

DALLA SICILIA A NAPOLI.
PERCORSI ATTRAVERSO LA GEOGRAFIA CINEMATOGRAFICA DEGLI
ANNI '90

Anna Pasqualina Forgiione

Com'è cambiata la geografia cinematografica dell'Italia meridionale? Quali sono le caratteristiche che hanno determinato un cambiamento nella rappresentazione di questa parte del paese? E, soprattutto, in che modo alcuni autori cinematografici hanno realizzato questo cambiamento? Sono questi alcuni degli interrogativi ai quali cercheremo di rispondere e lo scopo è quello di ripercorrere la cinematografia degli anni '90 attraverso le opere di alcuni registi che, in modo particolare, hanno indirizzato l'occhio della loro macchina da presa nelle realtà del sud italiano e ci hanno consegnato una realtà cinematografica in cui le nuove identità convivevano con la memoria storica e culturale. Questo incontro creava nuove e interessanti realtà di finzione dove la legge della promiscuità culturale rafforzava anche la possibilità di sperimentare le potenzialità espressive del mezzo cinematografico. Inoltre, le soluzioni espressive di alcuni autori rappresentano una opportunità per confrontarsi con le eredità culturali regionali e con i modelli provenienti dal passato, alcuni dei quali trasformati in stereotipi e con i quali dovevano necessariamente confrontarsi per assolvere il difficile compito di sorpassarli e rinnovarli.

Dalla Sicilia a Napoli.

Percorsi attraverso la geografia cinematografica degli anni '90

La forma [del cinema] è un universo significante in espansione¹

Le parole prese in prestito da Gian Piero Brunetta potrebbero avere un'altra citazione simbolica che vorremmo affiancare al nostro percorso di analisi all'interno del cinema dell'Italia meridionale nel corso degli anni '90 e ci potrebbe aiutare a identificare le linee di confronto con i temi che tratteremo. Si tratta della geografia delineata da *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini perchè in essa, oltre ad essere contenuti quei semi del neorealismo che hanno fatto poi germogliare nel terreno cinematografico nazionale le

¹ BRUNETTA, G. P. "Storia e storiografia del cinema". In: BRUNETTA, G.P. (a cura di) *Storia del cinema mondiale*. Torino: Giulio Einaudi editore, Vol. V, 2001, p.195.

varie identità delle cinematografie regionali, esiste una evidente linea di riferimento a quelle caratteristiche che cercheremo di analizzare nel nostro breve percorso. La geografia disegnata da *Paisà* non è solo un concetto fisico, ma culturale, sociale e storico, capace di ridisegnare i tratti del nostro paese in modo problematico e con infinite varianti di senso e di contenuto legate alle specificità locali. Quel concetto di geografia può servirci, ora, come guida simbolica per cercare di tracciare quei profili della cinematografia meridionale che si sono appropriati di alcuni aspetti del reale e li hanno trasformati in rappresentazione e quindi ri-costruzione di contenuti. Questo viaggio simbolico nel sud di *Paisà* ci porterà ad individuare quegli autori che con le loro opere hanno ridisegnato, attraverso le loro rappresentazioni del mondo, una nuova geografia delle loro identità culturali, sperimentando modi diversi dell'espressione filmica.

Gli anni '90 sono stati caratterizzati da una profonda crisi del sistema produttivo cinematografico nazionale le cui cause sono così individuate da Brunetta: «il dato più drammatico [...] è che il pubblico [...] ha perso progressivamente in sala i rapporti col cinema nazionale [perchè non solo è stato alimentato] dalla spettacolarità hollywoodiana, ma è mutato in maniera profonda sia in senso socio-culturale che anagrafico. Ha abbassato i cosiddetti “orizzonti d'attese” e di fronte al cinema nazionale si è accontentato di poco. [...] un pubblico educato alla visione televisiva del cinema, ormai privo di memoria e cultura cinematografica, per cui quella televisiva è la lingua materna e quella cinematografica la lingua straniera o d'adozione»². La crisi e le innumerevoli difficoltà non hanno impedito, comunque, ad alcuni giovani autori di perseverare e desiderare, anche ricorrendo alle soluzioni degli autofinanziamenti, di mettere in gioco i prodotti della loro creatività.

Lo schermo cinematografico degli anni '90 ha visto scorrere spesso immagini che si riferivano a due realtà geografiche precise, ovvero quella siciliana e quella napoletana. Aree in cui maggiormente si sono materializzate rappresentazioni del reale che coinvolgono modalità differenti del “dire” cinematografico. In questi contesti geografici quello che maggiormente si impone all'attenzione, in un primo e immediato sguardo d'insieme, è il rapporto che l'individuo cinematografico stabilisce con l'ambiente circostante, rapporto che inevitabilmente conduce anche all'organizzazione della variante che lega lo spazio con il tempo. Risalendo la penisola e partendo dalla realtà

² BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Editori Laterza, Vol. II, 1998, p. 406.

insulare siciliana fino a giungere alla realtà napoletana, ci troviamo di fronte a un paesaggio cinematografico la cui geografia risulta modificata dal complesso e vario panorama espressivo di autori che hanno ri-organizzato il rapporto spazio-individuo e hanno fatto emergere realtà che erano sottoposte a nuovi sistemi interpretativi. Occorre notare, come caratteristica a priori, che queste realtà del sud avevano tradizioni, stereotipi e aspetti sociali che si erano sedimentati nella cultura locale e con i quali i nuovi autori degli anni '90 dovevano confrontarsi sia sul piano contenutistico che formale. Le loro esperienze individuali sono una sfida alla tradizione che li precede. La tradizione del neorealismo, l'esperienza pasoliniana, il linguaggio televisivo e i suoi sistemi comunicativi fanno parte del *background* conoscitivo e formativo di molti autori e sono caratteristiche da tenere presente nel momento in cui le loro immagini approdano sullo schermo cinematografico. Il paesaggio naturale della geografia siciliana o napoletana era uno dei tanti luoghi comuni che la tradizione della cultura popolare aveva coltivato e poi sedimentato nelle sue rappresentazioni. Nella rappresentazione del paesaggio è possibile, quindi, individuare delle informazioni sul modo di rapportarsi al contorno che non è solo geografico, ma sociale. Indizi che conducono in una regione i cui confini si confondono con l'antropologia o gli studi sociali e chiamano in campo le forme espressive legate alla lingua e ai suoi usi, alla cultura popolare canora, a usi diversi del dialetto che lasciano intendere un modo differente di relazionarsi col sociale e i suoi contenuti. Tale premessa è necessaria per individuare aree tematiche specifiche. La geografia cinematografica siciliana risulta, nel corso degli anni '90, notevolmente cambiata grazie alle espressioni individuali di alcuni autori che hanno inciso sulle riflessioni riguardanti il debole confine tra documentario e rappresentazione del reale. La loro percezione interpretativa ha contribuito a modificare la rappresentazione di alcuni contesti sociali, determinando il trasferimento di alcuni contenuti ad altre forme dell'espressione cinematografica. È il caso di Roberta Torre, milanese trapiantata a Palermo, che realizza un'interessante, e ancora non sperimentata, operazione di demistificazione di un contenuto sociale scomodo, ma anche pericoloso, come quello della mafia, la cui pericolosità poteva materializzarsi nel rischio di cadere in linguaggi stereotipati e conformati nella tradizione iconografica locale. Con *Tano da morire* (1997) la Torre porta sullo schermo il primo "mafia *musical*" e l'operazione demistificatoria viene realizzata attraverso l'ironia che prende in prestito materiali

provenienti anche dalla cultura napoletana, come la sceneggiata³, ampiamente sedimentata nella cultura canora del sud. Fa parte integrante di questa operazione un esponente popolare della cultura musicale napoletana, Nino D'Angelo⁴, che ne cura le musiche e, quindi, partecipa all'opera di contaminazione del materiale sonoro. La Palermo popolare, con i suoi quartieri, entra in scena trasfigurata dall'ironia e dalle musiche. I contenuti legati alla mafia, aspetto non poco importante per una caratterizzazione socio-culturale della terra siciliana, vengono scherniti attraverso le loro maschere ironiche. La topografia della città è ridisegnata dalle scorribande di personaggi che trasformano in balletto anche i rituali mafiosi. L'operazione di demistificazione ironica della Torre, ribaltando i piani della realtà e aggettivandola con i suoi contrari, scopre verità drammatiche cristallizzate nel comportamento sociale. La Sicilia della Torre è lontana da rassicuranti rappresentazioni paesaggistiche e trova nel riso quella forza liberatoria capace di svelare i tratti più drammatici del territorio. Anche la Sicilia degli immigrati e delle loro problematiche vite approda sullo schermo di Roberta Torre e offre degli elementi in più per la caratterizzazione di una geografia cinematografica che muta i suoi tratti in contemporanea alle dinamiche delle nuove forze sociali. L'amore di Giulietto, cantante fallito dei bassifondi, e Romea, prostituta nigeriana, di *Sud Side Stori*. (2000), ovvero "la storia vera di Giulietta e Romeo", traspone sul piano ironico queste fisionomie sociali che convivono in una Palermo popolare, nel quartiere di *Ballarò*, dove si scontrano antichi pregiudizi e moralismi fortemente radicati. Ancora una volta il *musical* e l'ironia sono i piani espressivi attraverso i quali si dà vita allo scontro di culture, di linguaggi e di musica al quale prendono parte gli stessi immigrati africani che vivono in Sicilia. Mario Merola, re indiscusso della sceneggiata, e Little Tony danno vita ad uno scontro tra cultura musicale tradizionale e moderna. Shakespeare convive col *musical*, la Sicilia, la mafia e la cultura postmoderna dei videoclip.

³ La sceneggiata (dal napoletano *sceneggià*, mettere in scena) è uno spettacolo tipico del teatro napoletano, una sorta di commedia strappalacrime che si basa su una canzone di successo di cui riprende il titolo e il contenuto, intorno a questa architettura vengono, poi, inserite anche altre canzoni. Questo genere viene adottato dal cinema e negli settanta incontrò in Mario Merola l'esponente più popolare che con film come *Zappatore* (Alfonso Brescia, 1980) o *I figli non si toccano* raggiunse il massimo della sua notorietà. Masi e Franco ripercorrono la storia della sceneggiata e ne ricostruiscono le tappe agli albori del cinema muto, cfr. MASI, S. e FRANCO, M. *Il mare, la luna, i coltelli*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1988, p. 187.

⁴ Nino D'Angelo sperimenterà da solo la formula offertagli da Roberta Torre dirigendo egli stesso un film *Aitanic* (2000), versione parodica in chiave napoletana di *Titanic* in cui il Titanic è sostituito da un traghetto per Pozzuoli, ma non sortirà gli stessi effetti della Torre.

L'immigrazione, come elemento destinato a mutare profondamente le fisionomie del corpo sociale, è ciò che delinea il viaggio al contrario di Gianni Amelio ne *Lamerica* (1994) e che è metaforicamente rappresentato dalla nave che rigurgita vite umane nella sequenza finale del film. Sempre attraverso un viaggio, quello de *Il ladro di bambini* (1992) Amelio aveva ricostruito una geografia dell'Italia, da Milano fino in Sicilia, e l'immagine di quest'ultima è la *summa* di un percorso di acquisizione di contenuti e significati che il territorio attraversato ha depositato nella coscienza dell'autore. Quella terra è, quindi, ricostruita attraverso una logica conoscitiva che la desolazione, la solitudine e i disastri della filosofia del consumo hanno inevitabilmente trasformato.

Altra Sicilia è quella che emerge dalle esperienze cinematografiche di Ciprì e Maresco. I loro *Lo zio di Brooklyn* (1995) e *Totò che visse due volte* (1998) mutano, insieme all'esperienza televisiva di *Cinico TV*⁵, maturata nel contesto di *Blob* (Rai Tre), l'immagine di quella terra e ne fanno terreno per il gioco grottesco. La Sicilia di Ciprì e Maresco è un'entità fisica che diventa pesante, materiale e greve, sotto la quale i personaggi resistono come schiacciati dal peso della loro stessa materialità. Lo spazio di Ciprì e Maresco è tornato al bianco e nero, svuotato di ogni sfumatura nostalgica, per la necessità di rappresentare una realtà fisica e culturale attraverso tonalità cromatiche che racchiudono gli opposti e le loro contraddizioni nel modo più violento. La geografia siciliana non è più riconoscibile attraverso i suoi scorci paesaggistici e attraverso una logica naturalistica, è riconoscibile, invece, attraverso le sue assenze, divenute presenze sotto forma di macerie e desolazione. Il sole ha lasciato il posto a cieli rincorsi da nuvole minacciose, i personaggi, reietti e sconfitti, attraversano soli panoramiche che ricordano i western di John Ford. È la geografia attraversata dall'ironia del grottesco che fa emergere realtà problematiche e tragiche che ne hanno cambiato la fisionomia, come quella della mafia che ha investito le sue risorse proprio sul territorio. È la geografia contaminata dai segni religiosi e dalla loro secolare ritualità che permangono in un votivo che gli autori profanano sostituendo Gesù Cristo con Paletta, un onanista demente, in *Totò che visse due volte*. Ciprì e Maresco intervengono su questi luoghi fisici e li deformano per ricostruire un nuovo contesto interpretativo. Le periferie desolate sono ridotte in macerie, e sono diverse da quelle prodotte dalla guerra in *Paisà* perchè, ora, simbolo di una umanità degradata, luoghi aridi destinati ad accogliere una

⁵ *Cinico TV*, rubrica in onda dal 6 aprile 1992 alle ore 19.55 dal lunedì al venerdì, Raitre. Era, però, già apparsa, sempre su Raitre, a *Fuori orario*, (Romano Frassa e Enrico Ghezzi), e in *Avanzi* (Valentina Amurri, Linda Brunetta, Serena Dandini)

umanità bestializzata, unica abitante della geografia cinematografica di questi due autori. Luoghi ridisegnati secondo un'estetica del brutto che capovolge completamente i criteri di aggettivazione del reale. Questa estetica aveva caratterizzato anche le loro prime apparizioni televisive con *Cinico TV* (successivamente approdate nel lungometraggio *Lo zio di Brooklyn*), in cui avevano imposto una Sicilia ridipinta da un'estetica del brutto come celebrazione del degrado assoluto e la loro presenza nel palinsesto televisivo serale nasceva dall'esigenza di opporsi e rispondere alla logica dei criteri estetici della cosiddetta TV-verità. Sono le norme estetiche di questi due autori a sfidare i contenuti della cultura ereditata dalla tradizione, a scomporre i luoghi e il loro rapporto con il mondo, a capovolgere i valori per "ri-costruire" una Sicilia in cui l'importanza del dialetto ha un valore assoluto nella potenza metaforica di evocare materialità e visceralità ataviche. È per questo che il nome Totò assume due connotazioni imbarazzanti: è il diminutivo dialettale del Salvatore, quindi Gesù, ma è anche Don Salvatore, cioè il boss mafioso e quindi nel nome sono racchiuse le due forme di poteri imperanti, Chiesa e mafia. La loro Sicilia è popolata di donne interpretate da uomini e da corpi che racchiudono ambiguità e mistero.

Le realtà marginali della prostituzione nel contesto palermitano de *Le buttane* (1994) e il fascino esercitato sull'autore dalla poetica pasoliniana darà vita alla Sicilia di Aurelio Grimaldi. La Palermo di periferia prende corpo attraverso le varie *performances* sessuali delle protagoniste/i che portano alla luce un mondo sommerso rappresentato dai clienti delle venditrici di sesso. La fisionomia del luogo sociale prende vita attraverso questa galleria che unisce l'uomo "perbene" e insospettabile fino a giungere al marocchino, unico capace di provare rispetto per la razzista ad oltranza, Orlanda (Ida Di Benedetto). Dal chiuso e nascosto rifugio privato di chi vuole occultare le proprie perversioni sessuali alla strada notturna, prende forma una Palermo che solo nella sequenza iniziale sembra ancora godere della luce rassicurante del sole e che il twist allegro di Mina consegnerà, invece, alle rovine della notte.

Geografia simbolica e dilatata quella siciliana percorsa dal protagonista, Peppino Impastato, de *I cento passi* (2000) del milanese Marco Tullio Giordana e metaforicamente rappresentata nei cento passi che separano la sua casa da quella del boss mafioso locale che, poi, deciderà della sua morte. È doppiamente simbolica sia per il contenuto di quella parte di spazio che allontana e, nello stesso tempo, avvicina coloro che, come Peppino, decidono di svelare le collusioni mafia-politica, sia per le associazioni con il passato cinematografico esplicitamente citato, come *Le mani sulla*

città che nel 1963 aveva “messo le mani” sulla mafia edilizia, origine di molte aberrazioni territoriali. La dilatazione cui è soggetta la geografia de *I cento passi* è direttamente collegata con la percezione individuale e sociale dello spazio compromesso dal sopruso della violenza morale.

Risalendo la penisola, altro luogo cinematografico importante nella geografia di celluloidi degli anni '90 è Napoli, la cui tradizione cinematografica aveva creato miti come Totò, Eduardo De Filippo, Massimo Troisi entrati a far parte dell'immaginario collettivo non solo cinematografico. I nuovi autori, quindi, si trovano di fronte ad una tradizione consolidata che, se non sfidata con l'inventività creativa, rischiava di trasformarsi in stereotipo. Napoli aveva alle spalle una lunga tradizione cinematografica sin dall'epoca del cinema muto e che possiamo sintetizzare attraverso le parole di Masi e Franco: «a Napoli [...] si sviluppa un tipo di cinema molto legato alla cultura popolare, un cinema che non cerca i propri modelli lontano ma resta assai legato alla cultura della città, un tipo di cinema che è subito capace di riflettere fenomeni di grande attrattiva popolare, come appunto la tradizione canora dialettale, e riesce ad immaginare una rielaborazione filmica di questo patrimonio culturale. Questo strettissimo legame tra cinema e mondo della canzone non è mai scomparso nella cultura napoletana. Dopo la fine del muto, c'è stato un periodo di stasi –coinciso più o meno con il lungo sonno del cinema dei telefoni bianchi- interrotto alla fine degli anni '40»⁶. La tradizione cinematografica popolare identificava, per Masi e Franco, nel “mare, la luna e i coltelli” i contenuti più ricorrenti sullo schermo. Il neorealismo aveva, poi, portato sullo schermo una Napoli nuova e soprattutto lontana dai luoghi comuni del pittoresco. Esperienze come *Paisà*, *Proibito rubare* (Luigi Comencini, 1948) o *Napoli milionaria* (Eduardo De Filippo, 1950) avevano mutato la fisionomia della rappresentazione di questa città e con essa anche quella dei personaggi che la abitavano. Accanto a queste modalità espressive la sceneggiata continuava a vivere e a conservare quei caratteri autoctoni attraverso i quali la cultura popolare aveva modo di sopravvivere e tramandarsi. Poi arrivano le esperienze di *Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952), *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953), *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1953), *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1962), *Le mani sulla città* (Francesco Rosi, 1963), *Il Decameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971) e *Pasqualino Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1975) cioè registi non napoletani che concentrano la loro attenzione sulla Napoli problematica, ma

⁶ MASI, S. e FRANCO, M., cit., pp. 13-14.

anche spensierata. I miti esportati di Eduardo De Filippo e di Sofia Loren costituiscono solo degli esempi di cultura cinematografica e teatrale che è andata oltre il Vesuvio. È questo l'*humus* culturale che nutre anche gli autori degli anni '90 e che dovranno far proprio per renderlo fertile e farvi germogliare rinnovate capacità creative ed espressive. Utilizzeremo solo alcuni esempi maggiormente significativi per delineare la mutata geografia cinematografica napoletana e che meglio possono riassumere tendenze di stili diverse nel modo di rapportarsi allo spazio circostante. La Napoli che emerge dallo schermo di Pappi Corsicato è quella rielaborata da nuove modalità espressive e dalla ricerca di contenuti che sappiano ritrattare quella consegnatagli dalla tradizione. È così che in *Libera* (1993) passiamo attraverso tre diverse realtà, quella dei "cafoni arricchiti" del Centro Direzionale⁷, quella Kitsch dei "bassi"⁸ del Centro Storico e quella problematica della periferia di Secondigliano. È in queste realtà urbane che si viene delineando una nuova immagine della città, «una Napoli –come dice Argentieri- in bilico tra storiche miserie materiali e morali e ventate di benessere non sempre pulito»⁹ in cui l'ironia ha un ruolo importante per il capovolgimento dei contenuti tradizionali. Corsicato rielabora e riutilizza, secondo la logica del ribaltamento ironico, anche i contenuti canori provenienti dalla sceneggiata e li riinnesta in un nuovo tessuto sociale, riinventando una nuova formula per il melodramma *made in Naples* in cui assistiamo ad un'interessante contaminazione che miscela Ravel, Sergio Bruni, Sostakovic e Adamo. Il cinema di Corsicato ricrea i luoghi cittadini strappandoli al pittoresco per appropriarsene in forma individuale. Ne *I buchi neri* (1995) le protagoniste si muovono in una realtà di periferia urbana in cui i riferimenti geografici sono stati cancellati per trasformarsi in luoghi astratti la cui materialità è recuperata attraverso altri strumenti come la luce, i suoni, i rumori e la polvere, mai con segni di evidente riconoscibilità paesaggistica. È in questo spazio ricostruito che convivono la sceneggiata e la tragedia greca, le canzonette di Little Tony e le reminiscenze bunueliane e pasoliniane.

Morte di un matematico napoletano (1992), *L'amore molesto* (1995) e l'episodio de *I vesuviani* (Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone, 1997), "La salita", di Mario Martone tracciano le linee di una geografia

⁷ Nuova realtà dell'edilizia napoletana, costruita secondo i criteri dell'architettura giapponese contemporanea di Kenzo Tange, in pieno centro, nei pressi della stazione ferroviaria, che, però, la città ha sempre avvertito come corpo estraneo per non essersi mai integrato al paesaggio urbano e all'intero contesto. Diventa, quindi, un progetto fallito di grande centro residenziale e amministrativo.

⁸ Tipica abitazione dei quartieri popolari napoletani, situata a pianterreno, prende luce e aria solo dalla porta d'ingresso che si trova a livello della strada.

⁹ ARGENTIERI, M. "Libera". *Cinemasessanta*. n. 210-211, marzo-giugno 1993.

urbana che coincide con il viaggio interiore dei protagonisti. La topografia cittadina è riconoscibile attraverso i tratti inquietanti del divenire narrativo. La luce gialla che avvolge la città del matematico ne scolpisce tratti crepuscolari che seguono il suo progressivo avvicinarsi alla morte. L'elemento temporale assume una valenza importante nel rapporto spazio-individuo perchè dilata gli spazi esterni verso una dimensione interiore (la vicenda del matematico si svolge in un arco narrativo che dura una settimana, *L'amore molesto* due giorni). In questi archi temporali i personaggi si muovono nella città e il loro movimento non tocca mai gli squarci paesaggistici che potrebbero colorare in modo sentimentalistico i loro percorsi. Attraversano, invece, una Napoli oscura, come quella del matematico, che ridefinisce la sua fisionomia attraverso i suoni, i rumori e una corporeità che si scontra col viaggio interiore di coloro che ne sono protagonisti. Simbolico è, invece, il viaggio di Antonio, con la fascia tricolore e per questo identificabile con l'ex sindaco di Napoli, Antonio Bassolino. Viaggio in salita, ovvero la scalata del Vesuvio, per simboleggiare un percorso difficile da compiere a capo di una città le cui mille contraddizioni sono simboleggiate dagli incontri di Antonio lungo il suo percorso, tra i quali appare anche un corvo nero, materializzazione del corvo pasoliniano di *Uccellacci e uccellini* (1966), film in cui l'autore volle proprio il napoletanissimo Totò. L'operazione di Martone strappa anche il simbolo napoletano per antonomasia, il Vesuvio, alla tradizione di colorazione bozzettistica, dandogli una nuova accezione dal contenuto politico.

Antonio Capuano porta in scena con *Vito e gli altri* (1988) la realtà dei ragazzi di strada napoletani, del loro linguaggio rigorosamente dialettale, ricco di gerghi, al quale si aggiungono altri sistemi comunicativi provenienti dai media, dalla televisione e dai videogames. Con *Pianese Nunzio 14 anni a maggio* (1996) il rione "Sanità", uno dei quartieri popolari napoletani, la macchina da presa (mdp) di Capuano affronta il tema di un prete schierato contro la camorra e accusato di pedofilia. Lo spettro della camorra, sul quale si sofferma in modo più compiuto e dettagliato *Luna Rossa* (2001), si insinua nei rapporti sociali e nella vita di quartiere, compromettendo inevitabilmente il punto di vista della ripresa. È con i movimenti di macchina, col suo indagare nelle viscere dei vicoli e delle case che Capuano costruisce un sistema di immagini capaci di essere esse stesse un complesso sistema significante. La sua mdp non è indifferente a quelle tematiche legate alla società dei consumi che nella realtà popolare napoletana trovano personificazioni esasperate e spinte al limite, come negli episodi "Richard Gere" e "Fred" di *Polvere di Napoli* (1998).

E' necessario, ora, soffermarci su alcune premesse di fondo che riguardano la delimitazione di una topografia circoscritta e il nostro orientamento verso alcuni autori e alcune loro opere; la scelta del campo e dei suoi rappresentanti, lontana da pretese esuastive, vuole essere, invece, un esempio di lettura attraverso il quale delineare dei segmenti di analisi riguardanti il territorio. All'interno delle due aree geografiche prese in esame, la Sicilia e Napoli, punti di riferimento importanti e catalizzatori per la cinematografia dell'Italia meridionale, abbiamo preso in analisi solo alcuni esempi di autori che, in modo più evidente, ci sembrava avessero operato un cambio per quanto riguarda il rapporto spazio-individuo e la conseguente organizzazione delle coordinate spazio-temporali. Il linguaggio di ogni regista, la grammatica di ogni singola immagine ci svela aspetti diversi di realtà geografiche concrete. La Sicilia passata attraverso la mdp di Cipri e Maresco è quella in cui un'estetica del brutto estremizzata riusciva a farci intendere un concetto di "bello" lontano dalla percezione classica tradizionale, legato più alle modalità espressive, capaci di svelare aspetti occulti del reale attraverso il ribaltamento delle categorie che aggettivano il mondo. Quella de *Le buttane* di Aurelio Grimaldi è ugualmente una Sicilia scomoda che, però, riesce a qualificare se stessa attraverso un modo individuale di percepire mondi sommersi, grazie alla necessità di dover cogliere sfumature che spesso passano inosservate anche ad un'attenta analisi sociologica. Non passano inosservate, invece, al suo bianco e nero che è capace di riportarle alla luce attraverso molteplici venature e toni drammatici. Gli esempi di cui ci siamo serviti non avevano la finalità di essere utilizzati solo come documento antropologico o di denuncia di alcune realtà drammatiche, bensì come esempi di poetiche, che, attraverso il loro stile personale, lasciavano intendere sensibilità diverse. Secondo questa prospettiva riusciamo a cogliere, per esempio, una geografia siciliana completamente trasformata dall'estetica di Cipri e Maresco, dalla contaminazione di genere di Roberta Torre, dalla rielaborazione personale della tradizione neorealista e pasoliniana operata da Aurelio Grimaldi. Nella cinematografia napoletana risultano innovativi alcuni esempi di autori che hanno sfidato gli stereotipi di una lunga tradizione legati alla rappresentazione della cosiddetta "napoletanità". Questa geografia stereotipata viene trasformata attraverso l'espressione dei giovani autori degli anni '90. Sia che si tratti di periferia urbana o di nucleo cittadino, sia che si tratti di contenuti legati alla problematica sociale o di storie concentrate in un micro nucleo narrativo, i profili di Napoli si allontanano dagli stereotipi grazie ad una scrittura di ricerca e di innovazione, come per Mario Martone e per Pappi Corsicato. I giovani autori devono

cercare nuove soluzioni espressive per contestualizzare in modo innovativo la loro scrittura in una tradizione iconografica usurata. La città di Mario Martone assume nuove fisionomie perchè è riletta attraverso le logiche narrative dei suoi personaggi o addirittura è proiettata in uno scenario internazionale di guerra nel suo originalissimo trasferimento di contenuti metaforici che associa Napoli a Sarajevo in *Teatro di guerra* (1998). Questa nuova geografia ideale di Martone stabilisce delle equazioni contenutistiche che passano attraverso soluzioni stilistiche innovative. La metafora della guerra è raccontata senza immagini del luogo d'origine del conflitto, ma attraverso il trasferimento di quel contenuto nel contesto napoletano. La Napoli di Martone diviene terreno fertile per riscrivere in modo originale la logica della metafora cinematografica, concentrando nelle modalità della traslazione l'originalità del suo percorso di attribuzione dei significati. Dai percorsi individuali emergono, quindi, gli aspetti mutanti della geografia cinematografica napoletana e in questo nuovo assetto del quadro cinematografico ciò che emerge è il ritratto di una realtà che, con i suoi mutamenti endemici, chiedeva in modo pressante alle creatività individuali di "inventare" nuovi percorsi espressivi. In tal modo, l'Albania post-comunista con i suoi carichi umani entra nello schermo di Gianni Amelio, l'immigrazione e i suoi contenuti offrono una nuova realtà sulla quale interrogarsi, come fa Aurelio Grimaldi in *Le puttane* o Roberta Torre in *Sud Side Stori* e alla quale dare nuove risposte in termini di espressione cinematografica. Il viaggio diviene percorso metaforico che scopre nuove realtà e altri termini di confronto, come quello di *Ladro di bambini* e *Lamerica*, o quello del matematico napoletano e si trasforma, così, in luogo narrativo capace di avvicinare realtà lontane o scoprire nuovi percorsi conoscitivi all'interno della stessa città.

In questo mutato panorama geografico anche l'impianto della sceneggiatura ha adeguato le sue modalità espressive alle nuove realtà cui doveva prestare parola. Ruolo importante hanno i dialetti che emergono con una forza materica e brutale nei film di Ciprì e Maresco, rendendo necessari i sottotitoli in italiano per il siciliano, con colorazioni parodiche in Roberta Torre e con rabbia viscerale nelle puttane di Aurelio Grimaldi che creano un microcosmo dialettale autoreferenziale nella vicinanza del siciliano e del napoletano di Ida Di Benedetto. A queste modalità si associa quella accezione del dialetto come valore di recupero istintivo della lingua materna che Amelio evidenzia nel dialetto siciliano di Spiro, ne *Lamerica*, improvvisamente recuperato e ricordato. Ne *Il ladro di bambini* i codici linguistici si confrontano, come nell'opposizione tra il dialetto dei protagonisti e l'italiano delle forze dell'ordine, e dal

confronto emerge la differenza dei contenuti comportamentali: il primo è depositario di conoscenza affettiva che si va costruendo, il secondo solo della freddezza punitiva e del ristabilimento dell'ordine. Questi esempi sono necessari a ricostruire un registro linguistico che, dopo il neorealismo e la commedia all'italiana, aveva bisogno di confrontarsi con nuove modalità espressive che si allontanassero da quelle realtà storiche e culturali per ritrovarle, invece, nel proprio codice genetico come stimolo per la costruzione di rinnovate modalità del "dire" cinematografico in cui potessero trovare posto anche le nuove identità culturali.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ARGENTIERI, M. "Libera". *Cinemasessanta*. n. 210-211, marzo-giugno 1993.

BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Editori Laterza, Vol. II, 1998

BRUNETTA, G.P. (a cura di) *Storia del cinema mondiale*. Torino: Giulio Einaudi editore, Vol. V, 2001

MASI, S. e FRANCO, M. *Il mare, la luna, i coltelli*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1988

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.