



QUANDO LE VELE NON SOLCANO IL MARE: «GOMORRA»

Corridoi-passerelle, grovigli di ferro e cemento disposti su più piani. Sono Le Vele, il complesso architettonico realizzato a Secondigliano negli anni sessanta con pretese avanguardistiche, ma ora ridotto a compagine edilizia putrescente. È questo il quartiere protagonista del film *Gomorra* di Matteo Garrone, che ha ricevuto il Gran Premio della Giuria all'ultimo Festival di Cannes. *Gomorra* è tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano, radiografia intensa e dolente della camorra contemporanea. O meglio: del «Sistema». Perché gli ambienti criminali hanno avviato una rivoluzione linguistica: e ormai la parola «camorra» non la usa più nessuno.

Dal libro di successo di Saviano, Garrone, con l'aiuto dello stesso scrittore¹, ha isolato cinque storie: l'iniziazione del ragazzino Totò (Salvatore Abruzzese) alla guerra fra i clan di Secondigliano; il declino del pavidò Ciro (Gianfelice Imparato), ragioniere incaricato di distribuire la mensilità ai parenti dei camorristi in prigione; la disfatta del sarto Pasquale (Salvatore Cantalupo) che, sfruttato dal datore di lavoro colluso, impartisce lezioni clandestine di sartoria alla comunità cinese della zona. Vittima di un attentato camorristico, Pasquale sarà costretto a rinunciare alla sua arte e a cambiare mestiere: diventerà un camionista. La quarta vicenda è invece incentrata su due personaggi: Franco (Toni Servillo), *stakeholder* che si occupa dello smaltimento illegale dei rifiuti industriali del nord, e Roberto (Carmine Paternoster), il suo aiutante. Fra i personaggi, Roberto è l'unico a riscattarsi (e, sin dal nome, rappresenta un omaggio alla storia di Roberto Saviano). Egli infatti comprende la natura prava del suo lavoro e si licenzia. La girandola delle storie, intrecciate l'una all'altra, si chiude con le imprese di due ragazzi, Marco e Ciro (Mar-

¹ Accanto a Garrone e Saviano, hanno lavorato alla sceneggiatura Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Maurizio Braucci e Massimo Gaudioso.

co Macor e Ciro Petrone), che tentano di imporre la propria autorità al di fuori delle gerarchie del clan. Nutriti di cinema, entrambi sperano di diventare i nuovi *Scarface*. Perché, come insiste Saviano, la Settima Arte non porta sullo schermo comportamenti criminali esistenti, ma offre modelli e prossemica ai camorristi emergenti.

In *Gomorra* film, l'alternanza libresco di narrazione e analisi saggistica cede così il passo al mero dipanarsi delle storie. Soltanto i titoli di coda accolgono i dati e le cifre sulle vittime della camorra, che invece infittiscono le pagine del libro. Nel passaggio sullo schermo scompare anche la figura del narratore interno alla storia: le icastiche immagini di Garrone si lasciano raccontare da sé. Sui diversi livelli sociali percorsi da Saviano, il regista opera poi un taglio verticale: sceglie il basso, la manovalanza dei clan, e non affronta le vicende dei boss. Quello restituito da Garrone è un microcosmo chiuso. Dalle terre di camorra è bandita qualsiasi alterità: la polizia si addentra nelle Vele solo quando deve procedere all'identificazione dei cadaveri. Nessun cenno, nel film, è fatto al sacerdote don Pippo Diana, che ha perso la vita combattendo la camorra con omelie incendiarie. Alla sua figura Saviano invece riserva un intero capitolo, e da un'arringa ispirata a un discorso del prete mutua il titolo del libro: «Non permettiamo uomini che le nostre terre diventino luoghi di camorra, diventino un'unica grande Gomorra da distruggere». Impermeabile a ogni intervento, la Gomorra di Garrone non è più – o non è solo – la provincia di Napoli o Caserta, ma potrebbe essere una qualsiasi favela brasiliana o un quartiere di Città del Messico, come quello ripreso da Inarritu in *Amores Perros* (1999). La Napoli di Garrone, scrive Pezzella, «è come la Grecia di Anghelopoulos, o come la Sicilia di Straub: è una realtà che a ogni piega nasconde un rinvio o un simbolo»². Con il film, il naufragio dell'umanità nella ferocia e nella violenza acquista una dimensione universale.

Tuttavia, è il finale il momento che crea lo scarto più profondo tra libro e film: e rende – se è possibile – l'opera di Garrone ancora più disperata di quella di Saviano. Non più l'urlo rabbioso del narratore che, seppure avvinghiato a un frigo in una discarica, ribadisce il suo essere vivo a fronte di una situazione disumana («Maledetti bastardi, sono ancora vivo»), ma il campo lungo su una spiaggia desolata percorsa da una ruspa. La scavatrice ha appena caricato i cadaveri di Marco e Ciro, bersagli di un agguato ordito dai boss. E ora si allontana silenziosa per insabbiarli. In un richiamo alla sequenza di *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pasolini in cui i burattini di Totò e Ninetto sono gettati nella discarica. La morte, che ha inaugurato il

² M. Pezzella, *Vedere il male*, «Carta», n. 25, 4-10 luglio 2008, p. 42.

film con la mattanza di camorristi all'interno di un centro abbronzante, ora suggella la pellicola. In una letale costruzione circolare, che riduce a una parentesi l'affrancarsi di Roberto dal lavoro illecito. Di più: costruire l'epilogo sulla fine sciagurata dei due ragazzini appassionati di film americani suggerisce una riflessione sull'idea che Garrone ha del cinema. Dopo aver raccontato come i cadaveri di Marco e Ciro sono stati abbandonati sulla spiaggia in preda a gabbiani e cani randagi, Saviano, nel libro, chiosa: «Ma questo i film non lo raccontano, si fermano un attimo prima». Ebbene, Garrone, con *Gomorra*, si è spinto oltre quell'«attimo». Il suo è un cinema che rifiuta la grammatica della falsità. Benché ci sia una sequenza in cui Marco e Ciro citano *Scarface* (1983), nulla, in *Gomorra*, si avvicina al *gangster movie* della tradizione cinematografica americana. I boss non sono resi come eroi, ma – e sono i ragazzi a dirlo – «sembrano pezzenti». Asciugamano intorno al collo sudato, barba incolta, e tuta cerata: il degrado, nei capi clan, s'incista nel corpo (anche se i camorristi che compaiono nella sequenza iniziale al solarium sembrano più attenti alla cura personale). Nello squallore delle Vele l'icona del *Padrino* di Coppola si sgretola inesorabilmente. Aliena dal folklore, la cinepresa di Garrone nondimeno rifugge dallo sterile documentarismo. Il livello non è mai denotativo, perché il movimento di macchina (piccoli piani sequenza che conferiscono una struttura avvolgente e rafforzano il senso di chiusura) o la fotografia dai colori spenti connotano le vicende. Il modello è il cinema civile italiano: e, per ammissione dello stesso regista, il Rosi de *Le mani sulla città* (1963).

Al di là delle differenze di linguaggio, ciò che Garrone mutua da Saviano è l'urgenza, la necessità, di «comprendere». Lemma martellante fra le pagine, il verbo «comprendere» inaugura il testo con l'epigrafe tratta da Hanna Arendt: «Comprendere cosa significa l'atroce, non negarne l'esistenza». Capire le dinamiche del reale, anche – e soprattutto – quando esso commercia con l'assurdo, è allora l'obiettivo condiviso dai due autori. L'iride di Saviano, che trasforma in parola le indagini fatte sul campo, diventa l'occhio, inquieto e investigatore, della cinepresa di Garrone. Che tutto scandaglia alla ricerca dell'odore delle cose. Non a caso, nella prima parte del film, è usato in modo insistito il fuori fuoco, come se l'espedito tecnico mimasse l'avvicinamento del regista – e dello spettatore – alla materia informe, che si deve mettere a fuoco. Di fatto, quella della camorra non è però una realtà «altra» rispetto al corso ordinario della vita, ma qualcosa che si annida nelle nervature del quotidiano. Per esempio, nel film, i clan usano casalinghi frullatori per frantumare la droga, che verrà smerciata in tutta la provincia. Della resa «normalizzante» del Sistema si accorge lo stesso Saviano: «La camorra nel

film è la forma di vita e di morte del quotidiano. Non è un mostro né un'aberrazione. È la forma di vita di tutti i giorni»³.

Nel suo anelito a comprendere, Garrone sceglie la prospettiva dall'alto in basso: s'inabissa nelle viscere del cemento, e gira numerose scene in scantinati e sotterranei. In un rimando tanto ai gironi danteschi quanto agli abissi architettonici di *Blade Runner* (1982). In stanzoni, nella penombra, dei ragazzini, indossati i giubbotti antiproiettile, devono fronteggiare i colpi che vengono sparati contro di loro. Se riusciranno subito a rialzarsi, potranno entrare a far parte del Sistema. Una variante del «sotterraneo» è poi il bagagliaio, in cui si raggomitola Pasquale quando deve recarsi clandestinamente dai cinesi per le lezioni di sartoria. Nemmeno gli esterni infrangono il senso di infernale claustrofobia che il film sprigiona, bagnati come sono da una luce fredda e sporca. Le Vele di Secondigliano sono «vele» senza mare. Semmai, del mare, si può trovare un pallido – e artificiale – surrogato nella piscinetta di gomma, che è collocata su una terrazza del palazzo e che scalfisce appena il grigiore diffuso. Più avanti è la volta dell'acquitrino, in cui Marco e Ciro, in mutande, si esercitano a sparare con veri kalashnikov come se giocassero alla guerra. Persino la laguna di Venezia, in cui Roberto si reca insieme a Franco per un viaggio di lavoro, si rivela una falsa evasione. Immersi nella foschia, i canali assumono una consistenza irrealistica, onirica. Non solo: del giro in gondola ciò che più colpisce Roberto è il numero dei funerali, che si celebrano sull'acqua. Anche fuori dalle terre di camorra, è impossibile sfuggire all'imperante realtà di morte. Alla fine del film, come si è detto, compare il mare, ma si risolve in una distesa grigia che lambisce una spiaggia ocre. Nessuna bellezza del paesaggio interviene insomma a riscattare la ferocia criminale, che si è appena consumata sulla sabbia. È, quella di *Gomorra*, una tragedia senza possibilità di catarsi.

Sin dai tempi de *L'imbalsamatore* (2002), storia noir del rapporto, morboso e ambiguo, tra un imbalsamatore nano e un giovane dall'altezza inusuale, Garrone è attento al trattamento coloristico dei luoghi, alla resa straniata – invernale e malinconica – di paesaggi mediterranei. E in *Gomorra* c'è addirittura un'autocitazione dal suo film del 2002. Maria, la donna a cui Totò porta la spesa (e che egli non esiterà a fare uccidere), tiene in gabbia una scimmietta, grande sollazzo per il ragazzino. È proprio davanti agli animali in gabbia di uno squallido zoo – tra i quali una scimmietta grigia – che avviene il primo incontro tra il gigante e il nano de *L'imbalsamatore*. Da sempre, i personaggi dei film di Garrone sono creature ingabbiate in miraggi di squallore.

³ R. Saviano, *O uccidi o sei servo*, su <http://espresso.repubblica.it>

Rispetto all'*Imbalsamatore* (e al successivo – e meno riuscito – *Primo amore*, 2004), *Gomorra* dimostra uno stile ancora più rigoroso. A dispetto della materia, che avrebbe offerto di buon grado il fianco a una messa in scena patetica ed esasperata, Garrone sceglie un registro asciutto. E rifugge dalle scene madri: nel bene e nel male. Per esempio, il riscatto di Roberto, che decide di disincagliare la sua vita dal vuoto risucchiante della discarica, è un cambiamento che si dà nei gesti, nello sguardo sempre più interrogativo, perplesso. E culmina nell'incontro con una vecchiaia, che coltiva con dedizione un terreno (*avatar* della vigna biblica?) in realtà infetto. Scambiandolo per un suo "Luca", nome dalle risonanze evangeliche, la vecchiaia lo scuote: «Luca, 'sta campagna è tutta disordinata. Devi chiamare qualcuno per aggiustarla». Prima di salutarlo, la donna gli regala una cassetta di pesche, che Franco gli ordina di buttare via perché avvelenate. Sparpagliate sul terreno, le pesche creano una natura morta alla maniera di un Cézanne raggelato. Guardandole, Roberto decide di dare una "aggiustata" all'orto della sua vita: non risale sull'auto di Franco e si allontana da solo. Anche le sequenze più efferate ripudiano il compiacimento spettacolare. Quando Maria viene uccisa grazie all'aiuto di Totò, solo lo sparo risuona nell'aria. Non un urlo, non uno strepito. Garrone rifiuta agli abitanti di Scampia l'*habitus* di «tragediatori»: e alle scene a rischio melò toglie il volume, le priva dell'audio. Se i brani musicali di neomelodici napoletani ritmano le stragi, il momento della morte è atono. Quella dei ragazzini di Scampia è una vita vissuta al grado zero. Nessun rovello morale travaglia i personaggi di *Gomorra*, che usano un impasto di dialetto e gergo talmente stretto da richiedere l'impiego sistematico dei sottotitoli. Il loro unico tormento è rappresentato dai soldi: e numerose sono le sequenze che ritraggono uomini e donne intenti a contare le banconote. Non fa differenza il ruolo esercitato, perché, come scrive Tricomi, quella per i soldi è una «ossessione identitaria condivisa da capi e manovali della camorra»⁴. La cupidigia pecuniaria non è però finalizzata alla realizzazione di un progetto o di un sogno, ma è amore per la moneta in sé. Una sorta di assillo *tattile* per il denaro.

Coniugando un messaggio forte a una messa in scena magistrale, *Gomorra*, insieme a *Il Divo* (2008) di Sorrentino, segna il risveglio del cinema italiano. E poco importa che l'uno scelga il registro realistico, mentre l'altro, incentrato sulla figura di Andreotti, opti per uno stile visionario. In entrambi i casi, però, il risveglio dell'arte ha un suo bruciante rovescio: il coma profondo della società contemporanea.

THEA RIMINI

⁴ A. Tricomi, *Tutto il mondo è Gomorra*, «Carta», n. 25, 4-10 luglio 2008, p. 47.

«QUESTI FANTASMI»: L'IMMAGINE DI MORO SUL GRANDE SCHERMO

Gli anni in cui comincia a maturare da parte del cinema un'attenzione nei confronti della vicenda Moro sono quelli in cui il grande schermo è sempre più interessato a guardare al *day after*, ossia alle macerie soprattutto psicologiche e morali che il terremoto del terrorismo ha lasciato dietro di sé nelle vite dei protagonisti, di cui si focalizza la strenua ricerca di una «normalità», di una possibilità per ricominciare, di una «seconda volta»¹.

Alle vittime si comincia a dedicare una sporadica attenzione che, tuttavia, resta a oggi assai limitata, come dimostra il numero esiguo di pellicole incentrate su figure di caduti sotto il piombo della lotta armata rossa e nera.

Un solo caso contrasta con questa tendenza, ed è proprio quello costituito dall'ormai folta schiera di opere dedicate alla vicenda di Aldo Moro, quasi che attraverso la messa in scena di tale icona sacrificale il cinema, in rappresentanza di una vasta opinione pubblica, abbia voluto eleggere la «vittima di tutte le vittime», nella consapevolezza che la figura dello statista democristiano, anche a giudicare dall'immensa pubblicistica dedicatela, avrebbe costituito uno degli «spiriti» più evocati nel dibattito culturale e politico degli ultimi trent'anni.

In fondo è già questa l'immagine del presidente della Dc fornita dal cupo *Todo modo* di Elio Petri, film del 1976 nel quale una serie di «cadaveri eccellenti» (per citare il titolo dell'opera di Francesco Rosi dello stesso anno) dà vita a una danza macabra che culmina con la profetica morte di colui che viene kafkianamente definito «M» (evidente rimando alla M di Moro), personaggio che del resto viene rappresentato come colui che dovrà «portare la croce della mediazio-

¹ Per citare il titolo della nota opera di Mimmo Calopresti (*La seconda volta*, 1995) interpretata da Nanni Moretti e da Valeria Bruni Tedeschi, rispettivamente nei panni del professore universitario e della terrorista che dodici anni prima gli ha sparato una pallottola rimastagli conficcata nel cranio.