

cinema >>> Cinema e contesti. A proposito del *Divo* e di *Gomorra*

Il divo di Paolo Sorrentino e *Gomorra* di Matteo Garrone, nelle sale dopo i successi riportati al 61° festival di Cannes, tornano a far parlare di “cinema d'impegno” e risollemano gli animi di chi, in Italia, lamentava l'assenza di un cinema di denuncia, capace di scuotere le coscienze. Ma le due pellicole sono mosse da intenti diversi e, per certi aspetti, lontani dall'impegno civile e politico che caratterizzò il nostro cinema negli anni sessanta e settanta.

di Silvia Iracà

Di fronte all'entusiastica accoglienza ricevuta entro e oltre i confini nazionali dal *Divo* e da *Gomorra*, da subito rubricati come film “impegnati”, si impone una riflessione: l'attributo “impegnato” in passato si è applicato con ragione al cinema che rappresentava storie opportunamente inserite nel contesto della realtà contemporanea. Quel cinema e i suoi autori si schieravano politicamente in modo netto nei confronti del reale e delle sue contraddizioni, “impegnandosi” appunto a ricavarne un senso, per quanto duro e scomodo esso fosse.

Oggi si assiste a uno stemperarsi di quella connotazione “forte” dell'impegno nel cinema e in generale in tutta l'arte. Tant'è che spesso per guadagnarsi un tale riconoscimento sembra essere sufficiente un soggetto che attinga dalla materia di volta in volta politica, storica o sociale (che si tratti del fascismo, dell'Olocausto, della Resistenza, degli anni di piombo, delle saghe mafiose, dell'Italia repubblicana ecc.), senza che l'impronta autoriale si spinga al di là della semplice illustrazione, o ancora, dell'acritica accettazione dell'esistente, tanto più che i soggetti cinematografici tratti dalla cronaca più facilmente tendono a effetti sensazionalistici, riducendo la storia a un pacificante spettacolo di intrattenimento.

Alla lusinga del facile soggetto cronachistico e aneddoticò ci pare che ceda *Il divo*, un film “sornione” che sfrutta la recente e intricata storia politica italiana e uno dei suoi più discussi protagonisti per proporre l'ennesima variante sul tema abusato della storia della cosiddetta “prima repubblica”.



Una delle immagini “belle” del film *Il divo*. Sorrentino spesso organizza le inquadrature secondo un gusto manifestamente pittorico.

Qui, per esempio, ricorre alla citazione attraverso l'imitazione figurativa dell'Ultima cena leonardesca.

Ma da questa accurata ricerca estetica che percorre tutta la pellicola non scaturisce, come dovrebbe (per contrasto con la bruttura di ciò che quelle immagini illustrano) alcuno strazio, anzi a tratti si direbbe che Sorrentino se ne compiaccia, cedendo alle lusinghe di un gusto estetizzante e finendo per indebolire il senso dell'intera operazione registica.

Il regista gioca astutamente proprio sulla spettacolarizzazione, facendone la chiave stilistica programmatica ed esplicita del suo lavoro: a partire dal titolo e per tutta la narrazione filmica, egli presenta infatti la figura di Andreotti come la *star* di un epos «pop» (come è stato definito dalle cronache) a cui riduce le dolorose vicende del suo lungo “regno”. In effetti la forza di una tale scelta stilistica viene meno in assenza di un messaggio “forte” da veicolare e spesso rasenta il semplice *escamotage* formalistico. Il sospetto è che Sorrentino filmi per il gusto fine a se stesso di filmare, e nella giostra festante di immagini “belle”, dove tragedie e vergogne della repubblica italiana si avvicendano a ritmo serrato come poli di attrazione lungo la *via crucis* del calvario politico nazionale, anche l'indiscutibile valore della recitazione degli ottimi attori è piegato appunto a un fine marcatamente spettacolare che richiama alla mente operazioni tipiche della cinematografia postmoderna.

Va aggiunto che il regista sospende il giudizio sul personaggio, non lo ritrae cioè come santo, ma nemmeno come demonio. Certo, chi ne veste i panni è Tony Servillo, un attore di indiscutibile "razza", la cui tecnica raffinata lavora sulla dialettica verità/finzione, rifuggendo la verosimiglianza e la "naturalità" dell'espressione così da sottrarre a gesti e recitazione la consolazione del "conforto" emotivo e in tal modo svelare, attraverso i silenzi e la fissità della maschera, la falsità dell'apparenza; un attore capace di riempire i vuoti lasciati da un disegno registico concentrato sul dettaglio figurativo degli ambienti e su quello psicologista dei personaggi e quindi poco interessato al *contesto*. Tuttavia Servillo non è esente da una certa leziosaggine nella costruzione caricaturale dell'Andreotti-divo, in questo partecipando del clima generale che informa l'intera pellicola.

Verrebbe da chiedersi se un film incentrato sulla personalizzazione della politica possa ritenersi un'opera critica nei confronti del reale, dal momento che la coscienza di un artista autenticamente partecipe del proprio tempo dovrebbe fare emergere le contraddizioni di quella realtà (come appunto quella dell'involuzione in senso personalistico della politica), esplicitandole per farle esplodere, sottraendo così terreno fertile al radicamento della falsa coscienza. E invece a quel "divo" e alla corte che gli si agita intorno si finisce per affezionarsi, per indulgere sulle storture criminose, per commuoversi di fronte alla "naturale" umanità con cui i personaggi vengono non a caso ritratti.

Un discorso a parte merita *Gomorra*, per il tentativo, forse non del tutto riuscito, di cercare il bandolo della matassa di una realtà che tende a srotolarsi, disfacendosi. Matteo Garrone ha scelto la difficile strada di un soggetto letterario, il *best seller* di Roberto Saviano. Nel crudo libro dello scrittore napoletano il *contesto* emerge chiaramente - magari a volte un poco sacrificato all'urgenza di raccontare fatti e denunciare responsabilità personali - e la riflessione sulle ragioni profonde che stanno dietro il cancro della camorra vengono esplicitate in modo netto, spesso con aperture di grande suggestione letteraria, attraverso l'equazione che vede nell'affarismo più spregiudicato (ultima declinazione di questa nostra epoca tardo-capitalistica) il nuovo comun denominatore tra mercato e criminalità organizzata.

Il film di Garrone invece aggira in parte questa fondamentale equazione, concentrandosi sul dettaglio, questa volta sociologico e antropologico: la vita nella periferia del mondo, dove la camorra ha costruito le basi umane e logistiche del suo potere. Anche qui fa capolino un Servillo che, dismessa la maschera caricaturale, tuttavia indugia impercettibilmente in una recitazione auto-celebrativa, ricercando a volte con compiaciuta enfasi l'espressione e il gesto straniati.

E anche qui gli attori tutti sono di grande bravura, ma non si mostrano, piuttosto "dimostrano" in senso positivamente didascalico le "funzioni umane" che sono chiamati ad animare. Il disegno registico, quindi, non tende al semplice intrattenimento, sforzandosi, come fa, di addentrarsi nelle zone d'ombra create dai contrasti forti.

Delle tante vicende che si intersecano nella babele dei microcosmi delle periferie campane, una in particolare emerge per l'esemplarità di cui si fa portatrice: quella di due ragazzini ribelli - come ribelli si può essere in una società dimenticata dal mondo - che si oppongono 'bullisticamente' a un ordine prestabilito di cui non accettano le regole, che lì, in quel luogo e in quel *contesto*, è rappresentato dal governo dei clan camorristici. Ma quel «sistema» criminale fagocita tutto e tutti perché, per dominare il mercato e spingere la speculazione affaristica oltre il limite dell'esecrabile libera concorrenza, si dota di un vero e proprio apparato militare e ha buon gioco nel reclutamento delle maestranze per rinsaldare le fila degli eserciti di imprenditori-giustizieri al suo comando. E nell'estrema periferia, come ovunque sia assente una società legale che tuteli i propri cittadini (un'assenza forse estremizzata dal regista, mentre nel libro di Saviano emerge, pur residuale, una cultura resistenziale della legalità), i ragazzini vanno a formare la base umana su cui l'organizzazione verticistica criminale costruisce la propria elefantica struttura piramidale.



Ciro e Michele, i due ragazzi-emblema dell'epica camorristica inscenata da Garrone in Gomorra, sono qui ripresi durante una delle loro scorribande. La sequenza da cui è tratto questo fotogramma, insieme a quella con cui si chiude la pellicola, è una delle più eloquenti e meglio riuscite del film, in cui spesso si ha la sensazione che gli attori non recitino una parte, ma incarnino, restituendolo senza orpelli, il paradigmatico paradosso delle loro vite e della realtà in cui sono immersi. In particolare, nella vicenda umana di questi due giovani si concentra il dramma del tentativo vano di un riscatto in un mondo dominato dai poteri criminali, dove si parla con le armi, si vive stretti dalla morsa della violenza e la vita di chi vorrebbe "distinguersi" non può che imitare la finzione di un film di mafia.

Questi due teppistelli si fanno, per paradosso, portatori di autenticità, che - lungi dal coincidere con una presunta purezza o ingenuità - si estrinseca con contraddizione (come solo può estrinsecarsi una forma di autenticità nell'epoca moderna), dal momento che *Ciro* e *Michele* (questi i nomi dei due ragazzi) si vivono come protagonisti del celebre *Scarface* di Brian De Palma, immedesimandosi nei personaggi e mimandone le scene, sostituendo così alla realtà la loro personale finzione. In questa loro ricerca goffa e disperata di un riconoscimento e di un riscatto, nella spirale angosciosa e angosciante della lotta (tra poveri) per la sopravvivenza che li vede protagonisti, non potranno che soccombere, finendo ammazzati dal clan. Eliminate le schegge - apparentemente, e in parte realmente - impazzite, il pericolo di una falla nel sistema è scampato e l'ordine ristabilito.

A noi sembra che, ancora più che nel romanzo, la vicenda di *Ciro* e *Michele* sia la *mise en abîme* del film e non è un caso che Garrone ne collochi l'amaro epilogo a conclusione dell'intera pellicola. In qualche modo il *contesto*-mondo cacciato dalla porta, rientra così da una delle tante finestre aperte sul microcosmo, creando un virtuoso cortocircuito di senso.

Pertanto, sebbene i due film siano stati presentati e recepiti dai più come esempi di "cinema d'impegno", ci sembra che solo in un caso sia evidente lo sforzo che ogni forma d'arte dovrebbe comportare, cioè un'espressione artistica che, nelle sue infinite forme possibili, sa far emergere il senso profondo insito nelle cose, quel senso che si nasconde allo sguardo superficiale e inconsapevole, senza conoscere il quale ogni riscatto diverrebbe impossibile.