RETORICA DELLA TRASPOSIZIONE FILMICA DEL «ROMANZO DI MAFIA»: IL CASO ESEMPLARE *GOMORRA*

ANGELO PAGLIARDINI[1],
Université d'Innsbruck

La rhétorique de la transposition filmique du genre "romanzo di mafia". Étude de cas : *Gomorra*

Résumé

Mots-clés: littérature italienne, cinéma, rhétorique, intermedialité, "romanzo di mafia", Matteo Garrone, Roberto Saviano, "Neorealismo".

Dans cet article on analyse les procédés rhétoriques par lesquelles le metteur en scène Matteo Garrone a transposé en film le roman *Gomorra*. La structure syntactique du film est tout à fait différente de celle du roman: Garrone a choisi cinq histoires, qu'il a présenté comme des épisodes distincts, mais en conservant des personnages qui réapparaissent. En même temps, il a alterné des épisodes de ces histoires par un procédé d'entrelacement. Les trois caractéristiques principales de cette transposition filmique sont: la réécriture libre du scénario, qui est parfois modifié par les acteurs mêmes, l'emploi d'acteurs et d'habitants de la périphérie de Naples, où se passe l'action, et le fait que Garrone filme lui-même les scènes. Par cette construction rhétorique du film Matteo Garrone joue sur les frontières entre fiction et documentaire, comme l'avait fait Roberto Saviano dans son roman. On pourrait donc considérer que Matteo Garrone transpose dans son film une technique de représentation de la «mafia», et non des détails narratifs.

1. Introduzione

Allo scopo di focalizzare specificamente i procedimenti retorici adottati da Matteo Garrone nella trasposizione filmica del romanzo *Gomorra*, di

[1] **Angelo Pagliardini** est *wissenschaftlicher Mitarbeiter* de littérature italienne à l'Université d'Innsbruck. Il s'est occupé de la littérature épique de la Renaissance, de la littérature dialectale et du plurilinguistique au XIXe siècle en écrivant plusieurs essais sur M. Boiardo, G.G.Belli et G. Pascoli et en dirigeant en collaboration avec G.Fuchs le volume: *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Frankfurt: Peter Lang 2011. Il a étudié les aspects interculturels de certains époques de l'histoire littéraire italienne: a co-dirigé le volume *Dalla Puglia al Tirolo. L'eredità di Federico II di Svevia*. Bari: Adda Editore 2010. Il a travaillé aussi dans le champ de *cultural studies* : a dirigé avec S.Carpentieri et B.Tasser le volume *Italia e Italie. Identità di un paese al plurale*. Frankfurt: Peter Lang 2010, et a étudié les aspects de la littérature italienne contemporaine de la migration: a dirigé avec A.Vranceanu le volume *Migrazione e patologie dell'humanitas nella letteratura europea contemporanea.* Frankfurt: Peter Lang [en cours de publication]).email : angelo.pagliardini@uibk.ac.at

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

Roberto Saviano[2], tracceremo in apertura le coordinate teoriche e metodologiche dell'analisi. Nei suoi saggi sul cinema, il semiologo francese Christian Metz riflette sulla nozione letteraria di verosimile applicata al cinema, una nozione presente nella nostra analisi, in quanto, nel caso di *Gomorra*, gioca un ruolo importante il rapporto stilistico e formale con i generi documentari, la relazione fra immaginario filmico e situazione reale (Metz 1989: 305-313). Possiamo affermare che non solo il film in questione, ma anche il cinema precedente di Garrone (vedi la filmografia in appendice al presente articolo), si colloca sempre al limite fra *fiction* e *non-fiction*.

Un altro elemento teorico che si terrà presente è il rapporto fra la dimensione iconico-ostensiva del cinema, che ha caratterizzato in modo esclusivo i primi anni della storia del cinema, e la successiva elaborazione narrativa delle immagini in movimento (cfr. Carluccio 2010: 131-132). Tale dinamica, rilevata come fondante del cinema come arte e persistente nella sua storia, ricopre una funzione rilevante nella costruzione di *Gomorra*.

Si muove su questa direzione anche un terzo elemento teorico che vorremmo richiamare in questa sede, quello che è stato definito con il termine di svolta post-neorealista nella storia del cinema italiano, con film come *Le ragazze di Piazza di Spagna* di Luciano Emmer, del 1952, o *Pane, amore e fantasia* di Luigi Comencini, del 1953. In questo tipo di evoluzione strutturale si sperimentano tecniche narrative che segnano lo scarto fra documentario e film. Tra queste possiamo citare il racconto secondo, una sorta di delega da parte del regista al punto di vista di un personaggio, reso narratore e osservatore, oppure il racconto a incastro, la costruzione del film mediante l'intreccio di vicende e punti di vista differenti in episodi che si dipartono dalla vicenda principale, per arrivare nel caso limite al film a episodi, in cui viene meno l'unità narrativa (cfr. Villa 2010: 33).

Un quarto e ultimo spunto teorico per noi interessante è il rapporto del cinema con le arti figurative, rilevante nel caso di *Gomorra*, il cui regista, Matteo Garrone, prima di lavorare nel cinema come operatore e poi come regista, si era dedicato alla pittura (De Sanctis, Monetti, Pallanch 2008: 91). Il triangolo dialettico cinema / fotografia / pittura era peraltro già presente nel dibattito sul cinema nascente dei primi del Novecento, con interventi dello scrittore Gabriele D'Annunzio, fra i primi autori di didascalie per il cinema, e anche con alcune annotazione nei testi dei futuristi italiani (il Manifesto del Cinema Futurista, uscito a Milano nel 1916, è consultabile online sul sito: *fmcinema.altrovideo.com*). L'accostamento del cinema con la pittura torna spesso nella storia del cinema, ed è ripreso nel dibattito teorico della fine del

[2] Il romanzo è stato pubblicato nel 2006; la traduzione rumena è uscita nel 2009, Roberto Saviano: *Gomora. Cealaltă mafia a Italiei.* Bucureşti: Editura Univers.

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

Novecento, ad esempio sul contributo che può venire al cinema da citazioni e artifici pittorici (cfr. Campari 2010: 158).

2. Sintassi filmica e macrostruttura del film *Gomorra*

Il primo problema che si è posto di fronte al regista è stata la scelta della struttura del film, data l'articolazione magmatica del libro di Saviano, che non ha una trama unica e contiene, variamente combinati nei suoi 11 capitoli, racconti autobiografici, storie di personaggi reali, dati e informazioni giornalistiche, riflessioni saggistiche. Di fronte ad un testo del genere Garrone ha optato per il film ad episodi[3], e in particolare, onde mantenere l'effetto-realtà del libro, il racconto a incastro, in modo tale che le diverse storie si intrecciassero e si alternassero, tecnica che come si è detto era stata sperimentata come superamento del Neorealismo. Per ragioni strutturali (dare almeno 20 minuti di sviluppo ad ogni storia) e forse anche per ragioni esterne, in quanto fra i film che Garrone dice di aver preso come modello abbiamo *America oggi* (*Six short cuts*) di Robert Altman (1993), Garrone sceglie di raccontare sei storie nel film, che poi in fase di realizzazione diventano cinque, scelte all'interno del vasto affresco offerto dal libro. Le storie sono così individuate sulla base dei titoli di coda del film:

Storia A – Totò, nato dal collage di tre personaggi del romanzo, è il bambino che porta le borse della spesa ai clienti a Scampia per conto della madre, che vende generi alimentari; il giovanotto vuole e ottiene di essere affiliato alla camorra.

Storia B – Don Ciro è un "sottomarino", l'incaricato della camorra che porta la paga ai collaboratori e alle mogli dei detenuti, e di Maria, madre di Totò (Storia A). La donna appartiene al clan della camorra, insieme al marito in carcere, ma il figlio maggiore, che sarà poi ucciso, dà vita al gruppo camorrista ribelle degli scissionisti.

Storia C – Franco è uno *stakeholder*, affarista dello smaltimento dei rifiuti, colluso con la camorra, e lavora con Roberto, il suo giovane collaboratore. La storia è costruita con la creazione *ex novo* del personaggio di Roberto, sorta di alter ego dell'autore (Roberto Saviano), e con le notizie fornite nel romanzo sullo smaltimento illegale dei rifiuti tossici e sull'avvelenamento dei terreni in Campania.

Storia D – Pasquale è un abile sarto che lavora per conto di una piccola azienda legata alla camorra. Attirato dal guadagno, farà il doppio gioco dando lezioni di sartoria in una fabbrica di cinesi, ma dopo un attentato punitivo

[3] Questa scelta viene raccontata da Massimo Gaudioso, uno degli sceneggiatori, in De Sanctis, Monetti, Pallanch (2008: 119-120)

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

diventerà camionista. In un autogrill farà la triste scoperta che un vestito disegnato e realizzato da lui per pochi soldi viene indossato da Scarlet Johannson sul Red Carpet di Cannes (Angelina Jolie, che era la protagonista dell'episodio raccontato nel libro, ha negato l'autorizzazione alla sua comparsa nel film).

Storia E – Marco e Ciro, giovanissimi attirati dal mito del film *Scarface*, vogliono imitarne i protagonisti dopo aver trovato un ricco arsenale di armi e munizioni. La vicenda si basa su una serie di ricordi di Saviano raccontati nel romanzo e sulla storia vera di due adolescenti presente anch'essa nel libro. La camorra li ucciderà perché non ammette nessuna azione violenta che non sia inquadrata nel proprio "Sistema".

Il regista aveva già sperimentato il film a episodi, interrelati da rimandi interni, ad esempio nel suo film di esordio *Terra di mezzo* (1996), in cui tre cortometraggi originariamente autonomi erano stati poi montati in un unico film. I tre episodi contenevano rispettivamente i dialoghi di due prostitute e di un pastore di pecore, su una strada nella campagna romana, la giornata di due manovali albanesi che si trovano su una strada periferica di Roma e si offrono per lavoretti domestici a basso costo, e la notte di un egiziano che aiuta i clienti di una pompa di benzina self-service, in cambio di qualche spicciolo di mancia, intavolando con i clienti dialoghi su temi che vanno da problemi esistenziali della vita quotidiana, alla storia e alla cultura dell'Egitto (cfr. De Sanctis, Monetti, Pallanch 2006: 153-156). In *Gomorra* le cinque storie di cui si è detto non sono montate in successione, come gli episodi di *Terra di mezzo*, ma con un intreccio di sequenze appartenenti alle diverse storie. Assegnando a ogni sequenza del film la lettera della storia cui si riferisce, la macro-struttura del film è la seguente: A-B-A-B-A-E-C-D-A-B-A-C-E-D-B-A-C-B-E-A-B-D-A-B-C-D-E.[4]

Le storie s'intrecciano non solo attraverso il montaggio a incastro, ma anche tramite rimandi interni, in quanto da un lato abbiamo A e B, che si sviluppano parallelamente, in parte con gli stessi personaggi, e negli stessi luoghi (il condominio e complesso architettonico delle Vele di Scampia, e la vicenda degli scissionisti, con il personaggio di Maria che ha a che fare sia con il figlio Totò che con Don Ciro), dall'altro gli episodi C, D, E, che hanno altre ambientazioni e non hanno fatti e personaggi in comune fra loro o con i primi due. Si noterà che la conclusione del film è affidata alla ripresa in successione di tutte e cinque le storie. Una sintassi filmica di questo tipo tende a cancellare l'individualità delle singole storie e a privilegiare la visione del quadro d'insieme.

[4] Lo schema è ripreso da De Sanctis, Monetti, Pallanch (2006: 47), poi controllato rivedendo il film.

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

Nella struttura del film occupano un luogo rilevante *incipit* ed *explicit*. La scelta di iniziare il film con la seduta di cura del corpo nel *solarium* è una raffinata operazione intertestuale rispetto al genere "cinema di gangster", o "cinema di mafia", all'americana, e in particolare si tratta di una citazione del film *Gli intoccabili*, di Brian De Palma, del 1987, che si apre proprio con la seduta dal barbiere del capomafia Al Capone, protagonista del film[5].

Inoltre la luce surreale del *solarium* denota che, già dalla prima scena del film, si entra in un mondo diverso da quello che possiamo considerare "normale", in un sistema che ha leggi e funzionamenti del tutto "altri" rispetto al "nostro". Tale ostensione in prima battuta del corpo, un corpo modellato e rifinito perché sia perfetto, ma anche poi distrutto e reso "mucchio di carne" dai killer che si erano presentati come amici e invece uccidono tutti gli altri presenti nel *solarium*, mette in primo piano quella corporeità, quel linguaggio del corpo, che è la cifra stilistica del libro e di riflesso anche del film. Fortemente contrastivo risulta il passaggio sonoro e visivo dal *solarium*, divenuto "sepolcro" di cadaveri, al fruscio delle banconote contate da Don Ciro nella scena successiva.

La scena finale, per contrasto, si caratterizza, attraverso un rallentamento di ritmo, come una statica messa in scena della morte, e dello squallore della morte stessa. I cadaveri dei due killer minorenni mettono in mostra la carne morta, e la mancata innocenza della giovane età. Inoltre i corpi vengono privati delle armi, l'unico elemento di "valore" nel sistema rovesciato del sistema mafioso, e il funerale con la pala meccanica, con un mezzo da cantiere, si riveste di caratteristiche simboliche particolarmente suggestive. Un altro artificio retorico molto efficace è la metafora della voce impotente del potere mafioso: il piccolo boss di periferia che ordina la strage ha un dispositivo artificiale per parlare, caratteristico di chi ha avuto una grave operazione alle corde vocali.

Notevole in questo caso l'uso della tecnica delle "luci a cavallo", le luci incerte dell'alba o del tramonto, che caratterizzano molte delle scene che riguardano Marco e Ciro. In questo caso l'alba fa anche da scenario funebre, una tecnica utilizzata massicciamente, ad esempio, in *Rocco e i suoi fratelli*, di Luchino Visconti, del 1960. Questo tipo di finale-funerale si presenta inoltre come citazione del finale del film *Le conseguenze dell'amore*, di Paolo Sorrentino, del 2004, in cui il protagonista, (l'attore Toni Sevillo che è anche uno dei pochi attori professionisti presenti nel film *Gomorra*) interpreta il cassiere traditore della mafia, che viene fatto sparire, nell'ultima scena, immerso vivo nel cemento in un cantiere per mezzo di una gru[6].

[5] Il filmato è visualizzabile all'indirizzo Internet:
http://www.youtube.com/watch?v=HeGkD2THNws&feature=related
[6]La scena può essere rivista in http://www.youtube.com/watch?v=BSZfe9XJMvg&feature=related

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

3.2. Ars retorica e microstruttura filmica
3.2.1. La scelta degli attori

In un breve ma prezioso intervento sul rapporto fra film e arte del critico e teorico Erwin Panowsky, una conferenza tenuta a Princeton del 1936 (cfr. Campari 2010: 152-154), si fa un'analogia fra il cinema e la cattedrale gotica, secondo cui il regista sarebbe l'architetto dell'edificio e l'attore sarebbe lo scultore, che scolpisce il singolo personaggio come una delle tante statue che popolano la cattedrale stessa. A nostro avviso questa definizione calza a pennello nel caso di Garrone, che parte scegliendo gli attori, e lascia loro ampio spazio per scolpire il personaggio.

Possiamo ad esempio vedere il ruolo creativo dell'attore sul personaggio nel film di Garrone, *Primo amore*, l'ultimo prima di *Gomorra*. Nella storia dell'amore malato di Vittorio per Sonia, anoressica, l'uomo spinge la donna a modellare il proprio corpo per farlo corrispondere al proprio ideale e l'attrice scolpisce, anche nel senso più fisico e drammatico, il personaggio sul proprio corpo trattando questo alla stregua di un blocco di marmo, cui toglie pezzo dopo pezzo per ottenere una sorta di statua di carne ideale.

Per il film *Gomorra*, Garrone mette in campo un cast formato da tre fasce di attori: (1) professionisti (Toni Servillo e Gianfelice Imparato), (2) attori più o meno dilettanti come la cantante Maria Nazionale, e (3) personaggi presi direttamente dai luoghi dove il film è ambientato. Appartengono a questo terzo gruppo Ciro Petrone (alias Ciro) e Marco Macor (alias Marco), nella vita fruttivendoli in un mercato di quartiere e nel film i due gangster minorenni dell'episodio E, il cui funerale chiude il film[7].

Data l'importanza della fisicità corporea, in particolare in questo film di Garrone, la fisiognomica e il modo di muoversi e di parlare degli attori ha costituito uno dei criteri per la scelta e per la successiva caratterizzazione dei personaggi a partire dagli attori che li interpretano. Rientra in questa tecnica attoriale l'uso del dialetto o meglio dei dialetti all'interno del film. Proseguendo anche in questo caso una tradizione che risale al Neorealismo, ma che ha trovato nel cosiddetto Nuovo cinema italiano, che possiamo collocare fra l'ultimo decennio del Novecento e il primo del nuovo secolo, una modalità espressiva praticata massicciamente. Fra i vari aspetti di questo filone, Gualtiero De Santi parla di vera e propria regionalizzazione del cinema italiano, schiva da ogni patriottismo locale, incarnata da registi come il napoletano

[7] Vorremmo citare a questo proposito anche il caso di Bernardino Terracciano, che nel film interpreta il boss Zi Bernardino, arrestato per coinvolgimento con attivita camorristiche dopo le riprese del film (http://www.repubblica.it/2008/10/sezioni/cronaca/camorra-3/camorra-3/camorra-3.html).

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

Mario Martone, con *Morte di un matematico napoletano*, del 1992, e in seguito da altri registi come Stefano Incerti, Pappi Corsicati, Antonio Capuano, Pietro Marcello (Cfr. De Santi 2010). In questa linea s'inserisce anche Garrone, soprattutto per l'estrema ibridazione linguistica presente nel film. Diverso il caso delle battute assegnate all'attore professionista Toni Servillo, tutte basate presumibilmente su un testo scritto in precedenza, cui è stata assegnata una lingua modulata su più registri diatopici, dall'italiano regionale campano, talora connotato come napoletano, all'italiano standard, fino all'uso delle lingue straniere, per mostrare i legami d'affari fra la camorra e l'economia internazionale.

3.2.2. Scrittura aperta della sceneggiatura e uso autoriale della macchina da presa

La scrittura filmica di Garrone si basa così su un testo fluido di sceneggiatura che tale rimane fino al montaggio definitivo del film. Nel caso di *Gomorra*, la sceneggiatura nasce prima delle riprese come sintesi di un lavoro collettivo, in quanto firmata da sei autori, fra i quali l'autore del romanzo, Roberto Saviano e anche il regista stesso, primo e ultimo anello della catena autoriale del film-trasposizione di romanzo. Dopo questo lavoro collettivo di stesura agli attori si dà tutta la libertà di apportare variazioni al testo, di improvvisare azioni e battute sulla base della situazione che si viene a creare sul set.

Alla notevole libertà lasciata agli attori nella definizione della scrittura filmica, fa da contrappeso autoriale il controllo egemonico della macchina da presa da parte del regista, che è anche operatore unico, quindi in qualche modo l'occhio attraverso cui passa tutta la narrazione filmica. Il controllo della macchina da presa affida totalmente al regista la scelta del punto di vista, sia esso quello di un personaggio, o quello di un testimone non visto, magari alle spalle dei personaggi, oppure un occhio maniaco che mette a fuoco un dettaglio o un gesto, una tecnica di ripresa praticata con l'uso della telecamera tenuta direttamente in spalla. A ciò si ricollega il fatto che uno dei cambiamenti radicali nel passaggio dal libro al film *Gomorra*, come è stato detto, è il depotenziamento della narrazione in prima persona, in quanto nel romanzo era presente un personaggio narrante fortemente identificabile con l'autore, mentre nel film manca un narratore intradiegetico dei fatti. Si potrebbe tuttavia affermare che il regista, attraverso la sua tecnica di costruzione del testo filmico, assume, in quanto operatore unico, la funzione di narratore intradiegetico, mediante l'uso della macchina da presa tenuta in spalla, come una sorta di personaggio che si muove sulla scena accanto ai personaggi. Questa tecnica di regia può essere assimilata alla poetica letteraria del Verismo,

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

consistente nel mettere davanti al lettore (o spettatore) un'immagine (o una ripresa cinematografica) della realtà che apparentemente elimina tutti i filtri della voce narrante, ma che in realtà costituisce una rappresentazione e un'interpretazione della realtà che porta il segno della penna dello scrittore verista e in questo caso della macchina da presa del regista.

A questo fine il regista sfrutta molto la tecnica del piano sequenza, in cui la telecamera riprende una scena muovendosi e creando un'unica sequenza. Tale tecnica si alterna a quella più dialogica del campo e controcampo, in cui la macchina da presa si sposta per inquadrare i vari personaggi che stanno dialogando da diversi punti di vista. La tecnica del piano sequenza ha avuto illustri registi come interpreti, fra i quali Alfred Hichkock, che ha realizzato un film come se fosse girato in una sola sequenza (*Rope* 1948). In Garrone si tratta di un ulteriore artificio per avvicinare il cinema al documentario.

4. Le relazioni tra film, documento e realtà

In tutto il cinema di Garrone si mette prepotentemente in discussione il rapporto fra rappresentazione e copia della realtà, intendendo per rappresentazione una creazione artistica che sappia andare oltre la copia della realtà, che ne possa indagare la profondità e mettere a nudo le contraddizioni. Nel suo cinema Garrone è sempre in prima linea nel decostruire i facili stereotipi su temi di attualità, come l'emarginazione sociale e xenofoba, i rapporti interpersonali e famigliari coperti dal perbenismo e dall'ipocrisia, e infine, nel caso di *Gomorra* la percezione delle mafie e dei problemi del Sud dell'Italia. Non solo nel primo film, *Terra di mezzo*, ma anche negli altri e in modo massiccio in *Gomorra*, sono state applicate al cinema le tecniche di costruzione formale proprie del genere documentario, tanto che, ad esempio, risulta difficile stabilire se il doppio episodio ambientato nelle Vele di Scampia, che ha per protagonisti rispettivamente il piccolo Totò e Don Ciro, sia un documentario, come somma di singole scene autonome, o una parte di film, con struttura narrativa unitaria.

In questa cotruzione documentaristica rientra anche l'uso particolare delle sinestesie e della costruzione plurisensoriale del testo filmico. La colonna sonora del film viene messa insieme utilizzando rumori e suoni prodotti direttamente sul set, o fatti uscire da strumenti (juke-box, autoradio) o luoghi presenti sul set (porte e finestre di appartamenti) con una presenza massiccia delle musiche di neomelodici napoletani, come Nino D'Angelo, e con l'eccezione del brano finale *Herculaneum* di Robert del Naja dei Massive Attack, artista inglese di origini napoletane, che ha voluto, componendo espressamente a tale scopo la canzone, offrire una sintesi sonora del film di Garrone.

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

Mettendo a confronto le modalità di rappresentazione del reale in un scena del film con le dichiarazioni dello stesso regista, vediamo come lo sguardo sulla realtà sia tale che la finzione costituisca un'aggiunta di reale alla rappresentazione documentaria:

> Nel cinema la realtà è legata allo sguardo con cui la rappresenti e quindi alla capacità che hai di trasformarla, di reinventarla. In questo modo non si può parlare di realtà oggettiva, tutto dipende da dove scegli di porre il tuo sguardo e lo sguardo è sempre soggettivo, ha sempre a che fare con un processo creativo. (In De Sanctis, Monetti, Pallanch 2008: 69)

A proposito del tipo di rappresentazione della realtà, nel film di Garrone sono molte le suggestioni che vengono dalla pittura, dalla costruzione alla coloristica delle scene. Ci sembra assai significativo che il film si apra e si chiuda con scene dal forte apporto pittorico, come quella del *solarium*, in cui i colori e le luci ci portano in una dimensione del tutto surrealistica, e quella del funerale di Marco e Ciro, in cui il tramonto colora di tinte irreali il paesaggio che diventa quasi un quadro metafisico. Inoltre, se da un lato la sepoltura dei cadaveri con la pala meccanica può essere considerata una rivisitazione postrema del tema iconografico della Deposizione nel Sepolcro, dall'altro, alla fine della scena iniziale del *solarium*, i cadaveri si trovano composti in veri e propri quadri e in particolare in questa scena il giovane camorrista morto rimasto seduto ricorda certi moduli strutturali dello stesso tema pittorico.

4. Conclusioni

Il primo elemento che abbiamo cercato di appurare è il tipo di rapporto instaurato fra film e libro, la tecnica retorica applicata dal regista per creare un organismo diverso, strutturalmente e sostanzialmente, che potesse costituire una rappresentazione parallelamente efficace del Sistema mafioso denunciato da Saviano. Per questo si è evidenziata la strutturazione analogica ma del tutto differente del materiale filmico rispetto al contenuto del romanzo. Il secondo elemento che è emerso è la centralità del corpo e del linguaggio del corpo, già perseguita da Saviano, ma esaltata in modo particolare dal tipo di alfabeto recitativo che Garrone assegna alla funzione attoriale, che in qualche misura diventa autoriale per lo spazio lasciato all'improvvisazione. Il terzo elemento è l'occhio del regista, che si è sostituito alla voce narrante dello scrittore, è che si fa organo plurisensoriale per restituirci una rappresentazione sinestetica degli spazi in cui si muovono le storie narrate.

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)

Bibliografia

Paolo Bertetto (ed.) (2010): *Metodologie di analisi del film*. Roma Bari: Laterza. [prima ed. 2006]
Roberto Campari (2010): *L'analisi iconologica del film*. In Bertetto (2010: 147-178)
Raffaele Cantone (2008): *Solo per giustizia*. Milano: Mondadori.
Giulia Carluccio (2010): *Questioni di stile*. In Bertetto (2010: 103-146).
Antonio Costa (2002): *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi 2002.
Elena Dagrada (2010): *L'analisi testuale del film. Uno sguardo storico*. In Bertetto (2010: 3-25).
Pierpaolo De Sanctis, Domenico Monetti, Luca Pallanch (2008): *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*. Roma: Edizioni Sabinae.
Gualtiero De Santi: *"Gomorra"o l'ordine criminale della camorra e del mercato*. In "Contemporart" XVIII, 56, settembre 2008.
Gualtiero De Santi: *Der Staub von Neapel*. In Birgit Wagner, Daniel Winkler: *Nuovo Cinema Italia*. Wien: Böhlau 2010. 31-45.
Goffredo Fofi (2002): *Matteo Garrone, nato nel '68*. In Lia Furxhi (a cura di), *Matteo Garrone, 14° Premio Aiace Trevignano – Cinema d'essai*. Trevignano: 2002.
Roberto Saviano (2006): *Gomorra*. Milano: Mondadori.
Roberto Saviano (2010): *La parola contro la camorra*. Torino: Einaudi.
Federica Villa (2010): *Oltre la semiotica. Testo e contesto*. In Bertetto (2010: 26-58).

Filmografia

Robert Altman (1993): *America oggi*. U.S.A. [tit. orig. *Short cuts*]
Francis Ford Coppola (1972): *Il padrino*. U.S.A. [tit. orig. *The Godfather*]
Luigi Comencini (1953): *Pane amore e fantasia*. Italia. Titanus
David Cronenberg (1996): *Crash*. Canada. Filmauro
Brian De Palma (1987): Gli intoccabili. U.S.A. [tit. orig. *The Untouchables*]
Luciano Emmer (1952): *Le ragazze di Piazza di Spagna*. Italia. Astoria film.
Federico Fellini (1960): *La dolce vita*. Italia-Francia. Riama Film, Pathé consortium Cinéma
Matteo Garrone (1996): *Terra di mezzo*. Italia. Matteo Garrone per Archimede
Matteo Garrone (1998): *Ospiti*. Italia. Matteo Garrone per Archimede
Matteo Garrone (2000): *Estate romana*. Italia. Archimede, Bianca Film, Tele+
Matteo Garrone (2002): *L'imbalsamatore*. Italia. Fandango
Matteo Garrone (2004): *Primo amore*. Italia. Fandango
Matteo Garrone (2008): *Gomorra*. Italia. Fandango, Rai Cinema, Sky
Alfred Hitchcock (1948): *Rope*. U.S.A.
Dino Risi (1963) : *I mostri*. Italia. Cecchi Gori
Roberto Rossellini (1946): *Paisà*. Italia. MGM

BDD-A2401 © 2011 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:10 UTC)