

Gomorra.

Questi realisti, più realisti del re.

Gomorra. Il realismo di Garrone è una finzione, questo il primo fatto che il film denuncia. La pretesa è politica, ma non perché l'oggetto sia il trattamento di un'attualità socialmente connotata, o denunciata. In questo senso il film non fa nulla di più del libro di Saviano, anzi, a guardar bene, fa qualcosa di meno. Il punto è che il senso in cui leggere *Gomorra* non è questo. L'operazione è politica, certo, ma nella misura in cui fa del linguaggio la sua questione. Una questione però, che come ogni problema di lingua, a sentir Gramsci, impone ben altre riflessioni.

Si può facilmente dividere il film in due parti: nonostante l'apparenza corale, la frattura più appariscente è una questione di ritmo. Per tutta la prima ora e mezza – all'incirca – il regista/operatore si limita a descrivere: manda una cinepresa, silenziosa, in giro per Scampia e Secondigliano. In effetti non la manda, la guida di sua propria mano – e questo è il primo fattore insolito, da registrare (ci servirà in seguito).

Questa metà iniziale è condotta in modo del tutto anti-drammatico: nessun evento sconvolge i sensi dello spettatore. Davanti ad una realtà tanto tragica, il film elide la drammaturgia: fingendo di dimenticarsi di se stesso, ragiona al contrario. Questo il dato più evidentemente superficiale che si fa strada sulla pelle di chi guarda, non a caso lo spettatore ha l'impressione di trovarsi davanti ad un documentario – riscontro verificato in più di un caso.

La sfida raccolta da Garrone non era delle più facili. Il trattamento cinematografico di un libro inchiesta non è impresa da poco, soprattutto perché si corre il rischio di avvertire la necessità di spiegare, costruire, raccontare. In una parola: suggestionarsi. Invece, con insperata maturità, il regista romano elude tutte le regole del racconto: non cade nella trappola di creare corrispondenze. Non ammicca alla logica, e procede di sole premesse – premesse, premesse, e ancora premesse.

Di qui la prima contraddizione, a partire proprio da quel credit in coda che vuole il regista – l'autore – come braccio, oltre che mente, della sua macchina da presa. Un'operazione vertoviana, in tutti i sensi: perché come nello sperimentalismo russo degl'anni venti, l'immagine che più si vuole reale, è quella a più alto coefficiente di manipolazione. Ogni inquadratura di *Gomorra*, nascosta dietro la sincerità ipocrita della camera a spalla, è sottilmente costruita. Ogni fotogramma è studiato, composto, scrupolosamente illuminato. (O non-illuminato, come nel caso del dialogo madre/padre interamente ripreso in controluce. Con i visi al buio, ad ostentare l'errore). Ogni soluzione è tanto voluta da non essere delegabile: fuori discussione, tanto il gioco dell'immagine rubata, quanto quello dell'operatore, cui spiegare le proprie intenzioni. Basti pensare al colloquio tra Salvatore, il sarto, e il suo interlocutore cinese: un gioco di fuochi che tutto può sembrare fuorché assenza-di-stile.

I killer di Secondigliano vanno ad uccidere ascoltando canzoni d'amore. La chiave di volta è rappresentata dall'omicidio. Questo è l'unico evento della narrazione, e i killer sono i soli personaggi nel senso pieno del termine. Da qui Garrone inizia ad esibire il dispositivo e le sue possibilità. Di nuovo però, l'esito sarà contrario alle premesse.

Ogni scena di morte è *raccontata* attraverso il trucco, nella sua doppia valenza: drammatica e drammaturgica. Si scopre il gioco sonoro, con il silenzio e il riverbero, e si trascende la costruzione visiva, nell'architettura narrativa che, da qui in poi, interessa intere sequenze. Ogni omicidio è un inganno, una truffa che ha come obbiettivo primo lo spettatore, e solo dopo il malcapitato di turno. Il nuovo maestro della camera a mano arriva ad usare un dolly, in plongée dall'alto. Un dettaglio sorrentiniano, in un film di Matteo Garrone.

Paradossalmente, è proprio attraverso questo repertorio di effetti che *Gomorra* arriva alle vette più alte del suo realismo. A dire il vero, sono questi gl'unic momenti in cui ci arriva davvero.

Questo può avvenire per due semplici motivi che, precedendo il film, permettono al linguaggio di trascendere la sua natura significante, per farsi significato.

Innanzitutto azzardiamo che la violenza, e l'assassinio in particolare, siano uno specifico filmico, più che reale. L'omicidio è stato sdoganato al cinema, l'esperienza della maggior parte di noi non lo contempla, se non come fatto indiretto, e dunque *rappresentato*. Lo stesso Saviano conferma come l'estetica del killer di Secondigliano sia ricavata dall'immaginario hollywoodiano: sono i Tony Montana e i Luca Brasi i referenti più diretti della gioventù napoletana. E questo è il secondo motivo. La vita imita l'arte, consegnandole, mani e piedi legati, i diritti di sfruttamento sulla sua immagine. Non è un caso che uno dei ragazzi protagonisti giochi a fare Scarface, piuttosto che ascoltare dal nonno le leggende sul bandito Giuliano. Anche in un mondo dove l'omicidio è un fatto quotidiano, la sua connotazione rimane una questione di messa in scena.

Davanti a premesse di questo tipo, il rapporto tra il cinema e i suoi riferimenti va in cortocircuito. Ogni accorgimento retorico, ogni mistificazione tecnica è mutuata direttamente dal reale. E' applicata, prima di essere filmata. La scena iniziale è in questo senso esplicita. Garrone apre cronachisticamente su un'esecuzione: il set è un centro estetico, i primi piani dei condannati sono solarizzati, dalle lampade abbronzanti. La colonna sonora, che pare a commento ma potrebbe essere in scena, è una canzonetta neomelodica napoletana. Detto così potrebbe sembrare il culmine di una deriva espressionista, l'acuto di un

canone grottesco: la forzatura luminosa, la musica leggera in evidente contrappunto con il contenuto tragico del racconto. E invece è tutto trasposto letteralmente dall'inchiesta di Saviano, perché il senso tragico non è sacrificato allo sperimentalismo, è già morto prima. Non c'è posto per alcuna pretesa mitologica, nell'estetica pragmatica dei boss di Scampia. La tragedia è solo, se c'è, un vizio di forma.