

Introduzione

1. *La giusta distanza?*

Questo libro non è una storia. Non lo è perché non può esserlo. Non può visto che è davvero complesso, mentre si insiste dentro lo stesso perimetro che si intende analizzare, trovare una distanza sufficiente per guardare tutto con l'esattezza e la prospettiva della storia che mette al proprio posto i pezzi confusi di un presente ancora troppo vicino. Questo libro non è nemmeno uno studio sulla geografia del cinema contemporaneo: è vero che ci sono diversi accenni a realtà geografiche delineate (dalla Nigeria alla Romania, dall'Austria all'India) ma è altrettanto vero che queste categorizzazioni legate ai confini territoriali tra stati e (addirittura) continenti appaiono spaventosamente friabili non appena si prova a guardare tutto con uno sguardo più distante o, meglio, solo più calato dentro i rimescolamenti geopolitici e gli aggiustamenti dell'immaginario globale che abitiamo. Ancora, i paragrafi dedicati, per esempio, al cinema europeo o a quello coreano, alla realtà hollywoodiana o all'horror giapponese, andrebbero letti con una premessa rilevante (esplicita nel caso del cinema europeo, implicita negli altri): che dice come, oggi, sia sempre più difficile muoversi dentro il contemporaneo insistendo su separazioni tra ambiti geografici i cui confini si liquefanno sempre più rapidamente. L'accelerazione dei processi che sostanziano la globalizzazione certamente non porta alla formazione di un'unica lingua cinematografica che cancella brutalmente le specificità locali di una cinematografia nazionale o di una «corrente», ma indubbiamente comporta un ripensamento dei parametri con i quali si considerano le caratteristiche geografiche di un film o della produzione di un regista.

Questo libro, dunque, non è una storia. Non intende essere una storia nel senso più nobile e tradizionale del termine, poiché non vuole restituire al lettore una completa trattazione storica (sia pure *in tempo reale*, dall'interno del proprio stesso svolgersi) di tutto ciò che, dentro il cinema e intorno a esso, sta accadendo in questo

primo scorcio di secolo. Per comprensibili ragioni di spazio mancano all'appello temi, autori, cinematografie e titoli che hanno una loro evidente importanza nel panorama cinematografico di questo tempo: ciò accade non perché, tra i tanti assenti, si reputino poco importanti registi come Claire Denis o Hirokazu Kore-eda, Im Sang-soo o Roy Andersson, o poco interessanti quei grandi film di questa prima parte di XXI secolo che non rientrano fra i titoli dei 70 fotogrammi. Restituire, però, un quadro esaustivo e completo di tutte le varie forme con cui il cinema, oggi, declina la sua funzione e il suo ruolo nel panorama internazionale sarebbe stato impossibile. Allora è stato necessario selezionare. E a quel punto è sorto il problema dei criteri da seguire per questa selezione.

Questo libro, probabilmente, prova a funzionare come un improvviso *freeze frame* che individua un esito (tra i tanti possibili) al magmatico movimento che contraddistingue il cinema del nostro tempo e che mostra alcuni elementi comunque salienti, delle linee di tensione particolarmente rilevanti capaci di *dire* la temperatura estetica, sociale, economica, politica dell'attualità che ruota intorno all'immagine in movimento. L'attimo in cui è stato immobilizzato questo fotogramma è, in realtà, un attimo che ha una sua durata, un suo prolungato accadere dentro il tempo: un attimo tumultuoso, carico di trasformazioni (entrate in fase di incubazione anni prima) che trovano una loro compiuta attuazione dentro il perimetro di questi anni; un istante attraversato da scosse che sembrano continuamente ridisegnare le linee portanti del modo in cui, oggi, si fa e si fruisce il cinema. Questi continui riposizionamenti riguardano quel che ancora possiamo e, per certi versi, vogliamo chiamare «cinema»: il nome è lo stesso che adottavamo nel secolo scorso ma, come proveremo a vedere, a essere radicalmente mutati sono tutti quegli elementi che rendevano il cinema uno specifico strumento di comunicazione e di intrattenimento (caratterizzato dalla sua collezione di riti, pratiche, protocolli della visione) e che oggi lo stanno mutando in una sorta di iper-medium che svolge una duplice funzione: da una parte convoglia al suo interno altri linguaggi, metabolizzando strategie comunicative e retoriche che prima appartenevano ad ambiti mediali differenti; dall'altra esonda dai propri argini per impregnare di sé un sito internet o un videogioco, una web-series o una simulazione su Second Life.

Il cinema del terzo millennio, dunque, forse somiglia di più a una mappa. Ma una mappa che non intende seguire la tradizione cartografica modernista, che non si collega strettamente a una teo-

ria e una pratica della mappatura che si preoccupano di offrire una resa precisa e «fedele» di una realtà autonoma, di un territorio individuato: non è in discussione l'aderenza tra la mappa e lo spazio che questa vuole rappresentare, così come non si intende dirimere l'annosa opposizione tra una rappresentazione soggettiva e una più freddamente oggettiva. Nelle pagine che seguono proviamo a seguire una logica metaforicamente cartografica in cui a essere più rilevante è la funzione e le parziali e univoche coordinate che determinano il proprio essere *pratica*, il proprio costante *divenire*. Se lo spazio diventa luogo di crisi che non si può costringere nella fissità di una mappa, anche lo spazio del cinema contemporaneo è restio all'esercizio di mummificazione che un'operazione storica in senso stretto prevederebbe. Allora, questa finisce per somigliare a una mappa capace non di rappresentare ma di «attivare il territorio»¹, di attualizzarlo attraverso un procedimento che oltrepassi la canonica questione relativa al diritto di primogenitura tra il territorio stesso e la mappa cui è connesso: non si tratta più, dunque, di preoccuparsi dell'aderenza, dell'accuratezza della rappresentazione cartografica, quanto piuttosto di concepire l'uso della mappa come uno strumento che abbandona l'isolamento del suo essere *immagine di* uno spazio per essere, invece, strumento dinamico che interviene *nello* spazio e lo modifica.

Il cinema dunque è colto dentro una fitta maglia di relazioni con il proprio *oltre*, con l'*al di là* di uno schermo che ormai è solo uno dei tanti modi attraverso cui facciamo esperienza di immagini.

2. *Oltre il canone.*

70 fotogrammi contiene l'analisi di alcuni film che, a nostro parere, rappresentano gli esiti più interessanti di questo lungo momento della contemporaneità, selezionati provando a rintracciare non tanto gli indiscussi «capolavori», i film memorabili (categorie da maneggiare con grande attenzione e molta diffidenza), quanto i titoli che hanno segnato questi anni imponendosi come opere capaci di «spostare» l'immaginario del grande pubblico o di intercettare e, in qualche modo, sintetizzare alcune delle linee di tensione che caratterizzano l'inizio del secolo. I *Fotogrammi*, quindi, non sono

¹ R. KITCHIN, C. PERKINS e M. DODGE, *Thinking About Maps*, in KITCHIN, PERKINS e DODGE 2009, p. 18.

offerti a mo' di recensioni, al contrario, sono tentativi di leggere la singola opera in quanto concrezione di un tema, manifestazione di un modo specifico di intendere e pensare il cinema che è emerso o che ha dato segni di rilevante permanenza in questi anni. Qualche esempio, forse, aiuterà a comprendere meglio la strategia seguita: con una buona dose di sicurezza si può affermare che *The Host* di Bong Joon-ho non è il più bel film sudcoreano del nuovo secolo, e quasi sicuramente che non è nemmeno il miglior film di Bong, visto che certamente *Memories of Murder* (2003) e probabilmente *Mother* (2009) sono film migliori; ma *The Host* è un film assolutamente unico perché consente di riflettere non soltanto sugli elementi inerenti l'opera stessa, ma anche sul modo in cui il film si inserisce dentro le dinamiche culturali e industriali del cinema sudcoreano di questi anni, sulle possibili traslazioni metaforiche di equilibri di potere legati alle nuove forme di colonialismo culturale e alle strategie di resistenza che queste determinano, sul rapporto eminentemente commerciale che si instaura, oggi, tra il cinema di Hollywood e le singole cinematografie nazionali. Ancora un esempio: nella filmografia di Abdellatif Kechiche (che si attesta nella sua intelligenza su livelli mirabili) forse non è *Venere nera* il film più importante, visto che *Cous cous* (2007) e il recente *La vita di Adele* (2013) hanno raccolto una migliore accoglienza di pubblico e forse anche critiche più positive: l'atroce storia della Venere ottentotta, però, non è semplicemente un *biopic* su uno dei personaggi meno conosciuti del XIX secolo, ma è soprattutto una riflessione sulla genealogia e la permanenza di uno sguardo coloniale, di una prospettiva esotica e turistica sull'*altro* che, per esempio, trova una sua possibile sponda (sia pure nella siderale distanza che separa i due film) in un film come *The Millionaire* (2008).

Infine, ancora un caso emblematico dell'approccio seguito nella costruzione di questa selezione: ci sono certamente decine e decine di film migliori di *Sin City*, eppure il bizzarro adattamento del ciclo di *comics* firmato da Rodriguez insieme al fumettista Frank Miller sintetizza alla perfezione le nuove modalità di commistione tra cinema e fumetto dentro l'emergere del digitale e il dispiegarsi delle possibilità che questo offre a chi intende spingere più in là i confini del vedibile, del mostrabile. Allora la specifica forma di aderenza che *Sin City* dispiega nella costruzione delle sue immagini, nella bidimensionalità di ogni inquadratura, ci sembra importante – e, a suo modo, cruciale – per raccontare uno degli elementi più rilevanti del cinema popolare contemporaneo e cioè lo stretto

rapporto che questo intrattiene con il fumetto e le sue declinazioni dentro una piú comprensiva cornice di ripensamento dell'immagine cinematografica. Ancora una volta, dunque, è possibile che uno dei film dedicati a Spider-Man diretti da Sam Raimi, o il *Watchmen* (2009) di Zack Snyder, siano opere meglio riuscite rispetto a *Sin City*, ma il film di Rodriguez e Miller ci sembra piú adatto per raccontare una forma di transizione, di migrazione dell'immagine.

Anche dentro lo spazio dei *Fotogrammi*, i criteri geografici e, per cosí dire, autoriali non sono stati seguiti obbedendo alle regole di un ipotetico «manuale Cencelli»: poco piú della metà dei film analizzati è americana, anche se non mancano schede relative a titoli provenienti da paesi meno ingombranti sullo scacchiere cinematografico internazionale. Ancora una volta, il principio della selezione non si preoccupa di dimenticare questa o quella cinematografia ma, piuttosto, di seguire la rilevanza, il peso dei singoli film.

Scorsese, Eastwood, Lynch e Fincher «hanno» due titoli ciascuno inseriti tra i *Fotogrammi*, mentre Christopher Nolan ne ha addirittura tre: ciò non accade perché questi sono registi con i quali vogliamo identificare quella mistica dell'autorialità che possiamo fare risalire addirittura agli anni sessanta e settanta del Novecento. Qui non ha alcun peso lo status autoriale (persino su questo aspetto della catalogazione critica ci permetteremmo di dissentire acutamente) di questi classici contemporanei o la loro «anzianità»: la scelta di due film come *Mystic River* e *Gran Torino*, quasi indipendentemente dal fatto che sono firmati dal medesimo regista, è figlia del peso specifico che questi due titoli hanno dentro le strategie narrative e comunicative del cinema americano che si misura, nel primo dei due, con la persistenza di una forma molto classica e assai novecentesca di affrontare la dimensione del tragico e, nel secondo titolo, con la grande novità culturale e simbolica rappresentata dall'elezione di Obama a presidente degli Usa.

Una strategia mobile, dunque, molto liquida, concentrata sui film e meno attenta al loro passaporto o ai loro genitori. C'è poi, sarebbe sciocco negarlo, una decisa centralità della prospettiva occidentale dentro cui questo sguardo si ritrova a muoversi: l'attenzione verso il cinema orientale o sudamericano è comprensibilmente filtrata dallo specifico punto di osservazione da cui questo sguardo muove. Il fatto che poco piú della metà dei film analizzati nelle schede sia realizzato negli Usa, ancora una volta, non significa che il cinema americano sia necessariamente migliore di quello africano o europeo, ma che la percezione che uno spettatore medio

(che fruisce il cinema in un paese occidentale) costruisce del cinema contemporaneo è, per motivi del tutto evidenti, molto Hollywood-centrica. Anche se l'assioma «cinema commerciale = cattivo cinema» non è un elemento critico rilevante nell'approccio verso l'oggetto di questa analisi, non mancano le trattazioni di film che hanno incontrato il grande successo di pubblico: *Avatar*, *Il cavaliere oscuro*, *Inception* sono titoli che hanno saputo agire dentro la logica del blockbuster pur muovendosi con una consapevolezza teorica e linguistica che li ha resi film assolutamente centrali nella riflessione sul destino del cinema attuale: non appaia eretico, dunque, l'accostamento tra il film di Cameron e, per esempio, un tipico prodotto «da festival» come può essere il cileno *Tony Manero* o il greco *Dogtooth*, visto che uno degli obiettivi di questo libro è proprio la restituzione di questo campo espanso e articolato che è, oggi, la produzione cinematografica internazionale. E l'articolazione così irregolare, quasi casuale a tratti, di questo universo del fare e fruire il cinema è anche un elemento centrale nella costituzione delle moderne forme di spettatorialità: se oggi, come proviamo a raccontare nel libro, il cinema non è più visto nei cinema, ciò comporta che si possa considerare l'esperienza di uno spettatore come slegata dai vincoli della distribuzione cinematografica del proprio paese, vista la straordinaria accessibilità a un'infinità di titoli che la rete oggi consente. Sia che si voglia acquistare un dvd o un blu-ray che magari non è visibile nelle sale cinematografiche del proprio paese, sia che si desideri accedere alle piattaforme di condivisione peer to peer in cui è reperibile la quasi totalità dei film che oggi vengono realizzati, la costruzione delle dinamiche spettatoriali si sostanzia (soprattutto per le fasce più giovani di appassionati) in un movimento di ricerca, di attivazione della curiosità, di partecipazione a uno scenario espanso che va ben oltre le ristrettezze e le miopie delle singole distribuzioni nazionali.