? Come pensare uno sguardo aperto sulla singolarità contingente del reale che si trasforma nel farsi personaggi di capre e bufali? Solo la categoria di romanzesco permette di tenere insieme elementi così eterogenei, che sfidano la chiusura dell'ordine rappresentativo e l'ordine della verosimiglianza.

Ma quando l'intercessore non è più il bambino, il disoccupato, ma neanche la donna nevrotica né l'artista in crisi, ma l'animale, allora vediamo che in gioco c'è qualcosa di più radicale, che sottrae la questione dell'identità al gioco della maschera e l'affonda in una dimensione impersonale, che permette di superare le impasse del 'teatrino dell'io', accedendo a profonde dimensioni rituali o elegiache. Quelle che permettono di cogliere l'umano attraverso il passaggio per il non-umano, l'identità nel punto in cui si disfa in un piano impersonale e a-umano.

Dunque, abbiamo visto tre momenti che articolano il romanzesco cinematografico italiano della modernità (ma ce ne sarebbero anche altri, l'eroicomico della commedia all'italiana, per esempio).

Ma rimangono aperte alcune domande (con i relativi accenni di risposta che proveremo a dare) con cui ci avviamo a concludere.

Se la tradizione della modernità cinematografica italiana si è declinata in senso romanzesco, segnando la modernità cinematografica *tout court*, perché questo è avvenuto? Che cosa ha intercettato di specifico lo 'stile romanzesco' nel cinema italiano? E in che senso il cinema italiano della modernità ha fatto emergere l'essenza del cinema *tout court* (come lo hanno pensato Bazin e Deleuze)?

Credo che si possa dire una cosa, ora in maniera più chiara e precisa: *ciò che identifica la forma romanzesca è la restituzione di una vita che prescinde ed elude la sua determinazione pratica*¹². Fin quando c'è prassi, rimaniamo nelle codificazioni generiche classiche (con tutte e loro infinite varianti), perché un'azione, cioè una trasformazione efficace della situazione, si iscrive da un lato in un regime identitario più definito (il 'chi' compie l'azione, il 'cosa' si prefigge, il 'come' lo fa, il 'contesto' in cui si agisce), dall'altro rimanda ad uno sviluppo dell'azione stessa che necessariamente opera per 'codificazioni' più strutturate (cioè attraverso intrecci).

L'assenza dell'azione, per impossibilità, incapacità, «inoperosità» (per citare Agamben) apre direttamente alla potenza del romanzesco, che è in definitiva la forma che restituisce ad immagine ed espressione la *vita non pratica*, la 'vita indiscriminata', la vita 'malata', la vita che non cola nel calco di una identità data, ma che transita tra le cose, negli intervalli, nei tagli tra una inquadratura e l'altra (dove va a finire la Vitti de *Leclisse*), nell'opacità e implicitezza delle cose, nella serie di 'fatti' enigmatici (le «immagini-fatto» di Bazin). La vita che trasforma i personaggi 'inattivi' in spettatori (come sottolineerà Deleuze) e lo stile in qualcosa non più 'trasparente', come nel cinema classico, ma, *esposto, esibito*. È solo l'assolutezza dello stile che, come abbiamo visto, può consentire di raccontare, in tutte le sue forme sfaccettate, questa 'vita senza azione'.

Se è questo il romanzesco cinematografico della modernità italiana, allora capiamo perché questo romanzesco non solo ha conquistato il mondo, ma ha incarnato l'essenza del cinema *tout court*.

Se, in buona sostanza, il cinema americano nell'età d'oro di Hollywood è stato un cinema d'azione, e dunque un cinema di genere, e ha percorso con grande forza, e in tutte le infinite varianti, i modi del 'regime mimetico' dell'azione, attraverso una imponente metabolizzazione delle forme generiche tradizionali (dall'epos alla commedia al tragico), con la frattura

¹² Per maggiori approfondimenti, cfr. R. DE GAETANO, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.

della guerra e dei totalitarismi tutto questo salta. Il cinema non è e non sarà più la ‘macchina illusoria’ diffusa tra le due guerre, segno del potere del capitale e dell’immaginario, e dispositivo di distrazione delle masse urbane (come pensava Benjamin), ma diventa la forma espressiva più potente per raccontare una vita che *eccede*, nelle forme più diverse, la prassi (e dunque ogni forma possibile di codificazione generica), aprendosi agli incontri, agli intervalli, agli scarti, alle stasi, ma anche alle iperboli e alle precipitazioni: a tutto ciò che in definitiva mette in questione la struttura organica dell’opera.

Aprendosi semplicemente al singolare impersonale di *una* vita. Agamben, nel suo libro su Pulcinella, dice così: «Che fare di ciò che nella nostra vita è rimasto non vissuto? Una tragedia? Una commedia? O semplicemente *una* vita?»¹³. E cioè un romanzo aggiungerei, o meglio ancora, nella nostra prospettiva, un ‘film romanzesco’. È proprio nel mettere in immagine questa vita ‘impersonale singolare’, questa ‘vita senza altra determinazione’, ‘vita da sola’, che il cinema italiano della modernità ha saputo reinventare la sua tradizione e il cinema in genere, catturandone la sua essenza: *quella di essere l’arte più potente del XX secolo per la sua capacità di cogliere questa vita indiscriminata*. Se il cinema sotto la potenza dell’immaginario e del suo tratto colonizzatore, aveva ‘conquistato’ tra le due guerre il mondo, lo aveva fatto nascondendo la sua ‘essenza’ (tranne alcune eccezioni, naturalmente), che ritroviamo in un legame indissolubile ma anche enigmatico, cioè ‘misterioso’ – direbbe Godard – con la singolarità impersonale della vita.

Il rapporto del cinema con la vita, una volta che tutte le illusioni si sono infrante, lo ha riannodato, prima e meglio di altri, il cinema italiano (le ragioni per cui questo è accaduto proprio in Italia, le ha ben spiegate Jean-Luc Godard nei 5 minuti delle sue *Histoir(e)s*, e su questo siamo già intervenuti in un’opera come il *Lessico del cinema italiano*¹⁴), facendo così emergere, nel rinnovamento radicale della tradizione del cinema nazionale, l’essenza del cinema *tout court*. E allora, quando Bazin dice che «Il cinema americano si fa oggi in Italia, ma mai il cinema della penisola è stato più tipicamente italiano»¹⁵ coglie una verità profonda. *Il dopoguerra ha determinato un passaggio di testimone che ha riguardato l’essenza del cinema stesso, il suo ruolo e la sua funzione mutati*. Non più strumento, il cinema,

¹³ G. AGAMBEN, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2015, p. 113.

¹⁴ Cfr. R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Mimesis, Milano 2014-2016.

¹⁵ BAZIN, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, cit., p. 302.

di un dispositivo di potere, di colonizzazione dell'immaginario mondiale, ma forma espressiva capace di riallacciare un rapporto con il reale, con la singolarità della vita e la sua potenza. È solo in questo senso che il cinema italiano è stato erede di quello americano, nel momento in cui ne ha ribaltato completamente la forma (come è il caso straordinariamente esemplare della Bergman con Rossellini), occupando una centralità che non smetterà di avere per tutta la modernità e che continua ancora oggi, sia per il riconosciuto debito di molti grandi autori internazionali nei confronti di registi italiani (a partire da Tarantino), sia per il riscontro che il nostro cinema migliore (anche se marginale) continua ad avere, soprattutto all'estero.