



II. IBRIDAZIONI E DIAGNOSI

ANNA P. FORGIONE

Questioni di scelta. Il cinema napoletano tra spazio, tempo e corpo secondo Gilles Deleuze



¹ Tra i suoi script, *Il resto di niente* (2004) di Antonietta De Lillo.

È necessaria una premessa riguardante il campo di analisi del quale ci occuperemo: abbiamo ristretto il nostro approfondimento al cinema dei registi napoletani. L'ambientazione napoletana, infatti, non sempre coincide con l'origine autoctona degli autori. Spesso l'area geografica partenopea è un polo d'attrazione che catalizza nel suo sistema, anche a livello produttivo, creazioni di individualità che magari gravitano attorno ad essa ma non le appartengono. Abbiamo tenuto fuori queste realtà non perché fossero di scarso interesse, ma semplicemente per delimitare quel territorio d'indagine più omogeneo che abbiamo chiamato "cinema napoletano".

Dalla filmografia che abbiamo compilato è facile accorgersi del protagonismo, anche in termini quantitativi, del cinema napoletano nel panorama nazionale. In questo settennato del nuovo millennio il cinema napoletano registra conferme, cambiamenti e nuove presenze che rendono particolarmente vivace il panorama d'insieme. Si confermano autori che si erano già imposti negli anni '90 del secolo scorso, come Mario Martone, Antonietta De Lillo, Antonio Capuano, Stefano Incerti, Pappi Corsicato. Emergono nuovi cineasti, per la precisione 15, alcuni dei quali riscuotono successo a livello nazionale e internazionale. Esordiscono, infatti, nel 2001 Paolo Sorrentino con *Luomo in più* e Vincenzo Marra con *Tornando a casa*, nel 2002 Carlo Luglio con *Capo Nord*, nel 2003 Francesco Patierno con *Pater familias*, nel 2005 Massimo Andrei con *Mater Natura* e Davide Marengo con il documentario *Craj-Domani*, tratto dal musical omonimo di Teresa De Sio sulla musica tradizionale pugliese. Nel 2006 approda alla regia anche Ivan Polidoro, autore di provenienza teatrale, con la commedia *Basta un niente*, tratto dal corto *La rapina*. Sempre nello stesso anno il giovane avvocato, Diego Olivares, dopo il corto in co-regia con Carlo Luglio *Les jeux sont fait* del 1997, firma il suo primo lungometraggio, *I cinghiali di Portici*. Si registra, poi, l'esordio di autori provenienti dal teatro come Eduardo Tartaglia, nel 2002, con *Il mare, non c'è paragone* o dalla sceneggiatura come lo scrittore Giuseppe Rocca¹, che nel 2000 realizza *Lontano in fondo agli occhi* o, ancora, dalla televisione come Nicola De Rinaldo con *La vita degli altri* (2002). Nello stesso anno debutta anche la coppia romano-napoletana, Paolo Genovese e Luca Miniero, con il lungometraggio nato da un corto, *Incantesimo napoletano*, divertente attualizzazione di temi cari alla "mitologia" popolare partenopea che, per l'occasione, si tingono di toni grotteschi. A parte l'affermata Antonietta De Lillo, il panorama napoletano di donne alla regia rimane, invece, molto limitato e in alcuni periodi, come nei bienni 2002-2003 e 2005-2006, c'è una totale assenza di firme femminili. Riappare nel 2000, con un esordio silenzioso, l'icona sexy degli anni '70 Laura Belli con *Film*, e, nel 2004, si danno alla regia anche Ilaria Borrelli con la commedia *Mariti in affitto* e Valia Santella – già assistente alla regia in *Matilda* (1990) di Antonietta De Lillo e Giorgio Magliulo – con *Te lo leggo negli occhi*.

² Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2006, p. 47.

³ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 2006, p. 210.

⁴ Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 133.

In questa breve perlustrazione dentro il cinema napoletano del nuovo millennio, ci è sembrato opportuno far riferimento a prospettive che ci permettessero di approfondire alcune riflessioni. E le categorie di Gilles Deleuze ci sono sembrate quelle più efficaci per intraprendere questo percorso, perché non si limitano allo "specifico filmico", ma consentono di estendere la riflessione al pensiero e alla poiesi. Le categorie dello spazio, del tempo e del corpo prese in prestito da Deleuze sono quelle che, oltre ad essere in piena sintonia con un atteggiamento onnicomprensivo dell'atto creativo, si prestano, in modo più efficace, ad una apertura di atteggiamento che mette in crisi anche quella definizione di 'categoria' di cui ora ci serviamo solo in termini puramente indicativi. Partiamo, quindi, dai tre concetti deleuziani di spazio, tempo e corpo dai quali si snoda la riflessione del filosofo sull'immagine-cinema. Si recidono, con questi concetti, molti dei dubbi emersi in precedenza sul concetto di immagine e si aprono nuove vie all'indagine. Il concetto di immagine deleuziana si scinde definitivamente dalla parola e dall'ancoramento al linguaggio. Il pensiero è fuori ed è il pensiero dell'immagine e questa si stacca dall'ancoramento con l'essere. Il pensiero è ciò che nutre l'immagine ed è la sua forza motrice essenziale. Potenza e qualità, in quanto espresse, trovano la loro natura nell'immagine. Ma l'immagine è creazione e, pertanto, esiste un tempo creatore che ricongiunge il "fuori" dell'immagine con il "dentro" dell'immagine. Le riflessioni che ci interessano in modo particolare in questa occasione sono quelle che ci danno un'idea del rapporto intimo esistente tra lo spazio e il tempo nella concezione deleuziana:

Ogni volta che il tempo è stato considerato in rapporto al movimento [...] sono stati scoperti due aspetti del tempo che sono dei cronosegni: da una parte il tempo come tutto, come grande cerchio o spirale che raccoglie l'insieme del movimento dell'universo; dall'altra il tempo come intervallo, che segna la più piccola unità di movimento.²

In questi interstizi tra lo spazio (movimento) e il tempo si insinua il concetto di corpo: "con il corpo (e non più tramite il corpo) il cinema sposa lo spirito, il pensiero"³. Questi concetti possono aiutarci a rileggere il cinema napoletano in un contesto di più ampio respiro che non sia solo quello dell'appartenenza geografica.

Nella concezione deleuziana non esiste più lo spazio come elemento assoluto, come universale astratto, ma esiste come spazio "singolare" che nel suo farsi diviene luogo del possibile:

l'instabilità, l'eterogeneità [...] sono come le condizioni preliminari per ogni attualizzazione, per ogni determinazione [ed è possibile definire] l'immagine azione con la qualità o potenza in quanto attualizzate in uno spazio determinato.⁴

Il cinema napoletano, negli ultimi anni, ha rivisitato in modo proficuo concetti come 'eterogeneità' e 'instabilità', intese come caratteristiche necessarie per il divenire. È in questo divenire che bisogna intendere qualità e potenza relative ad uno spazio qualsiasi, al corpo, a qualsiasi

⁵ *Ibid.*, p. 139 e sgg.

⁶ Cfr. Alberto Castellano, "Il cinema vesuviano" in Giuseppe Ghigi (a cura di), *XII Settimana Internazionale della Critica di Venezia*, Il Castoro, Milano 1997, p. 102.

⁷ Alberto Castellano, "La sceneggiata degli anni Settanta e Ottanta tra evoluzione e contaminazione", «Nord e Sud», n.s., anno XLVII, luglio-agosto 2000, p. 159.

oggetto riguardante il reale o ai loro equivalenti. In questo modo, i concetti che cercheremo di mettere a fuoco non saranno relegati in categorie a sé stanti, ma diverranno modi di costruire un rapporto in cui lo spazio, il tempo e il corpo sono potenze e qualità in continuo farsi reciproco.

Uno degli elementi che riguardano lo spazio del cinema napoletano è sicuramente quello inerente all'ambiente socio-geografico. Le caratteristiche sociali dell'ambiente sono state oggetto di approfondimento della macchina da presa e quello che ci interessa in modo particolare è il nuovo punto di vista che questa assume nel suo scegliere quella parte dell'ambiente. Pensiamo che questo elemento non sia solo un attributo pertinente al linguaggio, ma sia da contestualizzare in una modalità del pensiero inscrivibile nell'ottica del filosofo francese, cioè nella problematica della "scelta che non si definisce con ciò che si sceglie"⁵ ma consiste nello scegliere la scelta. Lo spazio è, quindi, una scelta. In questa prospettiva possiamo interrogarci su certe scelte operate dal cinema napoletano e, in modo particolare, da alcuni autori vecchi e nuovi. Scelte che riguardano lo spazio, il tempo e il corpo. Per questo, quando ci avviciniamo ad alcune espressioni del cinema napoletano, rimangono aperti come spazio della riflessione alcuni interrogativi proprio sulla scelta dei soggetti, dei generi e delle modalità con cui entrano in campo alcune soggettive di linguaggio.

Vengono in mente le scelte di nuovi autori orientate verso l'analisi di alcuni contesti sociali napoletani (Vincenzo Marra, Carlo Luglio, Francesco Patierno) o di nuove focali come quella di Antonio Capuano (*Luna rossa*), il progressivo distanziamento di Mario Martone (*L'odore del sangue*) e di Pappi Corsicato (*Chimera*) dalla realtà locale per dirigersi verso un territorio più intimo della narrazione riguardante le problematiche della comunicabilità dell'essere umano nella sua dimensione di soggetto relazionale.

Ci sono, poi, le scelte di Salvatore Piscicelli spostate in altre ambientazioni, lontane dalla sua terra natale, che si interrogano sulla relazione generazionale (*Quartetto*) o sulla crisi personale-creativa di un uomo di cinema (*Alla fine della notte*).

Il ritorno al cinema di Nino D'Angelo, in veste di regista, che, dopo l'esperienza contaminante con Roberta Torre (*Tano da morire*), decide di effettuare la sua operazione personale di rimaneggiamento del materiale tradizionale di riferimento con *Aitanic*.

Ninì Grassia, che in un'attenta analisi di Alberto Castellano era stato considerato artefice e pigmalione della Napoli ipercartolinesca e calda del Nino D'Angelo in versione sceneggiata⁶ all'interno di quel fenomeno definito in maniera indovinata "postmerolismo"⁷, torna al grande schermo con aggiornamenti a metà strada fra la sceneggiata (*Come sinfonia*) e il *trash* televisivo (*Il latitante*). Mentre Ciro Ippolito, proveniente dalla sceneggiata meroliana degli anni '80, si affida al *mélo* ispirato al romanzo popolare (*Vaniglia e cioccolato*). In questo panorama i generi di riferimento sono indicatori di un atteggiamento che varia

⁸ Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 182.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

dalla *docu-fiction* di Enrico Caria (**Vedi Napoli e poi muori**) a quello che Deleuze chiama "cinema di comportamento" o "behaviorismo"⁸, attraverso i quali emergono approfondimenti di personaggi dalla natura socio-antropologica (**Pater familias** di Francesco Patierno, **Tornando a casa** e **Vento di terra** di Vincenzo Marra) fino al cinema d'animazione di Enzo D'Alò. Quest'ultimo, avvezzo a sfidare i mostri sacri del mercato americano del cinema d'animazione in pieno clima natalizio, dopo le ispirazioni provenienti da libri altrui, come *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* (1996) di Luis Sepúlveda per **La gabbianella e il gatto** (1998) e *Momo* (1973) di Michael Ende per **Momo alla conquista del tempo** (2001), opta, nel 2003, per una Napoli reinventata attraverso il cartone animato (**Opopomoz**), attingendo direttamente alla tradizione del presepe con interventi interessanti come quello di Peppe Barra nei ruoli di Sua Profondità e Re Mágia o John Turturro nella parte dello zio americano.

Ci sembra estremamente interessante escludere un percorso non cronologico a vantaggio, come ci indica il filosofo, di una strada verso la comprensione del divenire non come entità immutabile, ma come un presente in continuo farsi e, soprattutto, nella sua concretezza dinamica di presente in atto, come il cinema stesso ci indica. In questo modo, è facile capire che il presente che emerge attraverso il documentario ha una sua natura duale che lo lega in modo viscerale anche al cinema di finzione. Se ci soffermiamo sull'indagine di Enrico Caria in **Vedi Napoli e poi muori**, che studia e approfondisce con la modalità documentaristica la realtà difficile e violenta della camorra, ci accorgiamo che la *fiction* cinematografica aveva già aggiunto nuove lenti di ingrandimento proprio sulle origini di quella problematica. È infatti con il comportamento dei personaggi di **Pater familias** di Francesco Patierno o di **Vento di terra** di Vincenzo Marra, per esempio, che si capisce l'origine di quegli *habitus* che sono alla base del sopruso e della violenza camorristica, oggetto proprio del documentario. Il cinema trova, così, il suo cambiamento in queste porzioni di presente e nel suo continuo farsi e realizzarsi come materia. L'impossibilità di separare spazio, tempo e corpo, secondo le indicazioni deleuziane, ci spinge a considerare i riferimenti geografici, temporali e corporei come materia del divenire cinematografico che, nel caso specifico di questi autori, si è allontanato dal riferimento neorealistico per tramutare la sua forma in nuova materialità. L'esempio dell'esordio di Patierno ci sembra indicativo di un diverso tipo di materialità ricostruita secondo altre modalità espressive: è, per esempio, quella dei corpi assorbiti dal colore senza filtri, è quella della scelta del fuori campo a cui Patierno decide di affidare la descrizione della violenza e che turba ancora di più perché "il fuori campo testimonia di una presenza più inquietante, della quale non si può nemmeno dire che esiste, ma piuttosto che 'insiste' o 'sussiste', un Altrove più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei"⁹.

Il realismo crudo di Patierno, passato attraverso una corporeità e materialità anche dal punto di vista della lingua (il napoletano dei suoi

¹⁰ Eugenio Mazzarella, "Il bestiale disprezzo per la vita", «Il Mattino», 11 agosto 2007, p. 35.

film necessita dei sottotitoli come già il siciliano di Ciprì e Maresco), attualizza le sue forme, allontanandosi dal naturalismo. È l'ambiente che agisce sui personaggi, lanciando loro delle sfide a cui devono reagire. Le nuove sfide al reale vengono da realtà profondamente mutate, come quelle della periferia urbana che l'occhio attento di Salvatore Piscicelli aveva portato sullo schermo già negli anni '80 con le storie di **Immacolata e Concetta l'altra gelosia** (1980) e **Le occasioni di Rosa** (1981), che smitizzavano il folklore partenopeo in nome di un nuovo interesse verso altre problematiche del reale e che avevano mutato in modo violento e originale le prospettive da cui guardare il mondo oltre la lezione del Neorealismo. La degradazione dei corpi e degli ambienti è una caratteristica comune al cinema di Patierno, di Marra (in parte) e Carlo Luglio. I corpi si deteriorano parallelamente agli stimoli ricevuti dall'ambiente, i rapporti umani si inaspriscono e in questo modo si capisce anche quale tipo di relazione sottende alla duale individuo-ambiente, che non si definisce solo attraverso una opposizione o una separazione netta, ma attraverso una dinamica di simbiosi reciproca che determina la costruzione dei significati e spiega le reazioni comportamentali.

Sono queste realtà disagiate a fare da *humus* all'innesto della logica della criminalità organizzata e a creare i presupposti per un sistema economico parallelo o addirittura sostitutivo di quello statale. L'omicidio di camorra si trasforma, così, in quello che Eugenio Mazzarella ha sintetizzato, di recente, nella formula di reato economico per eliminare un concorrente.¹⁰ Il cinema percorre questi canali sotterranei e li rende visibili attraverso il punto di vista personale. L'argomento camorra ha ispirato sempre il cinema anche per la sua potenzialità di innesto con il cinema d'azione o di gangster hollywoodiano, ricordiamo **Camorra** (1972) di Pasquale Squitieri. Nel contesto del cinema napoletano del nuovo millennio esiste, però, un nuovo punto di vista che si avvicina a questa realtà con apporti culturali poco esplorati nel secolo precedente. Si possono citare gli esempi di **Luna rossa** (2001) di Antonio Capuano e il recente **L'uomo di vetro** (2007) di Stefano Incerti in cui si assiste a questo cambio di prospettiva.

Il rischio di cadere nell'oleografia esiste tuttavia anche in tema di camorra, come ricorda uno dei protagonisti del documentario di Enrico Caria. Capuano e Incerti cambiano, pertanto, la visuale. Il primo porta sullo schermo la storia di una famiglia camorristica, i Cammararo, e ne rilegge le vicende utilizzando la chiave della tragedia greca, nello specifico l'*Oresteia* di Eschilo. Ci sembra opportuno evidenziare questa operazione culturale di rielaborazione e ri-creazione estetica della realtà con apporti che permettono di mettere in campo considerazioni che oltrepassano le finalità naturalistiche e permettono di spostare il discorso sulla natura del cinema. Lo spazio come entità geografica socio-antropologica è volutamente trasferito fuori campo per privilegiare gli interni, luogo di contatto e scontro tragico fra i corpi. La macchina da presa materializza, così, il contatto tragico e lo esprime attraverso il movimento. La sua distanza dai corpi sempre più ravvicinata,

¹¹ Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 130.

¹² Cfr. Anna Pasqualina Forgione, "I luoghi della contaminazione. Paesaggio, corpo e citazione secondo Pappi Corsicato" e l'intervista "Pappi Corsicato", «Quaderni del CSCSI», n. 1, 2005, rispettivamente: pp. 156-166 e pp. 196-200.

attraverso i primissimi piani, testimonia una scelta che si distacca da quella che Deleuze definisce come prospettiva "atmosferaica"¹¹ a favore di un tipo di "immagine-affezione" che equivale a potenza o qualità in quanto espresse. È su questo piano che la fonte del testo classico greco scaccia ogni sospetto di naturalismo fine a se stesso.

Anche Stefano Incerti è tornato di recente su una storia di malavita, in particolare quella del primo pentito di mafia, Leonardo Vitale, che, all'inizio degli anni '70, rivelò molti segreti dell'organizzazione. Il regista sceglie di raccontare il lato fragile di un uomo, mafioso suo malgrado, adottando una prospettiva diversa, quella della dimensione psichica di un individuo costretto a "diventare" pazzo pur di invalidare le sue stesse rivelazioni. Incerti sposta il punto di vista e lo indirizza verso l'interiorità, scrivendo nuove possibilità di comprensione del reale. Relativizza i punti di vista precedenti assunti dalla filmografia in tema di mafia e trasforma l'eroe fuorilegge in un uomo che si autocondanna alla solitudine. L'esperienza criminale è vissuta dall'individuo fuori dal gruppo, sia dell'organizzazione che familiare, con le ripercussioni che questo può avere all'interno dell'io diviso tra il reale e le rappresentazioni della psiche espresse mediante movimenti di camera che avvolgono il corpo del protagonista nell'ospedale psichiatrico o nella stanza della sua casa.

Come già accennato, diverse sono le scelte di Mario Martone o Pappi Corsicato. Quest'ultimo decide di recidere l'identificazione con lo spazio geografico autoctono per esplorare lo spazio astratto e concettuale in cui si muovono i due protagonisti di *Chimera*, una coppia in crisi. L'interesse di Pappi Corsicato, però, si sposta anche in altre direzioni, come la video arte¹² o lo spazio scenico della rappresentazione teatrale. *Diario di viaggio con fantasmi* (2006, 52') liberamente tratto da *La voix humaine* di Jean Cocteau, è un viaggio nel *backstage* della rappresentazione teatrale di *Souls of Naples* di Roman Paska, versione inglese di *Questi fantasmi* di Eduardo de Filippo interpretata da John Turturro. Nel terreno della video arte, ricordiamo almeno i suoi ultimi lavori: *The Illustrated Girl-Sol LeWitt* (2005), in cui Corsicato trasforma l'installazione di Sol LeWitt in piazza del Plebiscito a Napoli in movimento e creazione attraverso la danza; e *In a Black and White World Murder Brings a Touch of Colour-Paul Thorel* (2006), sull'opera del fotografo Paul Thorel. Da segnalare anche il ritorno di Corsicato al video musicale con Nino D'Angelo per *Brava gente*, girato tra il degrado di Scampia, quartiere della periferia napoletana.

Diversa la scelta di Mario Martone, orientata verso il distacco totale dal riferimento geografico autoctono. Con *L'odore del sangue* l'autore si sposta infatti a Roma, città in cui vive. Lo spazio in cui si svolge la vicenda dei protagonisti (Fanny Ardant e Michele Placido), due coniugi di mezza età che contemporaneamente intrecciano una relazione con compagni molto più giovani, si trasforma, in un ambiente in cui si liberano forze e pulsioni originarie. Gli elementi "perturbatori", che intervengono a mettere in crisi lo spazio coniugale non più sufficiente a sod-

¹³ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 210.

¹⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵ Mario Mazzetti, "Il lato oscuro della vita e del sesso", «Vivi il Cinema», n. 2, n.s., marzo-aprile 2004, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

disfare uno degli impulsi primari come il sesso, rappresentano gli attentatori dell'ordine e coloro che attualizzano il concetto di caos come è inteso da Deleuze, cioè come ciò che mette in crisi ogni regola, ogni ordine e ogni idea di regolarità. Lo spazio passato attraverso la macchina da presa di Martone non risponde ad esigenze naturalistiche, ma si trasforma in luogo in cui ricercare un continuo farsi del pensiero. Attraverso questa prospettiva l'elemento perturbatore, generatore di caos e di messa in crisi dell'ordine, cessa di avere – in linea con le riflessioni del filosofo francese – connotazioni meramente negative. 'Perturbare' significa modificare e mettere a confronto la stabilità e la regolarità con il caso, rivelatore, in questa occasione, di pulsioni fuori controllo, come il sesso. Anche in questo caso è opportuno parlare di scelta in termini deleuziani, nel senso che Martone si appropria dell'inespresso lasciato al fuori campo e lo riporta nel campo del visibile come luogo in cui la pulsione esercita i suoi impulsi più profondi. L'esplicitazione diviene luogo della memoria del corpo, dei suoi legami con l'esperienza ed è una scelta anche stilistica riportare sullo schermo "l'interiorità attraverso il comportamento, non più l'esperienza, ma – afferma il filosofo parafrasando Antonioni – 'quel che resta di esperienze passate'"¹³. Per Deleuze "non si tratta più di seguire e inseguire il corpo quotidiano, ma di farlo passare attraverso una cerimonia"¹⁴. Nell'*Odore del sangue* essa si materializza attraverso quella che il regista definisce come una danza e una guerra che vede schierati il corpo e la mente¹⁵, corpo che realizza i suoi agoni narrativi attraverso le età diverse che lo materializzano, diventando esso stesso forza e potenza della narrazione. La visione della *fellatio*, ricorrente nel film e che il sogno del protagonista materializza sul corpo della moglie, mette in campo forze contrastanti: gelosia, possesso, arrendevolezza del corpo femminile di fronte alla virilità del giovane con cui la donna ha rivelato di avere una relazione. Il contenuto sessuale non è presentato come vissuto della protagonista e del suo amante, ma è filtrato attraverso l'occhio del marito che diviene contemporaneamente spettatore-complice della sequenza. Il punto di vista riproduce, pertanto, la prospettiva simbolica da cui osservare la scena, trasformandosi in quello che, secondo Deleuze, si può definire come "sogno implicato"¹⁶, cioè quello stato della coscienza non identificabile attraverso il sogno o il ricordo, ma mediante uno stato intermedio di sogno ad occhi aperti o straniamento ad opera del quale si materializza quella guerra tra il corpo e la mente, tra la realtà e le pulsioni, tra il vissuto e ciò che si deposita nelle coscienze individuali. È in questi interstizi che si insinua la macchina da presa di Martone riuscendo a darci un senso sofferto e drammatico del reale in cui l'immagine diviene campo di battaglia tra il vissuto e le sue rappresentazioni simboliche.

Esistono, poi, altre modalità riservate al trattamento dello spazio e del corpo, cioè quelle riguardanti la ricostruzione storica (Antonietta De Lillo e Lamberto Lambertini), quelle dalle forti tonalità contaminanti e contaminate (Massimo Andrei), quelle dilatate e compresse (Paolo Sorrentino).

¹⁷ A questi si aggiungerà il prossimo approfondimento di Mario Martone su un periodo del nostro Risorgimento, *Noi credevamo*, prodotto da RAI Cinema-Eskimoso-MiBAC, con Luigi Lo Cascio, in cui il regista attraverterà sessant'anni di storia attraverso le vicende di un gruppo di rivoluzionari aderenti alla "Giovine Italia".

¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

Il resto di niente di Antonietta De Lillo e *Fuoco su di me* di Lamberto Lambertini ricostruiscono periodi critici della storia napoletana.¹⁷ Interessante è la formula proposta da Antonietta De Lillo che nel *Resto di niente* offre uno spaccato della rivoluzione partenopea del 1799 attraverso la figura di Eleonora de Fonseca Pimentel (Maria de Medeiros). L'operazione della regista passa attraverso una ricostruzione che lega in modo personale e con strumenti culturali appropriati i concetti di cui ci stiamo occupando. Il corpo di Eleonora fa da mediatore rispetto alla storia e allo spazio destinato a raccontarla. I primi piani di Eleonora con lo sguardo diretto alla macchina stabiliscono i termini di una mediazione affettiva – intesa in termini deleuziani – con la storia del passato e la sua memoria che diviene anche mediazione culturale. Il film nasce dall'omonimo romanzo di Striano, ma Antonietta De Lillo lo contamina con altre fonti: il pensiero di Gaetano Filangieri, o i disegni di Oreste Zevola che trasferiscono, attraverso un altro linguaggio, parti della storia che, anziché restare fuori campo, vi rientrano sotto altra forma, trasformando il tempo da cronologico in cronico¹⁸. Il punto di vista è concentrato su quello soggettivo del personaggio e, così, la storia passa allo spettatore attraverso il corpo, lo spirito e lo sguardo, sia del personaggio che dello spettatore, come era già accaduto in *Non è giusto* (2001). Una caratteristica, questa, comune a molti autori napoletani che sono stati capaci di creare nuovi punti di vista sul reale. Altra importante considerazione che emerge da questa panoramica è quella riguardante la natura stessa del cinema. Per alcuni autori essa si traduce nella necessità di allontanarsi da un diffuso stile televisivo contaminato spesso dal racconto di cronaca, che, negli ultimi anni, ha frenato la ricerca di nuove possibilità espressive del cinema. Poco importa che la storia sia la ricostruzione del passato o del presente e delle sue problematiche patologiche sociali, quello che invece è necessario è ristabilire i termini di una distanza creativa dal naturalismo fine a se stesso. Nel caso specifico di Antonietta De Lillo, la storia del XVIII secolo napoletano passa attraverso la sensibilità contemporanea e si appropria, con strumenti adatti e pertinenti, dei punti di vista altrui contaminandoli per costruire una memoria della storia materializzata attraverso il corpo, la cui materialità prende vita e forma dal movimento, in particolare quello della macchina a mano, tecnica spesso utilizzata dall'autrice per il documentario ai fini di ricreare il "movimento-vita" e che, in questa occasione, serve a ristabilire i termini affettivi delle costanti spazio, movimento e corpo attraverso l'immagine.

Esiste, poi, uno spazio contaminato e contaminante come quello di Massimo Andrei nel suo film d'esordio *Mater Natura* (2005), in cui la tradizione di riferimento si è sposata con altre provenienze culturali (l'Almodóvar irriverente del primo periodo, il forte segnale di cambio lanciato da *Libera* di Pappi Corsicato), creando un'appassionata esplosione di colori e di corpi che attraversano vari luoghi della narrazione, dal melodramma alla commedia sofisticata, passando per l'antica tradizione della sceneggiata, senza eccessi di misura. Lo spazio, pertanto,

¹⁹ Michele Gottardi, "Mater Natura", «Segnocinema», n. 141, settembre-ottobre 2006, p. 46.

²⁰ Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 167.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Mauro Resmini, "Le conseguenze dell'amore", «Segnocinema», n. 135, settembre-ottobre 2005, p. 28.

²³ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 223.

pur conservando i suoi tratti identificativi, si stacca da quello assegnatogli dalla tradizione, trasformando anche la natura dei corpi. I *femminelli* della tradizione popolare napoletana respirano quello che Michele Gottardi descrive come "aria da commedia realista e insieme da tragedia mediterranea, [e il regista] gioca infine sull'ambiguità, anche esistenziale, del transessuale"¹⁹. È proprio questa natura ambigua, colorata di ironia scoppiettante, che fa ribattezzare da Vladimir Luxuria (per l'occasione Massimino) il nuovo trans *made by* Andrei come "disastro metropolitano" partorito dal moralismo ipocrita e benpensante della famiglia tradizionale.

Lo spazio cambia ancora, diventando ora dilatato ora compresso, nell'opera di Paolo Sorrentino che passa dalla realtà autoctona (*L'uomo in più*) a quella asettica della Svizzera (*Le conseguenze dell'amore*) per approdare infine a quella dell'agropontino, alquanto atipica nel cinema italiano (*L'amico di famiglia*). L'ambiente, come ci ricorda Deleuze, attualizza sempre parecchie qualità e potenze e queste diventano delle forze.²⁰ La costruzione dello spazio è da intendere in questa prospettiva e gli spazi di Sorrentino sono sottoposti alla volontà di potenza dell'autore che riesce a dilatarli o a comprimerli in base all'esigenza della narrazione. Gli spazi occupati da Titta Di Girolamo (Toni Servillo), il protagonista delle *Conseguenze dell'amore*, sono dilatati, trascinandosi in questa dimensione anche la percezione del tempo. Il movimento, diviene, pertanto, prospettiva non solo spaziale, ma temporale, ovvero inscrivibile nella dimensione della coscienza, e si trasforma in prospettiva del di dentro²¹ che però, non necessariamente, Sorrentino identifica con la prospettiva soggettiva. Questa dinamica, infatti, avviene mediante quel processo che si distacca dal soggettivo e dall'oggettivo, cioè in quello che Mauro Resmini ha descritto come "false soggettive come se il protagonista, perso nel meccanismo iterativo che elimina il significato delle azioni, non riuscisse ad affermare una propria soggettività"²². Questo trattamento dell'immagine ci dice molto riguardo alle sue implicazioni con i concetti di spazio, di tempo (le riprese in campo lungo degli interni danno la dimensione di come al cambiamento dello spazio possa corrispondere un'alterata percezione anche del tempo) e propone un concetto di corpo estraneo alla sua stessa presenza, facendo emergere quello che Deleuze chiama "corpo sconosciuto"²³, cioè un corpo nato dal cinema, ovvero creato non dalla ricostruzione di una presenza del corpo attraverso il cinema, ma dagli elementi costitutivi dell'immagine cinematografica.

Anche il critico e saggista Marcello Garofalo, esordiente nel 1996 col mediometraggio *Westmoreland Naples* in co-regia con Vittorio Guida e Pietro Baldoni e autore del soggetto dell'episodio *Maruzzella* di Antonietta De Lillo dei *Vesuviani*, ha un'idea di cinema che richiama molte delle riflessioni fin qui svolte. Con *Tre donne morali* (2006), infatti, il regista propone tre corpi di donne (un'insegnante, un'ex suora e una pittrice, rispettivamente: Marina Confalone, Piera Degli Esposti e Amalia Concistoro) che riflettono sull'assenza della morale

²⁴ *Ibid.*, p. 171.

nella nostra contemporaneità. La riflessione genera, anche in questo caso, la nascita di un corpo nuovo che prende vita dalle immagini (nel senso più ampio del termine) e dal movimento stesso della macchina da presa che, attraverso la creazione dello spazio e della sua percezione (i passaggi dall'inquadratura fissa al movimento), riesce a richiamare in campo anche il fuori campo.

Per quanto riguarda la scelta di un genere come il documentario saltano i vecchi riferimenti e la formula rassicurante che Deleuze mette in crisi – “Quel che è comodo col documentario è che si sa chi si è e chi si filma”²⁴ – non è più valida neanche per il cinema napoletano perché l'elemento della simulazione interviene a ri-creare modalità altre del racconto documentaristico. La necessità narrativa riformula lo spazio, quindi il territorio concreto, il tempo e i corpi soggetti al divenire narrativo. Come accade nei film di Carlo Luglio e Vincenzo Marra. In **Sotto la stessa luna**, la storia tra due giovani rom nasce nel tessuto connettivo del documentario che scandaglia il difficile problema del rapporto tra una comunità rom e quella napoletana nel contesto degradato della periferia urbana collusa con la camorra: in ogni caso, storie di vita ai margini. La storia produttiva del film è in perfetta sintonia con la realtà documentata. Il film, infatti, è prodotto da “Figli del Bronx”, un'associazione culturale che da anni lavora nei contesti dei campi nomadi alla periferia di Napoli. Nella sua azione confluiscono l'impegno sociale e quello culturale, producendo progetti che spesso hanno coinvolto università, registi (Mario Martone), scrittori (Roberto Saviano), rappresentanti politici, l'osservatorio anticamorra, i centri sociali (il DAMM del quartiere Montesanto o il GRIDAS di Scampia). In questo caso è evidente che l'interesse verso determinati contesti è motivato dall'esperienza e dalla conoscenza diretta.

C'è poi lo sguardo lucido e mai compiaciuto di Vincenzo Marra che avvicina e scruta realtà diverse che vanno da quella dei pescatori napoletani (**Tornando a casa**) a quella di un gruppo di tifosi del Napoli aderenti ai “Fedayn EAM” in trasferta a Treviso (**Estranei Alla Massa**) per arrivare a toccare temi di natura scottante come in **58%** (2005) in cui l'autore, invitato dal governo palestinese a tenere uno *stage* di regia cinematografica per bambini, trasforma i materiali girati in occasione di conoscenza delle abitudini e dei dolori di una realtà martoriata dalla guerra che l'ha trasformata in territorio occupato, privandola del 58% delle sue terre. I personaggi che abitano lo spazio cinematografico di Marra sono inglobati dal territorio (mare, terra) e riassumono nella loro natura tratti della collettività che scaturiscono dall'individuo. Le situazioni, i personaggi e l'azione sono, così, i termini di uno stesso binomio che si costruisce attraverso la correlazione e l'antagonismo.

L'occhio attento di Antonio Capuano, libero da qualsiasi impostazione di natura ideologica, sociologica o antropologica, si concentra di recente, col documentario **Bianco e nero alla ferrovia**, su un territorio urbano da sempre punto di confluenza di popoli dalla natura più varia, la piazza della stazione ferroviaria, piazza Garibaldi, o più semplice-

²⁵ Il film di Capuano, prodotto dalla Fondazione Premio Napoli, è uscito in edizione dvd e fa parte di un approfondimento proprio sulla realtà dell'immigrazione a Napoli con apporti di natura sociologica (Zaccari, Amato e Miranda) e antropologica (Niola) cfr. *Voci e volti dei nuovi napoletani. Il futuro comincia alla Ferrovia: scene da una metropoli alla ricerca di una nuova identità*, Fandango Libri, Roma 2007.

mente "a ferrovia", lasciando emergere dall'incontro-scontro con la realtà autoctona i corpi dei nuovi napoletani invisibili che l'immigrazione ha proiettato nel tessuto connettivo della città.²⁵

Nel contesto del cinema documentaristico ci sono poi autori dalla natura diversa la cui traiettoria appare legata alla più scottante attualità come Raffaele Brunetti, autore di respiro internazionale che ha al suo attivo collaborazioni con National Geographic, BBC, Arte e History Channel. Insieme a Ilaria De Laurentis ha creato la B&B Film, società di produzione indipendente di documentari che dal 1988 lavora con partner internazionali. Di recente Brunetti ha firmato la regia di **Mitumba, the Second-Hand Road**, in cui segue il viaggio-commercio di una maglietta appartenuta ad un bambino tedesco e poi finita nel cassonetto per la raccolta di abiti usati (*Mitumba* in lingua *swahili* significa infatti 'balle di vestiti usati'). Inizia così un viaggio appassionante che da Amburgo passa per il mercato dell'usato di Ercolano e arriva fino ad uno sperduto villaggio in Tanzania in cui la maglietta troverà il suo ultimo proprietario, un bambino che, indossandola, materializzerà il suo sogno d'Occidente. L'erranza dell'oggetto diventa un viaggio attraverso lo spazio che, grazie all'espedito narrativo, si trasforma in vissuto sociale seminando quesiti e dubbi sulla natura dei nostri comportamenti. Il movimento della macchina proietta lo spazio delle inquadrature in spazio della coscienza attraverso cui prende vita non solo la passione per il racconto cinematografico, ma anche una dimensione etica del divenire sociale, che attualizza ciò che stiamo cercando di definire secondo le prospettive deleuziane. L'ultimo film di Brunetti, **Che Guevara. Il corpo e il mito** (2007), realizzato in co-regia con Stefano Missio, è la singolare e inedita storia del mito di Che Guevara ricostruito attraverso il suo corpo scomparso per trent'anni. La narrazione si svolge su tre piani temporali: quello contemporaneo, quello degli scavi per il ritrovamento e quello dei materiali di repertorio che vanno dal 1967, anno della morte del Che, al 1997, anno del ritrovamento del corpo. In questi innesti temporali si alternano le testimonianze di Alejandro Incharregui, l'antropologo argentino che ha ritrovato il corpo, Roberto Savio, corrispondente per la RAI in America Latina che riuscì ad ottenere l'unica intervista mai concessa dall'uomo che lo uccise, e Benigno, uno dei tre guerriglieri compagni di Che Guevara sopravvissuti alla guerriglia in Bolivia.

Ci sono poi contesti molto vari che attraggono l'attenzione di giovani e intraprendenti autori napoletani spesso costretti a ricorrere alla formula dell'autofinanziamento pur di dar corpo alla loro idea di racconto cinematografico affidato al genere documentaristico. I festival sono spesso occasioni uniche per poter documentare realtà creative dalla natura più varia. Si scoprono, così, autori dagli interessi diversi che vanno dal fumetto alla realtà napoletana: da quella più propriamente legata al gusto della narrazione cinematografica a quella di ispirazione rivolta ad altre realtà sociali, culturali o geografiche. In questo contesto ci sembra particolarmente interessante il percorso di Carlo Damasco,

autore dall'esperienza di ampio respiro, con all'attivo lavori sia sulla realtà autoctona sia su quella di alcuni paesi di cultura musulmana (come il Marocco, l'Iran e l'Egitto). Da questa curiosità sono nati il corto **Un paio di occhiali** (2001), in concorso alla 58^a Mostra del Cinema di Venezia e al David di Donatello. Tratto da un racconto di Anna Maria Ortese, in esso un sapiente uso del bianco e nero, unito ad una dinamica di movimento della macchina da presa, crea una brillante intuizione sul valore della realtà vissuta e "patita" attraverso la percezione visiva. Nel documentario **Le donne del cinema iraniano** (2006), attraverso le testimonianze di dieci note professioniste del cinema iraniano il regista delinea una faccia dell'Iran poco conosciuta in Occidente.

Marcello Sannino, documentarista, firma invece un documentario sulla vicenda dell'antica libreria napoletana Treves, costretta alla chiusura (**L'Ultima Treves**, 2007). È questa l'occasione per esplorare con lucida e appassionata partecipazione un contesto culturale napoletano che, partendo dalla libreria, arriva all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e per far così emergere una generazione di giovani e vecchi intellettuali uniti dall'impegno per la cultura. Sempre del 2007 è anche **Gli occhi di Cristo**, un corto realizzato da Luigi Barbieri, autore formatosi tra Napoli e Londra che in questa occasione si sofferma sull'esperienza intima della confessione, trasformandola in motivo di racconto tragico, la cui drammaticità è riscritta attraverso i silenzi e i chiaroscuri della luce che avvolgono il "dialogo" tra il sacro e l'umano. Alessandro de Cristofaro gira nel 2006 il corto **Do You See Me?** che gioca in modo ambiguo sul rapporto tra la realtà e le sue rappresentazioni, complice l'immagine in una cornice. Il piano che delimita un'immagine potrebbe diventare accesso ad un'altra realtà e mettere in crisi ogni certezza sui limiti del quadro-inquadratura e, conseguentemente, anche ogni nostra certezza sul significato oggettivo del concetto di tempo. Preferiamo concludere con un esempio come questo, che rimette in gioco il contenuto dell'immagine attraverso un interrogativo, proprio per evitare certezze definitive e perché forse, in questo interrogarsi costantemente sulla natura del cinema e dell'immagine, è contenuta gran parte della inventività del cinema napoletano.

Desidero ringraziare, per il prezioso e insostituibile aiuto offertomi, lo studioso e critico cinematografico Alberto Castellano; per l'amichevole collaborazione, Massimiliano Morra e tutti gli operatori della Mediateca S. Sofia del Comune di Napoli, in particolare Irma Attisani e il direttore Francesco Napolitano, per la professionalità e la gentilezza che da sempre li contraddistinguono.

filmografia

2000

A ruota libera di Vincenzo Salemme
Aitanic di Nino D'Angelo
Film di Laura Belli
Lontano in fondo agli occhi di Giuseppe Rocca

2001

Blek Giek di Enrico Caria
Chimera di Pappi Corsicato
Luna rossa di Antonio Capuano
Momo alla conquista del tempo di Enzo D'Alò
Non è giusto di Antonietta De Lillo
Quartetto di Salvatore Piscicelli
Ribelli per caso di Vincenzo Terracciano
Tornando a casa di Vincenzo Marra
L'uomo in più di Paolo Sorrentino
La volpe a tre zampe di Sandro Dionisio

2002

Capo Nord di Carlo Luglio
Come sinfonia di Ninì Grassia
Estranei alla Massa di Vincenzo Marra
Incantesimo napoletano di Paolo Genovese e Luca Miniero
L'inverno di Nina Di Majo
La vita degli altri di Nicola De Rinaldo
Il mare, non c'è paragone di Eduardo Tartaglia
Volesse il cielo di Vincenzo Salemme

2003

Alla fine della notte di Salvatore Piscicelli
L'avvocato De Gregorio di Pasquale Squitieri
Ho visto le stelle di Vincenzo Salemme
Il latitante di Ninì Grassia
Opopomoz di Enzo D'Alò
Pater familias di Francesco Patierno
La vita come viene di Stefano Incerti

2004

Le conseguenze dell'amore di Paolo Sorrentino
E io ti seguo di Maurizio Fiume
Mariti in affitto di Ilaria Borrelli
L'odore del sangue di Mario Martone
Il resto di niente di Antonietta De Lillo
Segui le ombre di Lucio Gaudino

Te lo leggo negli occhi di Valia Santella
Vaniglia e cioccolato di Ciro Ippolito
Vento di terra di Vincenzo Marra

2005

"Ciro" di Stefano Veneruso episodio di
All the Invisible Children di Mehdi Charef, Emir Kusturica, Spike Lee, Katia Lund, Jordan Scott e Ridley Scott, John Woo
Cose da pazzi di Vincenzo Salemme
CraJ - Domani di Davide Marengo
Fuoco su di me di Lamberto Lambertini
La guerra di Mario di Antonio Capuano
Mater Natura di Massimo Andrei
Nessun messaggio in segreteria di Luca Miniero e Paolo Genovese

2006

L'amico di famiglia di Paolo Sorrentino
Le anime veloci di Pasquale Marrazzo
Basta un niente di Ivan Polidoro
I cinghiali di portici (2004-2006) di Diego Olivares
Tre donne morali di Marcello Garofalo
L'udienza è aperta di Vincenzo Marra
Vedi Napoli e poi muori di Enrico Caria

2007

Bianco e nero alla ferrovia di Antonio Capuano [ediz in dvd]
Come le formiche Wine and Kisses di Ilaria Borrelli
Notturmo bus di Davide Marengo
L'ora di punta di Vincenzo Marra
Questa notte è ancora nostra di Paolo Genovese e Luca Miniero
SMS Sotto Mentite Spoglie di Vincenzo Salemme
L'uomo di vetro di Stefano Incerti

In lavorazione:

Complici del silenzio di Stefano Incerti
Il divo di Paolo Sorrentino
JeJe di Luca Miniero e Paolo Genovese
Il mattino ha l'oro in bocca di Francesco Patierno
Noi credevamo di Mario Martone
La vita mi vuole vedere morta di Giuseppe Rocca