

STRADE, MURI, TERRA, CITTÀ, MARE.

Sud Italia e mediterraneità postmoderna nel cinema inizio secolo

Eusebio Ciccotti

1. Premessa

Abbiamo scelto di occuparci di alcuni testi filmici che trattano il tema della città e della periferia del sud Italia, tra tradizione mediterranea e nuovi parametri socio-antropologici, facendo riferimento al concetto di nuova ‘situazione meridiana’ introdotto da Franco Cassano in *Il pensiero meridiano*. In questo lavoro lo studioso italiano individua nel Mediterraneo e nella *meridianità*, rispettivamente, un luogo fisico e una disposizione psico-antropologica dal doppio significato sociale: da una parte “statuto di confine,” ma anche “interfaccia,” “mediazione tra i popoli.”¹ Egli sostiene che nonostante i problemi oggettivi il Mediterraneo, nel nostro caso il mezzogiorno d’Italia, in questo inizio secolo possa assumere (come del resto in passato) un atteggiamento di disponibilità ed accoglienza serena verso lo straniero, verso colui che approda dall’Europa dell’est, o da altri continenti, che sia di passaggio o che voglia fermarsi ed integrarsi: per iniziare una nuova vita.

Analizzando soprattutto alcune riflessioni di Albert Camus, Cassano sottolinea anche certi elementi ‘naturali’ del Mediterraneo che *possono* predisporre l’animo del soggetto residente ad essere accogliente e aperto al dialogo: la luce, il sole, il mare. Ma anche la posizione geografica: essere (ponte di) terra di passaggio e di contatto, tra mare e terre. L’uomo mediterraneo è testimone, nei secoli, di viaggi e di passaggi di altri soggetti. Tale aspetto della meridianità, si badi, non va inteso come lettura ingenua e *naïf* di un sud Italia (una volta) incontaminato e felice (spiagge dorate, mare blu, inalterati borghi e masserie, ecc.), da ‘recuperare’ o, peggio, ‘scoprire’. Cassano legge il Mediterraneo storicamente, ma, soprattutto, ‘ontologicamente’: ci dice che oggi non lo *notiamo* più. Stiamo smarrendo l’abitudine a *guardare* il mare e il cielo; a godere della luce, della natura, della città, pur vivendo *dentro* questi elementi e in questi luoghi.² E, perdendo l’uso al godimento di tali elementi, di conseguenza ci allontaniamo dalla osservazione, dal praticare la riflessione creativa, dal conversare: quindi abbandoniamo la pratica della disponibilità. Ci chiudiamo in noi, nell’egoismo, nell’indifferenza, nelle vecchie violenze, e rinunciamo a quella vocazione di apertura, viva nell’uomo mediterraneo.

La nostra proposta ermeneutica è quella di cercare di evidenziare come la mediterraneità venga rappresentata nel giovane cinema italiano degli ultimi anni, con a tema il Sud. Ci è parso di trovare confermato, indirettamente, l’assunto base di Cassano: quando noi violiamo il nostro (‘naturale’) vivere socio-antropologico (ambiente, città, rapporti umani), l’unica conseguenza è la tragedia personale e sociale, documentata, del resto, dal cinema da decenni: almeno da *Le mani sulla città* (1963, Francesco Rosi) sino a *Gomorra* (2008, Matteo Garrone). Invece, se le nuove generazioni (indigeni ed immigrati) riescono a liberarsi dai

¹ Franco Cassano, *Il pensiero meridiano* (Roma-Bari: Laterza, 2005), XXIII; edizione originale 1996. L’edizione del 2005 contiene una nuova prefazione dell’autore.

² Sul saper *guardare* il mondo e la natura mi piace riportare un passo di una intervista al regista Sergei Paradzjanov: “Mio padre era un pastore. La mattina quando usciva dalla nostra casa nella steppa, guardava il cielo, intensamente, seguiva il corso del vento, i rami degli alberi e l’erba piegati dalle correnti, le montagne lì in fondo. Poi dirigeva il suo sguardo verso il bestiame e lo accarezzava con gli occhi ... Ecco io ho imparato ad essere regista osservando, bambino, mio padre che osservava la natura. Nessuna scuola di cinema ti insegna a *vedere* il mondo in cui viviamo.” In *Lebedine Ozero: Zone* (*Swan Lake: Zone*, 1990), film documentario di Yuri Lienko.

problemi atavici del Sud (criminalità, mafie, faide, normalizzazione del piccolo illecito, vecchi modi di pensare), l'ambiente mediterraneo mostra tutta la sua forza creativa carica di dialogo, disponibilità, accoglienza, godimento della natura, gioco di cui parla Albert Camus – citato da Cassano – riferendosi alla sua infanzia mediterranea. E non è un caso che, sia nei film drammatici, come in quelli a lieto fine, il tema del mare (amato o ignorato), luogo per eccellenza del Sud, sia centrale. Come del resto, e lo vedremo, quelli della terra e della città.

2. *Corpora e quadro metodologico*

I film da noi proposti sono: *Mio cognato* (2002, Alessandro Piva); *Certi bambini* (2004, Andrea e Antonio Frazzi); *La guerra di Mario* (2005, Antonio Capuano); *Miracolo a Palermo* (2005, Beppe Cino), *La terra* (2006, Sergio Rubini), *Galantuomini* (2008, Edoardo Winspeare), *Gomorra* (2008, Matteo Garrone), *La siciliana ribelle* (2009, Marco Amenta). Appartengono a generi diversi (ma alcuni sono anche *composti* da diversi 'generi'): si va, come vedremo, dalla favola realistica di Cino, al realismo documentario, con alcune soluzioni neo-espressioniste e iper-realiste di Garrone. Ogni volta la città mediterranea (qui Bari, Napoli, Lecce e provincia, Palermo) con i suoi 'confini' (periferia, terra, mare), con i suoi colori, le sue luci, e i suoi personaggi chiamati a 'viverla', tra *lentezza* e *rapidità*, appare stratificata nelle semie e nelle citazioni, dirette o meno, rinvianti sì ad una oggettività fisica, ma anche al patrimonio mentale della 'città cinematografica' del singolo autore.

Abbiamo concentrato la nostra attenzione, come anticipato, su alcuni temi e/o motivi³ (interculturali, interetnici e 'sovrnazionali') che ci paiono ricorrenti nel nostro piccolo *corpus*: strade, muri, terra, mare, città. E come questi temi e sotto-temi abbiano ricevuto una forma estetica che per comodità possiamo chiamare *nuovo-realismo* o *neoneorealismo*. Sorta di 'nuova oggettività' che, di volta in volta, è 'oggettiva' ma anche 'psicologica' e dunque legata ad un costruzione del tempo, dello spazio e della recitazione non banalmente 'documentaristica'.

3. *Strade*

Uno dei luoghi tipici del cinema, da sempre, è la strada. Centrale appare anche nel nostro *corpus*. Toni (strafottente, esperto in assicurazioni auto illegali) e Vito (ingenuo e spaesato), in *Mio cognato*, attraversano, per tutta la notte, nella pacchiana decappottabile rossa del primo, il corpo della città (Bari). Cercano l'auto rubata a Vito (durante una festa di battesimo). Percorrono diverse strade: da quelle ben tenute del lungomare, a quelle anguste e intricate del centro storico, a quelle sterrate, piene di buche d'acqua, della periferia. Ogni strada marca un territorio, un ceto sociale, un linguaggio diverso, una realtà altra: pur rimanendo nella stessa città. Siamo nella neomegalopoli mediterranea, sovrapposta e brutalmente stratificata, dove chi vive in un quartiere-bene non sa nulla dei codici di comunicazione e di comportamento praticati in altri quartieri. Dove tutti sono stressati, corrono, e non hanno tempo per soffermarsi ad osservare il mare per un attimo. Vito si accorge di essere 'straniero' in Bari, lui che lì è nato, ma abita nella periferia residenziale, in quei neou quartieri 'protetti'.

³ Normalmente per *tema* si intende un 'argomento' generale (l'amore, l'amicizia, il viaggio), mentre per *motivo* un tema ristretto (il tradimento, la riconoscenza, il treno, ecc.). Spesso un tema contiene uno o più motivi. Ma il confine tra *tema* a *motivo* è fluido in quanto un motivo può arricchirsi e divenire a sua volta tema. Cfr. Anna Trocchi, *Temi e miti letterari* in (a cura di) Armando Gnisci, *Introduzione alla letteratura comparata* (Milano: Bruno Mondadori, 1999); Cesare Segre, "Tema/motivo," *Enciclopedia Einaudi* (Torino: Einaudi, 1981), vol. XIV, 21.

La prima scena di *Certi bambini* è tra mare e strada. Un gruppo di quattro amici, tra gli undici e i dodici anni (dai quali si staccherà quello che sarà poi il protagonista, e che seguiremo, Rosario), risalgono gli scogli sino al livello della strada. Si infilano in un verde canneto che costeggia una superstrada. Eccoli sul ciglio. Quello che appare come il più violento sfida gli altri ad una prova di coraggio, una sorta di ‘roulette della strada’: attraversare la tangenziale all’improvviso, gettandosi tra le auto lanciate a gran velocità, rischiando di finire schiacciati, e/o causando incidenti tra le auto (chi, per schivare il ragazzo, si getta contro i guard-rail, chi frena causando tamponamenti a catena, ecc.). Il brutale *incipit* iperrealistico dei fratelli Frazzi ci dice non solo come questi ragazzini siano pronti a giocare con una morte tragica, ma anche, simbolicamente, come la storia che vedremo sarà composta di microstorie di persone la cui vita è una strada piena di oggetti lanciati in corsa, da dover schivare per sopravvivere. La superstrada taglia un paesaggio incantevole (mare, scogli, canneti) con violenza ed indifferenza; lo stesso fanno le immense e rettangolari banchine (colate di cemento semi-abbandonate che entrano nell’indifeso mare blu). I Frazzi filmano una mediterraneità quasi sospesa nel vuoto. L’indaco del cielo, il blu del mare, i caldi colori dell’estate non attraggono più ‘certi bambini’: essi sono presi dal superare prove di violenza per entrare nel ‘mondo’ che conta, quello della camorra. A loro interessa lavorare per piccoli e medi camorristi; o, semplicemente, essere ‘duri’ per marcare un micro-territorio personale con atti violenti: altrimenti “si nu ricchione.”

Anche *La guerra di Mario* inizia sulla strada. Una donna (Giulia: scopriremo che a lei e al marito è stato affidato, dai servizi sociali, il piccolo Mario), sta viaggiando in auto. Entra in una galleria, il buio prolungato (quasi a simulare una finta ‘fine’ del film subito dopo l’inizio, bergmanamente), poi di nuovo la luce e la città che scorre di là dal finestrino (tutto in *camera-car*). Immagine simbolica: la città rimarrà sempre *fuori* dalla vita di Mario e di Giulia. Nella scena successiva conosciamo il piccolo protagonista: Mario. Uscito di scuola, non trovando Giulia – ella ha tardato per l’auto in panne – , ha preso l’autobus. Il piccolo attraversa il corpo-città stando sul mezzo, lungo una strada periferica. Capuano alterna oggettive e soggettive dal finestrino del bus. Anche Mario, come i ragazzini e poi il protagonista di *Certi bambini*, per vivere la città, estranea e quasi avversaria con il suo caos, deve impraticarsi delle sue strade. Vivendole a piedi, ma anche tramite l’autobus o la metro (quest’ultima sarà centrale nel ‘viaggio di formazione’ di Rosario, il protagonista di *Certi bambini*)

È attraverso un tronco periferico ferroviario che Luigi De Santo (*La Terra*) raggiunge il suo paese di origine, Mesagne, nel sud della Puglia. Sceso dal trenino regionale Luigi è costretto ad incamminarsi su una strada assolata: qualcuno che doveva venirlo a prendere non è arrivato (suo fratello Mario, ha avuto un contrattempo, come sapremo). Questa difficoltà nel giungere a destinazione (treno locale, stazioncina deserta, continuare a piedi) è sottile prolessi di un duro percorso che attende l’ignaro Luigi, tornato al Sud seppur per un breve tempo (per sbrigare una eredità: “mettere un firma”). Quella stazione isolata, dove non compare né un ferroviere, né un viaggiatore, né un passante, nemmeno un cane, ci dice molto dell’abbandono in cui vive certo sud Italia. Ribadito dal cartello stradale, scolorito da sole e mangiato dalla ruggine: vi si legge a malapena, “Mesagne.”

La strada di quartiere, nelle nuove periferie, è sovente rappresentata dal cinema come luogo di isolamento del singolo, seppur esso appaia ‘accanto’ ad altri soggetti che la percorrono: in realtà i singoli si ‘scorrono’ accanto senza comunicare.⁴ Mario (*La guerra di Mario*), sia quando rimane solo dopo l’uscita da scuola, nello spiazzale, sia nel suo

⁴ Il 14 febbraio, alla periferia di Milano, una ragazza di 14 anni, mentre attendeva un amico sul marciapiede di una strada, di fronte alla sua palazzina, veniva improvvisamente picchiata da un uomo, trascinata in un parco e poi stuprata. Un automobilista, con difficoltà di deambulazione, testimone del fatto, chiedeva aiuto ad un passante, il quale rispondeva “non sono fatti miei.” TG5, edizione ore 20.00, del 15 febbraio 2009.

girovagare in città, è un piccolo batuffolo tra il traffico inferocito e l'indifferenza dei passanti. I Frazzi, allora, hanno l'idea del cucciolo randagio. La soluzione registica dell'incontro è abile: la camera è in semi-*plongée*⁵ e mostra un cordolo di marciapiede deserto al centro di una superstrada a doppio senso, attraversata da auto a velocità sostenuta. Mario è solo sul nastro di cemento. Ad un tratto sentiamo, tra il rumore delle auto, un abbaiare *off* che poi diventa *in*: entra in campo il cagnolino, si avvicina scodinzolando al bambino: questi gli parla. Lo battezza Mimmo. Finalmente Mario non è più solo. La anonima e invivibile strada può, talvolta, far incontrare due esseri soli.

Di nuovo su una strada, in auto, Giulia e Mario, stanno tornando a casa. Ad un incrocio incontrano una piccola rom, vende rose. La bambina si affaccia dal finestrino, sul lato di Mario: "Comprate le rose?" domanda con voce squillante e sorridendo. Poi, dopo aver scorto qualcuno in auto, in strada, cambia tono: "Signora per favore portare a casa, è pericoloso qui per me." La bambina ha appena notato una scura e minacciosa Land Rover, con un uomo alla guida, che la sta puntando (qui i Frazzi accennano ad una traccia narrativa: quell'uomo 'per bene' segue la piccola: lei lo ha riconosciuto e vuole andare a casa). In auto, Mario è felice di fare la conoscenza di Ambra. Ella con la sua semplicità, il suo essere delicatamente estroversa, la sua diversità di venditrice di rose, cattura l'attenzione del bambino: per la prima volta questi ascolta qualcuno che gli parla, senza annoiarsi. La giovane immigrata rom sembra aver subito fatta *sua* la mediterraneità, seppur in una città che presenta aree socialmente e urbanisticamente invivibili. Nonostante (probabilmente) viva nel pericolo quotidiano. Capuano la presenta in strada, inquadrandola immersa nella luce, con il sole che gioca con i suoi capelli neri (in eloquente PPP inclinato basso-alto, in soggettiva dall'auto): Ambra è piena di gioia di vivere, vuole conoscere, comunicare, avere amicizie: così almeno appare a Mario e a Giulia (e allo spettatore). In questa sua apertura verso l'altro sta la sua meridianità acquisita. Infatti, appena entrata in auto, è disponibile al dialogo. Nella scena del rossetto con Giulia (Ambra le chiede di 'passarglielo' per pressione, da labbra a labbra, con un bacio: Giulia, imbarazzata, le imprime il rossetto, creando un momento di gioco innocente per tutti e tre: Mario ride, per la prima e unica volta, insieme alle due donne), la piccola rom mostra un gran desiderio di sinceri e innocenti rapporti umani.

Il giorno dopo Mario, 'costringe' la madre a portarlo ad acquistare un regalo per Ambra, la bambina della strada. Ma giunti all'incrocio la piccola non c'è più. (L'uomo 'bene' è un trafficante di bambini? Di organi? L'anacoluto di Capuano è un'ottima soluzione diegetica). Ora quell'incrocio, attraversato dal flusso delle auto, senza Ambra, appare a Mario ancora più meccanico e violento. Egli comprende, magari inconsciamente, che la città anonima ti offre di incontrare qualcuno (Ambra, Mimmo), ma le sue vie si rivelano, un momento dopo, impietosi labirinti pronti ad ingoiare tutto e tutti, senza che nessuno se ne accorga.

Qualche settimana dopo. Mario non si 'prende' con il padre putativo, Ambra è ormai svanita; la maestra grida sempre e non accetta gli scherzetti di Mario. Egli sta tornando a casa, costeggiando il lungomare, in compagnia di Mimmo. Il bambino, improvvisamente,

⁵ Con *plongée* si intende una inquadratura dall'alto perpendicolare al suolo orizzontale. Per *contre-plongée* la ripresa opposta, dal basso verso il cielo, o l'alto di un ambiente (soffitto, interno di un camion, ecc.). La camera è posta a 90° rispetto al piano inquadrato. Il cinema inaugura questa doppia figura linguistica a partire dall'avanguardia (e successive generazioni di autori la assorbiranno nel loro DNA). Si pensi, rimanendo a quel periodo, alla scena dei marinai ripresi dall'alto in *Brosennec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925, S.M. Ejzenštejn); alla soggettiva dalla finestra verso la strada in *Un chien andalou* (1929, Luis Buñuel), alle vie di Mosca in *Čelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929, Dziga Vertov); alle stradine di Nizza con il lungomare, presi da un aereo, in *À propos de Nice* (1928); o alla lotta dei cuscini in *Zéro de conduite* (1933) sempre di Vigo, sino alla nota partita a carte o agli esterni su Marsiglia in *César* (1936) di Marcel Pagnol. Queste due figure, si completano con quelle complementari del *semiplongée* e il *contre-semiplongée*, dove l'angolazione del punto di vista scende intorno ai 45°. Esse saranno, anni dopo, per esempio, la struttura geometrico-compositiva di *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) nelle scene degli interni.

decide di attraversare la strada con il semaforo rosso: chiude gli occhi. Solo ora divengono chiari allo spettatore la sua solitudine, il suo disagio scolastico (manifesto attraverso ‘dispetti’ a qualche compagno, battute ironiche verso la maestra, che si ‘difende’ aggredendolo verbalmente), le sue ripetute afasie alternate al desiderio di parlare. Egli intende suicidarsi. Usando il feroce e anonimo traffico cittadino. Quello che le ha fatto sparire Ambra. Portandosi il cagnolino dietro, chiudendo gli occhi, si infila tra le sfreccianti macchine. Mimmo viene travolto. La ‘tecnica’ del tentato suicidio è la stessa usata dai preadolescenti di *Certi bambini*. Solo che questi ultimi sfidavano la morte in un gioco di prepotenza e di rivalsa ‘contro’ la vita, di crescita forzata per dimostrare a loro stessi, e agli altri, di essere dei duri (il prototipo nel cinema è, probabilmente, *Gioventù bruciata (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray)*. Per Mario la violenza anonima della strada piena di auto è un muro di lamiera che egli vorrebbe usare per essere cancellato dalla vita, da quel tipo di città. Rinunciando al sole, al mare, a quella mediterraneità che è, in fondo, la sua vita. Che Ambra, pur nella sua marginalità, ha colto.

Le strade del paese dove vive la famiglia di Rita (la diciassettenne che denuncerà al procuratore Borsellino l’organizzazione mafiosa che le ha ucciso padre e fratello), appaiono strette, anguste e soffocanti: *La siciliana ribelle* (2009, Marco Amenta). Le vie e le piazzette diventano luoghi scenografici simbolici durante le passeggiate pubbliche dei mafiosi. Essi le usano per imporre la legge criminale davanti a tutta la comunità: baciamani pubblici, inchini, minacce, sino alle esecuzioni plateali e ‘pedagogiche’. I capimafia *marcano* il terreno con la propria presenza, come cani calmi e rabbiosi, pronti ad eliminare chi non si sottomette loro. Del resto, anche il significato della processione sacra, cristiano-cattolica – del santo patrono, della *via crucis*, del Corpus Domini – che per un momento vive nelle strade e piazze quasi ‘rigenerandole’, simbolo di pentimento e amore verso il Cristo e il fratello, è stato completamente capovolto e assorbito dal codice mafioso. La processione, per quanto organizzata dalla parrocchia e dai fedeli, cioè dalla Chiesa vivente, in alcuni casi ‘appartiene’ alla mafia: si aspetta la processione, sfruttando il mascheramento delle confraternite degli incappucciati,⁶ per ‘fare giustizia’, sostituendosi a un Dio ritenuto lontano e distratto (da ricordare che il ‘rito’ dell’assassinio mafioso durante la processione è presente anche in *La terra*: ma qui si pratica giustizia ‘privata’).

4. Muri

I muri delle anguste case popolari, i muri eretti intorno alle palazzine alveari neoquartieri pseudo-futuristici, come a chiudere dentro il cemento la vita, costituiscono forse il tema spaziale-esistenziale fondamentale di *Gomorra*. Ma anche il muro di *finta terra* a cura della camorra, chiamato a ricoprire, per più di cinquanta metri di altezza, le scorie radioattive che verranno sepolte negli alvei delle vecchie cave di travertino e marmo: ‘natura’ rigenerata per poter poi riciclare quel terreno come edificabile. I muri di *Gomorra* sono inquadrati da Garrone con una spietatezza senza appello, e ci rimandano a diversi muri assassini.⁷ I muri di moduli prefabbricati e le ‘mura’ di quartieri popolari del Sud possono uccidere, fisicamente. Vi sono almeno un paio di scene che Garrone costruisce con il piglio della cultura figurativa, al confine tra cubismo e costruttivismo, usando però la citazione con un fine psicologico

⁶ Le quattro principali mafie del Sud (mafia siciliana, camorra, ‘ndrangheta, sacra corona unita), appropriandosi del rito cristiano-cattolico popolare del ‘corpo occultato’, lo usano all’interno del loro codice delinquenziale basato su un agire oscuro e segreto.

⁷ Da quelli delle prigioni turche fine XX secolo di *La rivolta (Le mur, 1983, Güney Yılmaz)*, sino alle pareti della piscina che dovette svuotare, con un secchio, il regista Sergej Paradzjanov (1988: ‘punizione’ del regime che lo condusse, a causa della conseguente polmonite, alla morte), in *Lebedene ozero. Zone* (1990) di Yuri Ilienکو.

opposto a quello dell'avanguardia (dove il montaggio delle linee incrociate alludeva alla libertà, al volo, alla rottura dei limiti). Qui le linee oblique, di sguincio, parallele e perpendicolari, dell'orrendo modulo abitativo "Le Vele" a Scampìa, presso Napoli, tendono a schiacciare il soggetto, nascondere alla luce, annientarlo. Si prenda, ad esempio, la scena del matrimonio presa in campo lungo (CL), con camera in posizione statica, come a confermare uno spazio fisico asfissiante, irremovibile. Oppure le pareti del piccolo appartamento di Maria, del quale non può pagare l'affitto: esse sono per lei l'ultima speranza, non vuole esser cacciata dalla camorra. Quelle pareti forse odiate in passato per il piccolo spazio che delimitano, ora appaiono l'ultima difesa alla sua incolumità. Ma anche la sua eventuale tomba. Quei muri rappresentano l'estremo debole baluardo ai colpi di mitra o pistola. Maria sa che la camorra, appena lei uscirà a prendere un po' d'aria, la ucciderà: deve punirla perché non ha rivelato dove si nasconde il suo giovane figlio 'camorrista-scissionista'. In una terra baciata dal sole e dal clima mediterraneo, si è costretti a vivere sepolti in casa, senza luce, senza sole, senza aria. Aspettando che la morte bussi alla porta, vivendo una situazione psicologica più estrema di quella d'un racconto di Dino Buzzati (dove però tutto è stemperato nel fantastico: v. "Eppure bussano alla porta"). Il senso di chiuso, di neo-kammerspiel, è, crediamo, dovuto anche ad una costruzione dell'immagine per frammenti compositivi che si incastrano. Il film non si appiattisce su una inquadratura prevedibilmente 'realista', ma imprime al profilmico uno slancio da genuino dramma esistenziale, da 'nuova oggettività', da autentico documento 'neo-realista' (su tale categoria estetica torneremo nel paragrafo 8): è quello, crediamo, che Alessandro Baricco ha chiamato il "modo critico"⁸ di raccontare di Garrone.

Mario (*La guerra di Mario*) ha vissuto per anni in un piccolo appartamento popolare, in una cucina minuta, mangiando "chips e bevendo Coca Cola." La madre naturale non aveva tempo per lui. Quando Mario torna a farle visita, con la mamma adottiva, Giulia, Capuano trasmette il forte senso di disagio che il piccolo prova, anche fisicamente, nello stare di nuovo, per pochi minuti, in quell'ambiente asfissiante (i primi piani sono 'addosso' al bambino). Lo spettatore comprende come la serenità di Mario dipenda anche dallo spazio aperto che può disporre in una casa più confortevole, con una sua bella cameretta, dove i muri non lo schiaccino.

Muri fisici anche in *La terra*. Quei muri, muretti e massicciate che delimitano i confini di terreni, delle proprietà; muri di case e masserizie oggetto di lite tra eredi; muri di vecchie case di un piccolo centro alternati a nuove palazzine e superville delle aree residenziali. Costruzioni, probabilmente, ex abusive e poi 'sanate', che traducono la volgarità e la violenza politica di affaristi di piccolo calibro o mafiosi di zona. Pensiamo a come Rubini presenta, nella scena dell'arrivo a Mesagne, la cittadina nella estremità della Puglia, mentre accoglie, dopo più di trent'anni, il ritorno del prof. Luigi de Santo. L'auto di Tonino (gli ha offerto un passaggio) che porta Luigi in città, 'carrella' su un scenario urbanistico decisamente alterato. Appezamenti di terreni sono violentati da 'villoni' con muri di cinta alti come se proteggessero caserme: le poche inquadrature ci dicono tutto su come sia stato gestito il patrimonio ambientale locale. Improvvisamente sfila una sproporzionata discoteca, tutta dipinta di rosa: è quella del boss Tonino che, orgoglioso, la indica a Luigi "Qua il sabato manco si cammina [...] là ci sta la discoteca mia." Aldo, il fratellastro contadino che non vuole dividere l'eredità dei genitori, vive in una masseria circondata da un alto muro: quel muro fisico simboleggia il suo isolamento dalla comunità e dal fratello politicante, Michele, a sua volta barricato in una supervilla con tanto di piscina. Entrambi sono isolati e, tra l'altro,

⁸ Alessandro Baricco, "Gomorra, che storia: il film meglio del libro," *Corriere della sera*, giovedì 12 giugno 2008, 45.

ricattati dal boss della città, appunto Tonino, strozzino di professione (lo stesso Rubini, in superba interpretazione).

Rubini ritrae Mesagne quasi come abbandonata, una sorta di città fantasma, buñueliana. Sintomatica la scena in cui Luigi chiama la sua donna a Milano, con il cellulare, mentre attraversa il piccolo centro. Ha appena assistito alle violente minacce di Tonino nei confronti di Michele, ormai in balia di prestiti che non potrà facilmente estinguere. È scosso, ma cerca di essere calmo: la rassicura che entro “pochi giorni tutto si risolverà e tornerò.” Rubini però ci dà la scena scomposta in rapide inquadrature di Luigi in *primo piano largo* ripreso da più angolazioni, con diverse porzioni di case alle sue spalle che delimitano il perimetro della piazza: egli è circondato dai muri, dai pochi negozi chiusi; accerchiato da un pieno-vuoto opprimente; nessuno cammina per strada. Egli è presentato, simbolicamente, prigioniero di faide e violenze di sempre, incastrato in un tempo storico immutabile, unica categoria antropologica del meridione. Il montaggio, alla Welles, dei primi piani di Luigi, con inclinazione basso-alto, è quasi cubista. Rubini scomponendo l’immagine ci dice che la normale logica, in questo Sud, non è applicabile. Poi, a conferma di ciò, chiude la scena con un *plongée* dall’altro in cui l’uomo appare piccino, circondato ancora da quei muri muti di vecchie case simboleggianti l’immobilità tra passato e presente, schiacciato su quella terra odiosa, che tutto inghiotte.

Naturalmente la struttura drammaturgica di *La terra* vive anche sui ‘muri’ psicologici: come quello dell’odio eretto tra i familiari (lo abbiamo accennato). Tra il fratello candidato Michele e Aldo il contadino. Michele, discutendo con Luigi, definisce Aldo “non mio fratello, quello è un bastardo,” non tanto perché figlio illegittimo, ma semplicemente perché questi non intende vendere la terra (col cui ricavo Michele salderebbe i prestiti strozzini e si finanzierebbe la campagna elettorale). Tonino ha una moglie che non ama, alla quale non parla ma comanda come ad un garzone: ha eretto un muro per tenerla lontana dai suoi tradimenti (ha costretto la bella immigrata romena ad essere la sua amante, in cambio del lavoro).

Mario (*La guerra di Mario*) ha osservato intensamente il mare insieme al cagnolino trovatello, ‘Mimmo’, per alcuni momenti (v. il paragrafo *Mare*). Nel taglio successivo Capuano lo segue in carrello mentre cammina, pericolosamente, su un muretto di cinta che separa la strada dalla ripida scarpata verso il mare. Quel camminare sul ciglio del muro, con una breve soggettiva del pericoloso precipizio sugli scogli, ci dice dell’osare di chi si sente ai *margini*, ma anche della fragilità di Mario: forse pensa al suicidio (cfr. scena successiva discussa nel paragrafo *Strade*).

Vi è, poi, il muro invisibile della frontiera tra città e ‘fuori città’. Oggi accade che nelle neometropoli “dove sembra che esista il cuore della comunità degli uomini esiste solo la separazione dalle altre comunità, da quelle che sono al di là della frontiera.”⁹ In *Mio cognato*, il timido e educato Vito, come anticipato, vive nella periferia neo-urbanizzata di Bari, in un’area residenziale, Poggio Allegro. Ma i baresi con cui entra in contatto, tutti personaggi gravitanti nella mala, lo vedono come un ‘forestiero’ (per due volte, due tizi, lo interrogano, costretti in brevi costrutti di italiano standard, visto che Vito non usa il dialetto: “Ma sei di Bari?”). Egli è straniero in una città dove è nato, non solo perché non è in grado di usare un codice linguistico alfabetico adottato della mala (il dialetto stretto),¹⁰ segnatamente perché vive in uno stato di legalità che lo presenta come un soggetto ‘normale’: situazione, in certi ambienti, recepita come anormale.

⁹ Cassano, *Pensiero*, 55.

¹⁰ Vito appartiene, dunque, al quel 40% di italiani, soprattutto delle nuove generazioni, che non è in grado di parlare e comprendere il dialetto. Infatti, ci ricorda Tullio De Mauro, “anche i dialetti italiani sono stati dati per morti a partire dagli anni Cinquanta e invece sono vivi in uso per il 60% della popolazione (dati Istat) accanto all’italiano.”

Torniamo ai muri degli appartamenti e dei quartieri alveari. Quando questi, nei nostri film, limitano o annullano la luce, quando si è costretti a vivere nell'oscurità fisica, simbolicamente – e non solo –, si sopprime parte della mediterraneità del soggetto. Albert Camus ricorda: “Io sono nato povero sotto un cielo felice, in una natura con la quale si sente un accordo, non una ostilità.”¹¹ Franco Cassano commenta che la povertà del filosofo, mentre cresceva in Algeri, era accompagnata “dalla luce, dalla sua capillare pervasività.”¹² In due film, l'assenza di luce è angosciante e indica la prevalenza della morte sulla vita, il delitto diventato ormai norma giuridica e ‘valore etico’. Accade in *Certi bambini* e in *Gomorra*. Rosario in casa, quando lo conosciamo mentre assiste sua nonna, si muove in un appartamento sempre scarsamente illuminato.¹³ In *Gomorra* non solo gli interni ricevono poca luce, ma tutto il caseggiato popolare, come già accennato, è immerso nell'ombra e in zone di quasi buio: è calato in un ‘sottosuolo psicologico’. I suoi abitanti, pare voglia dirci Garrone, stretti tra povertà e delinquenza, hanno perso la gioia della vita, della luce.

5. Terra

La terra oltre che come proprietà maledetta, *roba*, è anche la nostra pesantezza di uomini legati agli odi, alla vendetta, al rancore. È non essere semplicemente terreni ma appesantiti da zavorre di materia inutile, di *terriccio* mentale, forse è questo il messaggio centrale di *La terra*. Per liberarsi da ciò che tiene i nostri corpi schiacciati verso il basso, striscianti sul suolo, si possono percorrere due strade: quella della rivelazione religiosa, che parte dal perdono, dal cedere al ladro oltre al mantello anche l'abito, e quella dell'etica atea, del dialogo, inaugurata da Socrate. Mario cerca la risposta in una via di mezzo: nei *Pensieri* di Pascal e nel suo volontariato in parrocchia. Il professore di Milano, Luigi, si mantiene legato al suo procedere logico e illuminista, che si scontra contro un Sud che aveva dimenticato o, meglio, rimosso. Infatti lo ri-scopre immobile, superato, arcaico, violento, provinciale, mafioso. Diverso dal Nord? Forse no; ma nel piccolo ambiente come son ben visibili i nostri limiti, la nostra pesantezza fatta di oscura terra! Del resto Rubini ci dà il tema di una fisicità ‘pesante’ sin dall'*incipit*: la campagna pugliese vista dal finestrino del treno. Appezamenti variegati si succedono in veloce successione (un rapida *camera-car*): zone verdi, coltivate, brulle, pietrose, con casette, baracche, ciclopici tralici della corrente, muretti di poderi, assurde neo-ville immerse nel verde: siamo nel Sud.¹⁴ Dietro ogni proprietà chissà quante piccole gioie, ma anche quanto sudore, quanti sogni infranti, quante ‘fughe’ mancate verso il Nord, quanti illeciti, quante speranze deluse, quante liti di famiglia. Una rapida e forte immagine *proletticamente implicita*, che lo spettatore recupererà solo più avanti.

Il giorno dopo, quando Luigi si reca alla masseria del fratellastro Aldo, Rubini lo segue in carrello mentre sulla bici costeggia un uliveto. Luigi guarda concentrato quel paesaggio mediterraneo. In una giornata di sole tutto è diverso. La terra gli appare bella. Lo scenario sembra ridargli ossigeno, lui che manca da quelle radici da anni. Lui che vive in una città come Milano. Qui la terra presenta il suo lato amabile: improvvisamente compagna e dispensatrice di vita, di quiete, di *mediazione*. Anche grazie ad un accorto bilanciamento fotografico: Luigi osserva le cime verdi degli ulivi e il terreno dissodato da poco, color

Paolo Salom, “De Mauro: «Ma l'italiano ha vinto. È un bene»,” *Corriere della sera*, domenica 1 marzo, 2009, 9.

¹¹ Cassano, *Pensiero*, 95

¹² *Ibid.*, 96.

¹³ Il distributore del film dei fratelli Frazzi in DVD scrive nella sinossi sul retro dell'astuccio: “Rosario ha undici anni. Abita in un condominio di periferia di una Napoli infetta, sempre in penombra e fortemente promiscua.”

¹⁴ Il cielo grigio e nuvoloso, aggrava questa sensazione di disagio. (Ma all'arrivo alla stazione di Mesagne è blu: qui vi è un piccolo problema di montaggio nei ‘fegatelli’).

marrone, sul quale lavorano e si muovono come danzatori al *ralenti* i potatori e i raccoglitori d'olive.

Rita (*La siciliana ribelle*, ambientato negli anni Novanta) non vuole lasciare la sua terra, nonostante sia minacciata a morte: ella è il testimone capitale per il processo che si dovrà celebrare contro la piovra. Il giudice la convince. Ormai quella non può essere più la *sua* terra, finché la rete mafiosa non sarà sgominata. La attende un programma di protezione, in un'altra città, in una terra sconosciuta. Di notte, la fuga dal paese. Un commando mafioso cerca sino all'ultimo di assassarla, aprendo addirittura uno scontro a fuoco con la polizia: Rita viene, rocambolescamente, tratta in salvo su di un elicottero. Ella lascia la sua terra velocemente, drammaticamente, senza neanche girarsi per l'ultimo saluto, come Enea da Troia in fiamme. Giunta a Roma, non riesce a vivere dentro un appartamento, in una città che non è la sua. Le manca la sua casa, la madre (la donna si rifiuta di risponderle al telefono). Rita è sola. Ora capisce per la prima volta, a 17 anni, come molte persone nel sud Italia vivano prigioniere di un luogo reso odioso dalla violenza, per tutta la vita. In una terra dove regna la criminalità, non può esistere il concetto di *terra madre*. A Roma, della sua terra, le manca soprattutto il mare. Appena conosce un ragazzo gli chiede di andare al mare, ad Ostia. Il giovane è meravigliato perché non è stagione 'da mare': ma per Rita il mare è l'unico elemento che le ricorda la sua terra, i pochi giorni felici (vedere paragrafo 6).

Il magistrato Ignazio (*Galantuomini*) torna, dopo venti anni, a Lecce, per lavoro, e si scontra subito con la Sacra Corona Unita. Il melodramma (ambientato negli anni Novanta) vuole che il protagonista si innamori di una sua ex compagna di adolescenza, Lucia, ora un 'quadro' della SCU. Quello che ci preme rilevare, all'interno del nostro approccio tematico, è come il regista sottolinei lo spaesamento e l'isolamento del protagonista, oramai forestiero nella 'sua' terra (similmente accade al protagonista di *La terra*). Egli non riconosce quel modo di vivere, impastato di violenze gratuite, reticenze, falsità che – per quanto rientranti negli 'universali' della illegalità – lì sono estremizzati in una ferocia assurda, non concepibile né al Nord, né nel 'suo' Sud memoriale. Quel Salento è purtroppo una terra andata a male, in preda ad una inarrestabile massa tumorale. Gli elementi naturali (sole, mare, campagna, ecc.), un tempo nutrimento gioioso per i protagonisti bambini, per le loro corse e giochi, sono ora scomparsi insieme a “quella dolcezza che gli anni della gioventù avevano fatto supporre.”¹⁵ Nessuno più si sofferma a guardare il paesaggio. Ignazio non riesce più a 'vedere' quegli uliveti, quel mare, quel cielo, con la serenità di un tempo. “Una terra – è Winspeare che parla – che ha perso la sua innocenza, è stata contaminata, da isola felice quale era.”¹⁶

6. Mare

Il mare compare in quasi tutti i film in oggetto. Di volta in volta è un 'personaggio' diverso. Ora simboleggia la gioia e l'innocenza persa (*Certi bambini*, *La terra*); oppure si offre come *medium* fisico per tornare a vivere con gioia la vita (*Miracolo a Palermo*); in altri casi il personaggio, pur vivendo la metropoli e la provincia spersonalizzata, se riesce a fermarsi un attimo e a guardarlo, ne riceve una iniezione di fiducia (*La Terra*, *La guerra di Mario*); altre volte è un elemento cancellato dalla vita per chi vive in una città di mare troppo preso dagli 'affari' (*Mio cognato*, *Certi bambini*, *Miracolo a Palermo*). Infine il mare si trasforma in una grande pozzanghera melmosa e scura se la vita nei suoi pressi è violata (*Gomorra*).

In *Certi bambini* i Frazzi gli dedicano la prima inquadratura: i quattro bambini salgono gli scogli verso la strada, con le spalle al mare, cui non dedicano neanche un fugace sguardo.

¹⁵ Paolo Mereghetti, “Galantuomini.” *Corriere della Sera*, 21 novembre 2008, 38.

¹⁶ Grazia Casagrande, “Galantuomini film di Edoardo Winspeare,” in <http://www.wuz.it>, 27 ottobre 2008.

Per loro non esiste. Quell'azzurro amato dai turisti, non può attrarre la loro attenzione. Sono troppo presi dal guadagnarsi la vita con ogni mezzo. Questi bambini cresciuti dalla violenza e dalla miseria, 'adulati' a forza, "vivono in una città di mare, senza riuscire a vederlo."¹⁷

Il mare ridotto a scenografia inesistente, soprattutto per gli adulti, è palese in *Mio cognato*. La panoramica incipitaria sulla Bari marittima, in campo lunghissimo (CLL), dall'alto, destra sinistra,¹⁸ ci presenta una città mirabilmente inquadrata tra i due blu, del cielo e del mare, la cui poesia compositiva però, dura pochi secondi. Essa è subito violentata dall'abituale traffico quotidiano: cui si aggiunge un corteo di auto (direzione destra sinistra, come la panoramica) che, seppur inizialmente composto, rivela poi una certa volgarità nei colori delle singole vetture e nella loro fiammeggiante forma: auto che indoviniamo appartenere a quei ceti ex poveri rapidamente arricchitisi. Quando i loro passeggeri scendono a terra siamo su un rotonda di quelle 'riempite' dal tipico ristorante sul mare: tutti son vestiti a festa, con l'abito a tinta unita per gli uomini (due orribili carota e giallo senape per i due 'macho' del gruppo; giacchina e gonna in pacchiani stampati floreali, da mercato rionale, per le donne). Il gruppo si mette in posa, con il mare alle spalle. Il padre tiene in braccio il suo infante vestito di bianco, tronfiamente orgoglioso. È una festa di battesimo. Nessuno di loro ha degnato il mare di uno sguardo.

Ma è nella chiusa drammatica che il mare ha un forte, silente ruolo. Ebbene, qui, Piva fa ritrovare l'auto di Vito sull'immenso piazzale di fronte ad un mare di un blu intenso. Sembra che tutto si sia concluso bene, e quel sereno specchio stia lì quasi a certificare l'uscita da una brutta nottata, da un incubo, per i due cognati. Acqua come "centre de régénérescence,"¹⁹ ausilio per ricominciare con una vita diversa, soprattutto per Toni. Invece la vettura salta in aria e l'innocente Vito muore. Il mare è violato. La luce attraverso il rogo dell'auto si fa accecante, in uno straziante campo medio (CM), rendendo ancor più tragica la discrasia tra natura usurpata e morte gratuita.

Anche a Bari molti vivono tra miseria, pseudo arricchimenti, mafie: dunque, non si ha più tempo per "vedere" il mare (Cassano). Per parlarci. E se non parliamo con la natura, come ci insegnano i Salmi, aggiungiamo noi, naturalmente non parleremo più con l'altro. Al massimo *grideremo* all'altro. In *Mio cognato*, Toni grida e comanda verso i suoi parenti. Grida perché – oltre ad essere la sua aggressività maschera della sua insicurezza: per questo la moglie lo tradisce e lui la tradisce – cerca di dimostrare a sé che è un duro: in realtà egli è un 'comandato' da coloro ai quali si è legato.

Angela, che Mario ha presentato a Luigi (*La terra*) come una volontaria impegnata in parrocchia, il giorno dopo l'arrivo di questi, lo invita per una gita al mare, improvvisamente. Giunti sulla battigia, Angela e Luigi passeggiano. La camera li segue in back-travelling (65''), in primo piano largo: il verde limpido e trasparente del mare calmo infonde un senso di pace e calma. Luigi commenta: "Qui è rimasto tutto uguale." Questa è l'unica scena serena prima che la torbida storia di intrecci, ricatti, sporchi affari e rivalità, ingoi Luigi. Il mare e il bagno per i due che si spogliano (lei per prima: mostrando in camera il seno pieno, che Luigi è costretto ad immaginare in quanto vede Angela di spalle: lo spettatore guarda 'per Luigi'), simboleggia la purezza e tranquillità di cui sono entrambi alla ricerca. Angela desidera superare il vuoto causato dalla rottura del rapporto con Mario (ma lo spettatore lo

¹⁷ Cassano, *Pensiero*, 9.

¹⁸ Normalmente le panoramiche in campo lunghissimo sulle città usate come frasi introduttive vanno da sinistra a destra, rispettando una sorta di codice psico-linguistico che vede nello scrivere e leggere in direzione sinistra-destra la nostra abitudine occidentale nel registrare il mondo. In effetti vi sono delle eccezioni: come la panoramica destra-sinistra su Roma che apre *Roma città aperta*. La panoramica destra-sinistra normalmente ha un valore psicologico di rottura: secondo una lettura psicologica, preparerebbe alla visione di una storia irregolare o non serena, trasmettono "un effetto più drammatico." Cfr. A. Angelini, *Psicologia del cinema* (Napoli: Liguori Editore, 1992), 90.

¹⁹ J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (Paris : Éditions Robert Laffont, 1982), 374.

saprà dopo: ora appare inatteso questo suo interesse per il maturo Luigi). Questi vede, attraverso il mare, la possibilità di riannodare il filo interrotto con quella parte felice del suo passato: forse con quella ragazza di un tempo, come confessa ad Angela, con la quale doveva trascorrere “là le vacanze, dopo gli esami di maturità, ma poi fui mandato in collegio.” Entrambi, dunque, vivono il calmo mare, il suo variegato colore, il suo sapore, il sole e il cielo blu, con breve ma intensa gioia. Per cercare di togliersi di dosso le scorie dell’ipocrisia, della falsità, del non conoscere se stessi. Il mare, per i due, è un processo maieutico: “Si sa poco di se stessi se non si conosce la pelle eccitata dell’ingresso in mare, e poi il lento conciliarsi con l’acqua, l’accettare di appartenerele, e lasciarsi andare, galleggiare.”²⁰

Il mafioso al quale Nina va a consegnare la busta con il denaro del pizzo che il padre deve pagare (*Miracolo a Palermo*), lo attende in un ristorante sul mare, deserto, di quelli edificati violando ogni vincolo paesaggistico. L’uomo ha le spalle verso il mare: a lui non interessa, ormai non lo ‘vede’ più da anni. Anche Nina non si sofferma a guardare ‘quel’ mare che in quella zona della città è ‘inquinato’ dai quei quartieri mafiosi, con ormeggiati motoscafi da alto bordo. Il suo mare è *altro*. Nella scena successiva, infatti, Totò e Nina, sul motorino del primo, vanno al loro mare, nella zona più bella, naturale e povera della città. In quella piccola porzione di paradiso, i due ragazzi riacquistano serenità. Soprattutto Nina, appena uscita da una attenzione torbida che il mafioso le ha riservato (“Hai fatto diciotto anni?” le aveva chiesto squadrandola volgarmente voglioso). Il taglio successivo – mentre Cino inquadra il calmo mare, con cinque semplici e variopinte barche di pescatori, lì ormeggiate – ci dà la voce *off* di Nina: “È bello il mare. Quando c’era la mamma andavamo ogni anno a...” Poi, uno zoom-back scopre i due ragazzi, in spiaggia, uno di fronte all’altro, seduti su due blocchi di pietra frangiflutti.

L’unica scena in cui Rita (*La siciliana ribelle*) è felice, è quando con il suo fidanzato (che ella non sospetta di esser entrato nella ‘famiglia’ rivale, quella che ha ucciso suo padre), si recano al mare. Corrono entrambi felici sulla spiaggia. Ora vedono il mare, soprattutto lei, con gli occhi dell’innocenza, dell’amore, della gioia estrema. La Sicilia delle lotte mafiose è lontana; i claustrofobici vicoli e case sembrano inesistenti. Amenta inquadra i due, in campo ravvicinato, in carrello orizzontale, mentre corrono sulla battigia. Il mare li guarda, li accoglie, li rasserena. Questa è la vita. Loro parlano. Si guardano. Osservano il mare. Rita sa che senza valori umani e senza l’amore per la natura, universi annientati dalla mafia, siamo spinti inesorabilmente sempre più giù, verso il fango. “Senza l’infinito del mare, si va in fondo, risucchiati dal vortice del nostro antropomorfismo.”²¹

7. Città

Naturalmente, i luoghi di cui sopra fanno parte di un *locus* più ampio: la città o megacittà del terzo millennio. “A differenza della polis, che è segno di un preciso calcolo e di un desiderio di controllo, la megalopolis è testimonianza di una volontà di potenza infranta: non si richiama più a un progetto rigoroso ma, potremo dire con le parole di Milan Kundera, è involontaria, “inintenzionale.” Un accatastamento di tasselli di voci che disorienta, e impedisce ogni descrizione unitaria.”²² Nella fattispecie, le neocittà del sud mediterraneo hanno subito drammaticamente tale passaggio da polis a megapolis. All’interno di questo *tassellamento* di cui parla Trione, si sono inserite tutte le contraddizioni urbanistiche e sociali di cui esse soffrono. Appaiono composte di strati di post-modernità (quartieri residenziali o popolari scollati dal tessuto, anonime superstrade, angosianti cavalcavia, piazze e piazzette spesso non ultimate), spalmati su sacche e residui vetero-moderni (*Mio cognato, Certi*

²⁰ Cassano, *Pensiero*, 16.

²¹ *Ibid.*, 17.

²² Vincenzo Trione, “La città possibile,” *Corriere della sera*, venerdì 4 febbraio 2009, 42.

bambini, *La guerra di Mario, Miracolo a Palermo*), e, nella provincia, addirittura arcaici (*La terra, Gomorra*). “La metropoli di oggi – continua Trioni – hanno ricordato sociologi quali Manuel Castells e Saskia Sassen, appare come una struttura governata da logiche contraddittorie. Oscilla tra il legame con luoghi particolari e una sorta di slancio globale.”²³ Nel nostro caso le città del sud Italia, oltre ad essere luoghi urbani fisicamente geocompositi, risultano ancor più sospese – rispetto al loro passato maggiormente solido e compatto di *polis* – in un limbo psicologico, una sorta di ‘terra di mezzo’, tra superficie (terra) e acqua (mare).

Toni e Vito (*Mio cognato*), nella loro via crucis notturna per cercar di recuperare la vettura rubata, ci fanno conoscere un Bari diversa da quella diurna. Ecco che prende vita una città *altra*, dai risvolti anche magici (è evidente l’influenza, che rasenta l’omaggio-indiretto, a *Roma* di Federico Fellini, autore con cui Rubini ha lavorato). Angoli, banchine stranamente illuminate a festa, vicoli espressionisti, tutto diventa surreale, poetico ma anche violento. Ricordiamoci che il film mescola diversi generi, come nel tipico stile postmoderno (soluzione tuttavia in parte già sperimentata dal cinema neorealista, secondo Carlo Lizzani): commedia, taglio documentario, tensione psicologica, e improvvisa morte drammatica nel finale (chiusa sul modello de *Il sorpasso* di Dino Risi, ma in Piva la morte per Vito arriva ‘immotivata’). Il regista, anche grazie ai suggerimenti di Rubini, lavora sulla *suspence*: il ‘sicuro’ Toni solo a tratti sembra smarrirsi; subito si riprende, e re-inizia la sua indagine attraverso la ‘sua’ città, con Vito muta spalla. Egli appare saper dominare gli inganni, i segreti, i pericoli che la città nasconde. Dal piglio con cui si muove in tutti i quartieri, delle persone cui ricorre, la città sembra ai suoi piedi. Ma non è così. Essa si rivelerà ingannatrice e letale. La neocittà meridiana del XXI secolo, ancora in balia a corruzione, delitti e perversi codici simbolici, è una pericolosa Fata Morgana.

La vita quotidiana degli adolescenti Totò, Rosario e Nina, tra lavoro legale e ‘rimediato’, attraversa, quotidianamente, una città di mare in tutti i suoi quartieri (*Miracolo a Palermo*). Totò con il fratello Rosario frequentano le discariche, dove recuperano oggetti o parte di essi gettati via, per venderli al rigattiere di turno. Il quartiere palermitano di Capo, dove Cino ambienta la sua storia tra dramma accennato e soluzione magica alla De Sica (il titolo allude a *Miracolo a Milano*), è il tipico esempio di area urbana ricoperta da una superficie pseudo-postmoderna. Abbiamo piazzette piene di auto parcheggiate; ristorantini, rosticcerie che si aprono sulle strade con tanto di banchetto English in stile *take-away*; diverse imbarcazioni di medio lusso sono ancorate nella zona portuale abbinata e mafiosa. Eppure Cino ci offre anche una città *altra*, vista attraverso gli occhi innocenti di Totò e Nina: soprattutto nella scena della loro breve gita al mare (già rammentata nel paragrafo *Mare*).²⁴ Qui la città mafiosa, piena di soprusi, quasi si cancella, si dimentica. Il mare, la spiaggia, le povere, semplici e colorate barche dei pescatori ancorate, i gentili e radi massi frangiflutti, il sole, una coppia di giovani che si baciano (cui Nina e Totò, rivolgono lo sguardo con tenerezza), creano un *altro* luogo antropo-geografico, decisamente sereno, umano. Cino schizza un mondo possibile, come d’incanto, a due passi dalla pericolosa metropoli: quasi che il mare, la sua acqua, avesse il dono di ‘pulire’ e ‘purificare’ la città piena di contraddizioni (come in *La terra, La guerra di Mario*).²⁵

²³ Ibid.

²⁴ Forse il prototipo è nella serena passeggiata domenicale, a Coney Island, sul mare, che suggella l’innamoramento tra la Piccola Cara e il giovane, in *Intolerance* (1916, D. W. Griffith): la visita al mare è il bisogno concreto di respirare un’aria pulita, in senso oggettivo e metaforico, insomma uscire dai pericolosi tentacoli della grande città, in cui il giovane era rimasto impigliato.

²⁵ Come sappiamo l’acqua rimanda, simbolicamente, ad almeno tre significati. “Les significations symboliques de l’eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants: source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence.” Voce *Eau*, in J. Chevalier – A. Gheerbrant, 374 e segg.

In *Gomorra* il neoquartiere di Scampìa in cui è ambientata la vicenda ha il sembiante di un luogo fantasma. L'agglomerato urbano dove vivono i protagonisti, con al centro l'infelice complesso neo-popolare, vagamente futurista chiamato Le Vele, sopra ricordato, appartiene a quelle neoperiferie composte di giganti blocchi abitativi, con ampie strade tutto intorno, in parte malamente asfaltate, in parte ancora sterrate. Qualche spoglio giardinetto. Garrone dedica solo due inquadrature alla vita di quartiere. Alcuni ragazzi intorno ad una panchina; altri che si muovano su degli scooter; o sono seduti su di essi; uno sparuto negozietto su una delle strade deserte che attraversano questa periferia tra campagna e altri luoghi lontani. È tutto. È come se la realtà toponomastica e urbanistica di *Accattono* di Pasolini si fosse esasperata piazzando in questi luoghi, privi di identità, dei semplici moduli abitativi, dei parallelepipedi di cemento, senza creare intorno un *ambiente* vivibile. In questo ammasso pseudo-urbano è assente ogni tratto della socialità e, ancor prima, di umanità abitativa. Non abbiamo scuole, né biblioteche, né parrocchie o oratori; né parchi o giardini praticabili. È curioso come questa anonima, vuota, spelacchiata periferia di *Gomorra* assomigli molto (tanto che in un 'montaggio comparato' si potrebbero scambiare delle inquadrature senza che nessuno se ne accorga) alla spoglia periferia di Kiev di *Piccola Vera* (1988)!²⁶ Ciò ci conferma come lo scempio neurbano europeo in effetti non presenti grosse diversità, tra l'urbanizzazione della 'modernità socialista' e quella 'postmoderna capitalista'. Pur a distanza di decenni.

La scena finale di *Certi bambini* ci offre una città ironicamente 'rassicurante' (in tre inquadrature classiche, a scalare: v. paragrafo 7). La geometrica piazzetta di pietra, in *plongée* CLL, pulita e accogliente (dove giocano i ragazzini cui si è unito Rosario dopo l'esecuzione), è circondata dagli immensi palazzoni e grattacieli 'funzionali', colti nel loro imponente slancio verso il cielo e contro l'orizzonte; il quartiere appare una 'efficiente' appendice della neometropoli (una sorta di Defense partenopea). Gli urbanisti, gli architetti e i politici hanno lavorato 'bene'. Come a dire: la città vive nella sua normalità di post-modernità; i bambini giocano vocianti tra i grattacieli; tutto è geometricamente al proprio posto. Anche quel bambino-killer, che ora corre dietro ad un pallone, con il numero 10 sulla sua maglia arancione, appare felice. Il turista e il forestiero di passaggio possono attraversare tranquilli.

Le neoperiferie sono dei non-luoghi. Eppure esse, "che si incontrano-scontrano [tra di loro, n.d.r.] sono il luogo dove mostrandosi il non-essere della verità si crea lo spazio per un vero pensiero."²⁷ Dopo aver visto questi film (spesso dal finale tragico), lo spettatore è chiamato ad una sorta di catarsi intellettuale, è invitato a porsi domande, a generare un "vero pensiero" (perché si vive così a Scampìa, a Napoli, a Bari, a Palermo?)

8. Estetica filmica e meridianità

Come anticipato questi film potrebbero tutti rientrare all'interno di una sorta di 'neo-neorealismo', o *nuovo realismo*, posizione estetica che in realtà è rintracciabile nel nostro cinema almeno a partire dagli anni Ottanta. Naturalmente il neologismo va preso con cautela. Con esso intendiamo come i film in oggetto manifestino un innegabile 'modo oggettivo', influenzato dal documentario, nel filmare la realtà, simile a quello del neorealismo storico: un atteggiamento estetico che presenta alla base un comun denominatore che potremmo chiamare *modo neorealista*.²⁸ Gli esiti stilistici, all'interno del *modo neorealista*, sono poi, di

²⁶ Sul ruolo di Kiev in *Piccola Vera* (*Malenkaja Vera*, 1988, Vasili Pichul) si veda *Donna e cinema nell'Europa duemila*, a cura di Eusebio Ciccotti (Teramo: Demian Editrice, 1994).

²⁷ Cassano, *Pensiero*, 46.

²⁸ In Italia si parla di 'neo-neorealismo' agli inizi degli anni Ottanta. Un film apripista fu certamente *Amore tossico* (1983, Claudio Caligari), ambientato ad Ostia, nei posti più degradati della cittadina. Sul neoneorealismo

volta in volta, lo abbiamo in parte anticipato, personali. In *Gomorra* Garrone costruisce soluzioni tra iperrealismo e citazioni indirette d'autore (la carneficina iniziale rimanda a Quentin Tarantino e ad Abel Ferrara); in altre scene il suo realismo è asciutto e fa pensare a un Pier Paolo Pasolini rimeditato (le borgate del centro campano, nude e deserte, come già ricordato, squadrate da vialoni non completati urbanisticamente sono inquadrare ad altezza d'uomo, con un rimando compositivo alle borgate di *Mamma Roma* del quartiere Prenestino) o alle soluzioni aspre di un Ken Loach (si pensi al realismo urbano di *Piovono pietre* (*Raining Stones*, 1993). I fratelli Frazzi e Capuano ripropongono il pedinamento neorealista con varianti sul piano della diegesi (il flashback in *Certi bambini*; il salto ellittico e il taglio anacolutico in *La guerra di Mario*). Il realismo di Piva e Rubini sa farsi a momenti 'barocco' e iperreale, ma mai abbandona il legame con la realtà oggettiva e drammatica.²⁹

È fuor di dubbio che vi sia una regia particolare quando si intende ghermire una città e, nel nostro caso, la 'sudità'. Ci pare che tre figure linguistiche ritornino con un certa frequenza. Le panoramiche in campo lungo, i carrelli, e i *plongée* e i *contre-plongée*.³⁰ Sugli *incipit* a panoramiche in CLL, usati come frasi introduttive, si è detto. Poi, naturalmente, è compito del carrello farci conoscere, seguendoli da vicino, i luoghi che saranno teatro di conflitti. Quindi carrelli su mezzi pubblici (li rammentiamo: treno: *La terra*; autobus: *La guerra di Mario*; treni metropolitani: *Certi bambini*; auto: *Mio cognato*, *La terra*, *Gomorra*). In ciò vi è una eco del pedinamento zavattiniano, ma ripensata secondo diverse soluzioni

cfr. Eusebio Ciccotti, "Appunti sul romanesco nella finzione cinematografica: 1943-1995," in F. Onorati e M. Teodonio (a cura di), *La letteratura romanesca del secondo novecento* (Roma: Bulzoni, 2001), 267-325. In quell'occasione scrivemmo che il termine neoneorealista "seppur inizialmente usato in tono dispregiativo, per esempio, si veda la recensione di *Ultrà*, 'stile fintorealista (o neoneorealista), urlato ed esagitato, in voga dopo *Mery per sempre*' [P. Mereghetti] [. . .] andrebbe riconsiderato. [...] In realtà ci pare che diversi film realizzati tra *Mery per sempre* (1989) e *Cuore cattivo* (1995), ossia almeno un quindicina di titoli, possano dignitosamente definirsi realisti o "neo-neorealisti", così come quelli del periodo 1943-1950, e relative propaggini. Film che non arrivano al capolavoro come nel caso del neorealismo, ma che innegabilmente, in alcuni, raggiungono livelli alti." Inoltre, dimostravamo nella stessa pubblicazione come delle *categorie estetiche* del neorealismo cinematografico fossero presenti *anche* nel realismo degli anni Novanta, o "neo-neorealismo," facendo riferimento, in quel caso, a diversi altri studi ed interventi: da Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, e Cesare Zavattini, sino a Giorgio Tinazzi e alle riflessioni di Carlo Lizzani (*Il discorso delle immagini*, Venezia: Marsilio, 1995). Categorie estetiche che qui riassumo rapidamente: a) con-fusione dei generi (Lizzani: il cinema neorealista miscela diversi generi); orizzontalità degli spazi fisici (Lizzani: il cinema neorealista si muove sulla orizzontalità rispetto alla verticalità del cinema del Ventennio); viaggio attraverso il corpo Italia (Lizzani, Rossellini, De Sica); straniero (gran parte del cinema neorealista ha il soldato straniero); pedinamento (Zavattini); attori non professionisti (Rossellini, De Sica). Guardando il cinema italiano in prospettiva *diacronica* siamo tutt'ora convinti, testi filmici alla mano, che vi sia uno 'stile' 'neo-realista' sempre presente nel cinema italiano. 'Stile' o, come proposto sopra, *modo*, in quanto soddisfa le categorie estetiche degli studiosi e/o autori sopra citati (con-fusione dei generi, orizzontalità, pedinamento, atteggiamenti documentaristici nell'ordito finzionale, ricorso ad attori non professionisti, uso della illuminazione naturale in interni, ecc.). Per tale ragione pensiamo di ritenere che anche i film discussi in questo saggio respirino un *modo neo-realista*: soprattutto *Certi bambini*, *La terra*, *La guerra di Mario*, *Gomorra*, *La siciliana ribelle*. Inoltre, è innegabile come questo *modo neorealista*, ripetiamo, inaugurato dal cinema italiano nel periodo 1945-1951, sia stato assorbito, negli anni, in tutte le cinematografie mondiali: esso è ormai un *genere* senza frontiere (si pensi al cinema dei fratelli Dardenne). Dunque una forma di realismo acquisito. E come, del resto, esso si sia esteso anche alle produzioni tv, coniugato, naturalmente, a soluzioni spettacolari che lo sviluppo della tecnologia (digitale) oggi consente. E di questa 'anima neorealista' nel cinema postmoderno non dobbiamo scandalizzarci.

²⁹ Si veda in *La terra*, la fuga liberatoria, notturna, di Luigi nel centro di Mesagne, quando poi viene chiamato dalla sua donna che lo attendeva; o, in *Mio cognato*, Piva ricrea una notte pullulante di boss e manovalanza delinquenziale, mentre gioca d'azzardo su un pontile, all'interno d'una ambientazione quasi kusturicana.

³⁰ Sicuramente, nella cineteca mentale dei registi contemporanei non può non esserci l'incipit di *Le quatre cents coups* (1959) di F. Truffaut: Parigi viene presentata in una camera-car soggettiva e impersonale (è il punto di vista dello spettatore ma anche, forse, quello che Antoine non ha mai avuto, e di cui godrà, parzialmente, solo nel prefinale, dall'interno di un cellulare della Gendarmerie).

estetico-narrative: dal pedinamento coniugato con il flusso di coscienza in *Certi bambini*, al deambulare poetico-documentaristico in *La guerra di Mario*.

Il *plongée*, figura davvero dominante del cinema meridiano neoneorealista e postmoderno, sovente è chiamato a dare un punto di vista dall'alto di un insieme, di un intrico, di uno *gnommero* gaddiano, dal quale se ne esce a fatica, o se ne rimane schiacciati. Luigi, durante la telefonata alla sua donna, alla quale dice che si libererà della questione in poco tempo (già ricordata), viene preso in *plongée* in CL, angolato, e la sua figura risulta compressa sulla pavimentazione della piazzetta di Mesagne (altri notevoli *plongée* li abbiamo in *Mio cognato*, *Gomorra*).

Significativo il *plongée* con cui Amenta chiude l'esecuzione del padre di Rita (*La siciliana ribelle*). L'uomo giace in terra, vicino agli scalini della piazzetta, i killer sono fuggiti. La bambina accorre, si inginocchia accanto al corpo esanime e scomposto del padre. Lo chiama, lo abbraccia, lo scuote disperatamente. Grida aiuto verso ogni direzione della piazza, deserta, nessuno viene in soccorso (anzi, alcune persiane si chiudono). Qui Amenta, per tradurre il clima di omertà, la tragicità dell'assassinio mafioso, ed aumentare, al contempo, il dolore della piccola, sola con il suo vestito bianco della comunione, il padre assassinato tra le braccia (una sorta di 'paternità' al contrario), opta, dunque, per un piano *totale* dall'alto. La soluzione estetica del *plongée* è l'unica che può darci i due *schiacciati* per sempre su quel suolo, su quella terra. E la violenza di quella piazzetta chiusa al mondo, alla vita, proprio grazie a questa inquadratura, assume una drammaticità inappellabile.

Esemplare anche la chiusa, cui già abbiamo accennato, di *Certi bambini*. I fratelli Frazzi, ci danno la 'tranquillità' schizofrenica che Rosario (egli non sa più cosa sia il 'bene': vivere di stenti o uccidere degli 'infami' per mantenere la nonna?)³¹ deve ora riconquistarsi, per andare avanti, in tre inquadrature fisse, che segnano i campi classici del cinema. Campo ravvicinato di Rosario che gioca con gli altri bambini; CL in semi-*plongée* dall'alto, con al centro la squadrata e linda piazzetta di pietra circondata da alcuni palazzi; CLL, sempre in semi-*plongée* dall'alto, con piazzetta più piccola e un numero maggiore di grattacieli nel quadro.

La camera opta invece per una ripresa quasi classica, senza concitazione, quando la vita riprende a pulsare e la neo-mediterraneità si ri-definisce: come comunicazione, amore, incontro e mediazione; o, almeno, speranza. La chiusa di *La terra*, con l'omicidio 'giusto' dello strozzino Tonino, vede i fratelli riappacificati che stanno seduti sui tetti della masseria: ammirano il tramonto tornando a fare un gioco da ragazzi: tirare sassolini contro un campanella e farla suonare. La camera li inquadra dolcemente, come, infine, *appartenenti* al paesaggio. Ora sono tornati a vivere la tranquillità del Mediterraneo: per la prima volta godono della natura. E sono in alto, fuori dalla loro melma quotidiana, dal 'terriccio' che li ha appesantiti. Questo stare sui tetti accomuna la *sudità* meridiana di Rubini a quella balcanica, e del mondo slavo: sentire il bisogno di un punto di vista altro sul nostro mondo.³² E la camera li prende in un piano di ripresa mirabilmente composito. In campo ravvicinato i tre (Michele, Aldo e Mario) in piedi sui tetti (in alternato Luigi li guarda in controcampo, seduto in mezza figura, sempre su un'altra porzione di tetto); in secondo piano, la casetta con la campanella che si staglia su un cielo screziato di filamenti di nubi delicatamente rossastre. È l'alba. In

³¹ Cfr. Zygmunt Bauman, *La solitudine del cittadino globale* (Milano: Feltrinelli, 2000), 137: "Nel nostro mondo policentrico siamo posti di fronte a più di un'immagine di vita buona, a più di un modello personale ideale, a più di un modo di distinguere il 'dovrebbe dal non dovrebbe'."

³² In Emir Kusturica – tranne che in *Underground* – spesso vi è qualcuno che si pone su un tetto, su un albero: per esempio in *Ti ricordi di Dolly Bell?* (1985). Come anche nel cinema di Juraj Jakubisko (*Tisicročna Včela - L'ape millenaria*, 1983; *Sedím na konári a je mi dobre - Sto seduto su un albero e mi sento bene*, 1989), di Otar Iosseliani o di Sergej Paradžjanov.

fondo, l'immensa distesa di terra che ora appare non più odiosa, chiamata a fondersi laggiù, in CLL, con l'orizzonte.

9. Conclusioni

Abbiamo cercato di vedere se e come i *topoi* proposti (strade, muri, terra, mare, città; ma se ne potevano prendere altri: per esempio, i mezzi di trasporto – *Certi bambini*, ricorre cataforicamente al non-luogo treno; Mario talvolta si posta in autobus; tutto *Mio cognato* è costruito intorno al muoversi in auto; il Totò di Cino attraversa Palermo in motorino; ecc.) si collochino in storie mediterranee della postmodernità.

Sembra che nel Sud perennemente bruciato dal sole e dalle mafie, dal mare assente, non vi sia posto per l'amore. Un sentimento che gli adulti inferociti vietano ai bambini capitati sotto la loro 'pedagogia'. Totò, il piccolo camorrista di *Gomorra* che fa uccidere la signora Maria, sua amica, durante l'esecuzione, reprime il pianto. Rosario (*Certi bambini*), non piange, tornerà a casa e si occuperà con dedizione della nonna malata, dopo il suo primo omicidio su commissione. Però deve prima ri-pulirsi giocando, ad un gioco innocente, al calcio, in piazzetta, con altri preadolescenti lì incrociati: non ce la faremo mai a rinunciare alla purezza di nostri giochi. E quei ragazzini che lo accettano nella partita gli mostrano un grande gesto d'amore cui il giovane killer si attacca assetato: come poco prima alla fontanella della piazzetta, per sciogliere il groppo che forse prende ogni killer dopo un assassinio.

Il piccolo Mario (*La guerra di Mario*) non vedrà più la rom Ambra, inghiottita chissà da quale orco, o venduta a chissà quale commercio.

Gli autori del nuovo cinema italiano che parla del Sud pare vogliano dirci: se non ci liberiamo dalle violenze e dall'illegalità (*Gomorra*, *Mio cognato*), dalla nostra insincerità, dai luoghi comuni tipici della sopraffazione sulla donna ("Nun te fa mette sotto da 'na femmena: sino si' ricchione!") ammonisce cupo il giovane camorrista a Rosario: *Certi bambini*), dal tradimento coniugale normalizzato dietro l'apparente vivere piccolo borghese (*Mio cognato*, *La terra*), dal rancore (*La terra*, *Gomorra*), i luoghi fisici e naturali (i muri, le strade, la terra, il mare) si trasformeranno in *limiti*, barriere, gabbie: saranno le nostre tombe prima mentali e poi fisiche (*Gomorra*, *Certi bambini*, *Mio cognato*).

Se da un lato in molti film, dunque, viene ribadita, la 'malattia sociale' del Sud (mafie, disoccupazione, orrori edilizi e servizi manchevoli, ecc.), e quella antropologica (il personaggio è sempre più distante dal suo ambiente naturale che non riesce più a vivere serenamente), d'altro canto appaiono anche tracce percorribili. Per quanto *Mio cognato*, *Certi bambini*, *Gomorra*, *La siciliana ribelle*, terminino come strade dal vicolo cieco, (con l'assassinio di innocenti), gli altri inseguono un possibile percorso che porta a vivere il Sud diversamente: come rispetto reciproco, accoglienza per l'immigrato (in *La terra*, il fratello giovane, Mario, cerca di aiutare la ragazza romena schiavizzata da Tonino); amore verso la donna in quanto tale (Rosario non intende applicare la 'pedagogia' insegnatagli dal camorrista verso Caterina). Insomma, capacità ad incontrarsi, a *negoziare*.

In due dei cinque film del *corpus* abbiamo, addirittura, delle storie d'amore che riescono a germogliare, *comunque*, tra le maglie delle mafie e/o dei risentimenti personali. Con la loro *naturale lentezza*³³ – qualità dimenticata dalle nuove generazioni immerse nella folle, bulimica e violenta velocità (si pensi agli 'schizzati' adolescenti e giovani di *Gomorra* dal mitra facile; ai nevrotici Toni, *Mio cognato*, e Michele, *La terra*) – e determinazione. Sono l'amore adolescenziale di Totò e Nina (*Miracolo a Palermo*) e quello adulto tra Angela e

³³ La *lentezza*, è un valore filosofico comune a diversi scrittori e artisti e, dunque, precisa Cassano, "non è monopolio del pensiero meridiano." Però lo studioso lascia intendere che essa legherebbe con la situazione mediterranea. Del resto egli ci mette in guardia dalla velocità malata, quella che "produce una grave deformazione o mutilazione dell'esperienza." Cfr. Franco Cassano, *Pensiero*, XV-XVIII.

Mario (*La Terra*). Entrambi questi amori trovano il loro battesimo geofisico o al mare (la scena ricordata sopra tra Totò e Nina), o tra le vie e i muri di una città che improvvisamente appare vivibile, solo se percepita attraverso il filtro del perdono, della tolleranza, della convivenza (*La terra*).

L'uomo (non solo quello mediterraneo) dovrà riacquisire un rapporto biologico e naturale con la *terra* intesa come elemento fisico. In *Gomorra* le ferite aperte in essa, le voragini delle cave abbandonate, sono riempite di rifiuti tossici. Stiamo andando verso un futuro dove “come dice Marc Augé, ‘La storia futura non produrrà più rovine. Non ne ha tempo.’ Essa produrrà solo rifiuti assediata dal passato prossimo del suo metabolismo.”³⁴

Franco Cassano ci ricorda (proponendo, come anticipato nella premessa, un *iter* saggistico all'interno dell'immaginario meridiano: da Hegel a Camus) che il Mediterraneo è anche incontro e mediazione:

Il luogo nel quale è (ed è stato) possibile dire nel modo più puro un sì al mondo è il Mediterraneo. È qui che si conserva il segreto della Misura, di quell'accordo tra uomo e natura che si raccoglie nei miti e negli dèi greci, nell'architettura della tragedia classica. Il pensiero non è indipendente dal mondo in cui nasce, dalla luce e dalle ombre che trova e il pensiero meridiano è quello che ha conosciuto il sole che si interseca al mare, l'amore per la bellezza, la forza e la sofferenza degli eroi, il loro essere insieme sfida al cosmo e parte di esso.³⁵

I nostri autori ci mostrano personaggi che (aiutati anche da caratteristiche psicologiche tipiche del carattere del sud: estroversione, il piacere della conversazione, l'autoironia, ecc.) intendono ricentrare questi elementi naturali psico-antropologici all'interno di un reale e sereno processo dialogico. Luigi alla fine riconquista il piacere del vivere al Sud forse scoccato da quella breve gita al mare; quella luce, il mare, il sole, l'incontro con delle persone che credono nei veri rapporti, gli trasmettono la forza di *mediare* tra odî e violenze. Totò e Nina, vedranno crescere l'amore tra loro e verso gli altri anche perché sanno godere del mare di Palermo. Rita Mancuso (*La siciliana ribelle*), finché ce la farà, si aggrapperà sì al codice e al suo coraggio di unico teste contro l'intera Piovra, ma non può far a meno del mare per avere un momento di serenità, per rinfrancarsi e continuare nella sua giusta lotta.

Rubini, Cino, Capuano, Amenta, ci dicono che si *può* vivere una rinnovata mediterraneità nelle città meridiane d'Italia. Il Sud che *si è* costretto, nei secoli, ad erigere barriere su barriere, a ragione o a torto, come difesa contro il pericolo, lo straniero, l'ignoto (fosse anche lo Stato unitario), ma anche contro il fratello e il connazionale, ora deve riguadagnare lo spirito della polis basato sul rispetto, la tolleranza, l'amicizia. Il cittadino sa che la mediazione, storicamente tipica (ma non esclusiva) del soggetto meridiano, è a sua portata. I Luigi, i Mario (*La terra*), i Toto e le Nine (*Miracolo a Palermo*), i Vito (agnello sacrificale: *Mio cognato*) ci invitano a far rinascere in noi un sentire mediterraneo. Solo rimuovendo e trasformando i soprusi antichi e moderni, “le sopraffazioni si trasformano in comunicazione, scambio e coesistenza.”³⁶

³⁴ Franco Cassano, *Pensiero*, XVII.

³⁵ *Ibid.*, 89.

³⁶ *Ibid.*, XXIV.

Bibliografia

- Angelini, Alberto. *Psicologia del cinema*. Napoli: Liguori, 1992.
- Baricco, Alessandro. “Gomorra, che storia: il film meglio del libro.” *Corriere della sera*, giovedì 12 giugno 2008, 45.
- Bauman, Zygmunt. *La solitudine del cittadino globale*. Milano: Feltrinelli, 2000.
- Casagrande, Grazia. “Galantuomini film di Edoardo Winspeare.” <http://www.wuz.it> (27 ottobre 2008).
- Cassano, Franco. *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari, 2005 (edizione originale 1996).
- Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1982.
- Ciccotti, Eusebio. “Appunti sul romanesco nella finzione cinematografica: 1943-1995.” In *La letteratura romanesca del secondo novecento*, a cura di Franco Onorati e Marcello Teodonio, 267-325. Roma: Bulzoni, 2001.
- Lizzani, Carlo. *Il discorso delle immagini*. Venezia, Marsilio, 1995.
- Mereghetti, Paolo. “Galantuomini.” *Corriere della Sera*, venerdì 21 novembre 2008, 38.
- Salom, Paolo. “De Mauro: «Ma l’italiano ha vinto. È un bene».” *Corriere della sera*, domenica 1 marzo, 2009.
- Segre, Cesare. “Tema/motivo.” *Enciclopedia Einaudi*. Torino: Einaudi, 1981, vol. XIV, 21.
- Trione, Vincenzo. “La città possibile.” *Corriere della sera*, venerdì 4 febbraio 2009, 42.
- Trocchi, Anna. “Temi e miti letterari.” In *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Milano: Bruno Mondadori, 1999.

Filmografia

- Certi bambini*. Andrea e Antonio Frazzi (2004).
- Galantuomini*. Edoardo Winspeare (2008).
- Gomorra*. Matteo Garrone (2008).
- La guerra di Mario*. Antonio Capuano (2005).
- La siciliana ribelle*. Marco Amenta (2009).
- La terra*. Sergio Rubini (2006).
- Mio cognato*. Alessandro Piva (2002).
- Miracolo a Palermo*. Beppe Cino (2005).