

Il regista di mezzo. Il racconto del reale nel cinema di Matteo Garrone

Nausica Tucci

*Un testo che posso rappresentare?
Il testo è la realtà, l'unico testo che si può rappresentare,
solo che questa realtà ci sfugge,
va da tutte le parti, non sappiamo da che parte acciapparla,
e come dire, ci manca...ci vorrebbe uno scatto di più di fantasia*

(Matteo Garrone, *Estate Romana*)

Sin dal suo primo lungometraggio con quel titolo profetico, *Terra di mezzo* (1996), Matteo Garrone si configura come un regista che sembra porsi nel mezzo: è l'autore di *Reality* (2012) ma anche del *Racconto dei racconti* (2015) e quindi un *regista di mezzo* innanzitutto tra realtà e finzione ma anche tra cinema e letteratura (tra film e romanzo, tra film e fiaba) e poi anche, come vedremo infine, tra cinema e pittura.

Il primo *tra* della natura anfibia della regia di Garrone riguarda quindi l'essere in mezzo, *tra* l'attenzione al sociale (che gli è da sempre riconosciuta o, meglio, con cui viene *malgré* lui etichettato)¹ e la finzione (nel caso estremo del *Racconto* fino al ricorso agli effetti speciali). Quindi tra racconto del reale e istanza iperrealistica, tra documentario e fiction, tra anima rosselliniana e sguardo felliniano:

Due registi che più di ogni altro mi hanno influenzato sono Rossellini e Fellini. Passo da una sponda all'altra. [...] Fellini diceva che la grande capacità di Rossellini era quella di riuscire con la macchina da presa a catturare momenti di realtà e, al tempo stesso, a trasfigurarla magicamente in qualcosa che diventava quasi visionario e onirico [...] Fellini coglieva già in Rossellini la grandezza [...] di interpretare la realtà e trasportarla in un'altra dimensione².

Garrone infatti esordisce con due documentari – *Terra di mezzo* e *Ospiti* (1998) – su temi importanti come l'immigrazione, poi arriva il film-romanzo di *Gomorra* (2008) tratto dal romanzo-inchiesta di Saviano (un romanzo indissolubilmente legato alla realtà presente) per approdare al *Racconto dei racconti* tratto invece dalla raccolta di fiabe *Lo cunto de li cunti* di Basile, fiaba a cui ritorna nel 2019 con *Pinocchio* dopo il momento importante di *Dogman* (2018) in cui parte di nuovo da un caso di cronaca.

¹ «Già a partire dai miei primi film, c'è sempre stato un equivoco, perché sembrava che da parte mia ci fosse un impegno sociale, cosa che in realtà, pur non disdegnandolo, non ho mai messo al centro delle scelte che mi hanno portato a realizzare un particolare progetto. Invece l'aspetto più forte per me è sempre stata l'immagine», P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo "Gomorra". Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Edizioni Sabinae, Roma 2008, p. 69.

² M. Garrone, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, Castelvecchi, Roma 2016, p. 37.

Garrone cioè parte dal reale per arrivare al fantastico fino al *Racconto dei racconti* e, consapevolmente, fa il processo inverso dal fantastico al reale nel *Racconto*:

L'imbalsamatore, Reality o lo stesso *Gomorra* sono anche loro in fondo delle "fiabe nere", ma mentre li partivo dall'osservazione della realtà per trasfigurarla, poi, in una dimensione fantastica, ne *Il racconto dei racconti* faccio esattamente il percorso inverso. Per la prima volta muovo da alcuni racconti magici, fantastici, e cerco di portarli in una dimensione di realtà³.

Così facendo Garrone raggiunge in *Dogman* la sua specificità cinematografica: fondere indifferentemente realtà e fantasia, la stravaganza del fiabesco e la fattualità del reale che *in nuce* confluiscono nel processo creativo di ogni suo film. Più che alla realtà *tout court* Garrone è quindi interessato alla contraddizione del reale, alla sua ambiguità, come dichiara già a proposito del suo primo film: «Con *Terra di mezzo* [...] più che la questione della prostituzione [...] mi affascinava quella realtà così onirica che si creava tra le prostitute nigeriane e i contadini che pascolavano le pecore lì in campagna, o i ciclisti che passavano indossando delle tute quasi spaziali»⁴. Con *Terra di mezzo*, dunque, non era suo intento realizzare un documentario di denuncia sulla prostituzione, bensì è stato attratto da questa *zona ossimorica*, questo contrasto visivo innanzitutto tra prostitute e contadini: quindi più che tra realtà e finzione è la finzione nella realtà che interessa a Garrone, quanto di artificioso ci sia nel reale stesso.

«Il reale è sempre stato il punto di partenza» dichiara il regista, dopodiché è chiaro che parliamo sempre, sottolinea, «di una rappresentazione della realtà»⁵ e, a proposito di *Gomorra*, specifica:

Quello che è importante è la verosimiglianza, ridare quel senso di invenzione continua che sta alla base della realtà. La vicenda dei ragazzini con i giubbotti antiproiettili è vera perché è vero il principio, cioè che ci sono dei rituali di coraggio, di iniziazione attraverso cui si diventa uomini del Sistema. [...] è la stessa cosa che accade in alcune pagine del libro di Saviano, che è a metà tra documento e romanzo: [...] a volte è quasi come se l'autore diventasse strumento di una realtà talmente forte che viene fuori da sola. Io credo che le scene di maggiore invenzione del film sono, per certi versi, quelle più vere perché comunicano un sentimento che va più in profondità, che svela molte più cose⁶.

Anche guardando al personaggio di Totò, notiamo che si tratta di un vero e proprio personaggio di fantasia (risultato dell'incrocio di tre ragazzi menzionati nel libro) che però, assumendo su di sé diverse funzioni narrative, si fa portavoce di quella condizione di prematuro passaggio forzato all'età adulta che è uno dei temi portanti di *Gomorra*, tanto che il regista stesso

³ Id., *Le fiabe sono vere*, cit., p. 19.

⁴ P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo "Gomorra"*, cit., p. 69.

⁵ M. Garrone, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, D. Zonta, Contrasto, Roma 2017, p. 197.

⁶ P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo "Gomorra"*, cit., p. 72.

dichiara: «Mi sembra che sia questo il tema centrale del film: il fatto che ci sia un sistema che condiziona, che stritola e che in particolare lo faccia con i più piccoli»⁷. Quindi *Gomorra* tratto da un romanzo diventa, come al fondo è ogni romanzo, romanzo di formazione: «Se dovessimo fare un parallelo con la letteratura, i primi film erano quasi dei poemetti, dei versi sciolti; gli altri iniziano a essere dei romanzi brevi»⁸.

Ed entriamo qui nell'altro campo del discorso: in che senso possiamo dire che Garrone è un regista di mezzo tra film e romanzo (e non solo per *Gomorra*), tra film e fiaba (pensiamo al *Racconto* e a *Pinocchio*, ma non solo)? All'interno di questo *macro tra* cinema e letteratura, per meglio definire quest'andamento romanzesco della regia garroniana, possiamo analizzare delle categorie, partendo innanzitutto, come si farebbe anche per un'opera letteraria, dal cercare di definire un genere. I generi Garrone li esplora tutti: il morboso triangolo d'amore de *L'imbalsamatore* (2002) viene dritto dai grandi noir americani del cinema classico, la passione patologica raccontata in *Primo amore* (2004) è alla base di un possibile melodramma thriller-horror, *Reality*, come dichiara lo stesso regista, «doveva essere una commedia, ma poi è diventato molto tragico»⁹, gli intrecci criminali descritti in *Gomorra* sono la piattaforma di un gangster-movie popolare e sanguigno, *Dogman* potrebbe, ma non lo è affatto, essere il film denuncia di un caso di cronaca, il *Racconto dei racconti* è l'adattamento cinematografico di una raccolta di fiabe, una fiaba come quella in uscita di *Pinocchio*.

Quindi i generi ci sono tutti, eppure ogni volta nelle opere di Garrone, il lavoro del film consiste nello scardinare la narrazione da ogni stereotipo, da ogni retorica di cinema di genere, approdando a qualcosa di nuovo, di inedito: dall'incipit visionario di *Gomorra* (la carneficina nel solarium tra fantascientifici neon di luce bluastro) al finale altrettanto visionario, nel senso reale del termine, di *Dogman* (il Canaro che, dopo l'omicidio, diventa invisibile e inudibile nel campo di calcio abbandonato).

Ora, questa commistione di generi, questa continua fuoriuscita dal genere, è qualcosa che, come accennavamo, ha a che fare con il romanzo, come categoria che eccede le forme letterarie stesse perché, come pensava Bachtin, solo il romanzo – inteso come macro-genere – è in grado di «romanizzare» qualsiasi aspetto del reale, anche inverosimile, anche disumano, mettendo in discussione la *verosimiglianza* del reale per lasciarne emergere la sua *verità*. Il romanzo è cioè una forma transgenerica capace di modificare i generi stessi, rendendoli impuri o, più precisamente, meticci (ed ecco che abbiamo il *tragico romanizzato* come direbbe Bachtin di *Dogman*, o il romanzesco commedico di *Reality*)¹⁰.

Qual è l'effetto di questa ibridazione dei generi? Come spiega lo stesso regista, il risultato è che un film tratto da un romanzo-inchiesta come *Gomorra*, diventa «un film di fantascienza, o comunque un film fantastico. C'è un elemento fiabesco, ad esempio nella storia dei due ragazzini che trovano il

⁷ M. Garrone, «*Gomorra*» il film, conversazione a cura di M. Braucci, in *Non solo "Gomorra"*, P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, cit., p. 73.

⁸ Id., *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, cit., p. 200.

⁹ Id., *Le fiabe sono vere*, cit., p. 29.

¹⁰ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, G. Lukács, M. Bachtin, tr. it., Einaudi, Torino 1976.

tesoro, le armi»¹¹, mentre, in maniera speculare, nel racconto seicentesco di Basile «c'è anche della modernità: Le vecchie scorticate è un racconto modernissimo perché è sul tema della giovinezza, del bello. È il primo lifting che viene fatto nella storia»¹², e invece «dietro *Estate romana*, nessuno lo può immaginare, c'è addirittura il meraviglioso racconto di Melville, *Bartleby lo scrivano*: l'idea del film – una donna, la spettrale Rossella, questa specie di fantasma, che entra nella vita di una persona pacifica e la stravolge con la sua presenza – era presa da Bartleby»¹³.

Ora, Rossella Or è un personaggio importante dei film di Garrone come lo sono tutti gli altri protagonisti delle sue opere. E questo perché, altro aspetto che rende la regia di Garrone letteraria, nel senso che stiamo cercando di far emergere, è l'attenzione ai personaggi (il suo sguardo, ancora una volta *tra*, personaggi e ambiente). Come non c'è grande romanzo senza un grande personaggio, così non c'è film di Garrone in cui lo sguardo *documentario* prevalga sulla storia di un singolo personaggio persino nella trilogia dal sapore autarchico da cui parte (*Terra di mezzo*, *Ospiti*, *Estate romana*), ma anche *Il racconto dei racconti*, come dichiara lo stesso regista, «è un film che parla di un desiderio che diventa ossessione, i personaggi sono condotti da queste ossessioni fino a dei destini tragici. Dunque, nei miei film vi è sempre un'attenzione ai conflitti umani, il desiderio di scegliere dei personaggi che amo»¹⁴. Ciò che interessa Garrone è quindi il lavoro sui personaggi, sulle immagini; «mi interessa di meno il duello o la scena d'azione»¹⁵.

Garrone quindi riparte rossellinamente dall'uomo in un processo di penetrazione uomo-ambiente e, com'è tipico del romanzo (che come dice Rancière fa parlare le «parole mute», nel senso che eleva a rango di rappresentazione anche gli umili)¹⁶, ribalta il punto di vista. Anche in *Gomorra*-film, infatti, non vengono raccontate le vite dei boss, che pure sono dettagliate nel bestseller di Saviano, ma cinque storie tra le più marginali del romanzo, nella scelta consapevole di descrivere uno spazio, una psicogeografia sociale che inchioda l'umanità disperata dei personaggi più umili al loro destino: «I personaggi del libro consentivano di riprendere delle tematiche che erano universali e anche di descrivere un immaginario insolito, legato al cinema di mafia, un immaginario che di solito si racconta sempre dall'alto, cioè attraverso i personaggi legati ai vertici, ai boss, invece in questo caso abbiamo voluto fare un film sugli «schiavi»»¹⁷.

Questi personaggi garroniani, anche in questo come tipici personaggi romanzeschi, non sono mai piatti, cioè caratterizzati da un singolo tratto che rende il loro comportamento largamente prevedibile, ma sono modulabili, caratterizzati da una varietà di tratti, alcuni dei quali in conflitto tra loro e contraddittori. Sono protagonisti ambigui e pieni di debolezze, spesso

¹¹ M. Garrone, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, cit., p. 198.

¹² «A volte è stato definito un fantasy, ma in realtà il fantasy è legato agli spazi immaginari, alla reinvenzione di un paesaggio che non esiste, mentre invece *Il racconto dei racconti* parte da luoghi che in qualche modo appartengono alla realtà. Quindi penso sia più corretto definirlo un film fiabesco»: Id., *Le fiabe sono vere*, cit., p. 29.

¹³ Id., *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, p. 195.

¹⁴ Id., *Le fiabe sono vere*, cit., pp. 24-25.

¹⁵ Id., *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, cit., p. 207.

¹⁶ J. Rancière, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010.

¹⁷ M. Garrone, *Intervista ad Anna Bariano*, in «Cinecritica», ottobre-dicembre 2008.

mostruosi: «Tu si nu mostro» viene rimproverato al protagonista di *Reality* ossessionato dal sogno televisivo del Grande Fratello, ma mostruoso era anche il nano de *L'imbalsamatore*, o ancora si pensi alla mostruosità che nel fiabesco viene fuori ingigantita – come dietro l'enorme lente retta da Toby Jones mentre accudisce la sua adorabile pulce – e mostruoso è l'atto, vero, di *Dogman*. Si tratta quindi di personaggi inafferrabili, torbidi ma in grado di mantenere nella loro eccentricità e bizzaria, una loro verità, un'"impressione di verità" come diceva Bazin dei personaggi neorealisti, mentre Garrone zoomma i loro difetti e con essi le deformità del nostro tempo, sacrificando ogni cronachismo (non solo la storia vera di *Dogman*, ma anche quella del nano della stazione Termini ne *L'imbalsamatore* o del cacciatore di anoressiche in *Primo amore*), per dare risalto all'umanità dei personaggi e alla veridicità delle situazioni e degli ambienti.

E veniamo allora al *come* lo fa, allo stile registico di Garrone. Perché anche qui, come il romanziere, dice Bachtin, parla «non in una data lingua, dalla quale in vario grado si separa, ma come attraverso la lingua» (perché a differenza che per i generi poetici dove la lingua è data al poeta dall'interno come un indubitabile, il romanziere, in virtù dell'interna dialogicità del romanzo, può attraversare le differenze e parlare attraverso la lingua dei suoi personaggi)¹⁸, così il regista parla attraverso le immagini. Ed è chiaro che al cinema questo *parlare attraverso* non avviene tanto, o non solo, con le parole messe in bocca ai personaggi, quanto soprattutto, con il *come* questi personaggi parlano, guardano, agiscono. Attraverso quello che chiamiamo lo sguardo del regista che, nel cinema di Garrone, è sempre uno sguardo *tra* anche per quanto riguarda lo stile: *tra* un disegno formale molto forte, rigoroso (che testimonia la presenza ingombrante del regista) e d'altra parte la sua invisibilità. Da un lato l'utilizzo sistematico della camera a spalla guidata dallo stesso regista e del piano-sequenza (che diventa progressivamente un principio grammaticale sempre più strutturante nella sintassi cinematografica di Garrone), quindi da una parte una macchina da presa in movimento e in continuità, come il segno più evidente di uno stile da reportage che circonda gli attori da tutti i lati possibili in un zavattiniano pedinamento accerchiante e in un voler *restare nella scena*, dentro le cose, senza staccare freneticamente interrompendo l'azione con tagli di montaggio e punti di vista ridondanti. D'altra parte invece usa poi i campi lunghi (sulla pompa di benzina dismessa in *Gomorra*, sui campi contaminati dai rifiuti tossici, ma anche sulla piazza antistante il negozio del canaro in *Dogman*), utilizzando i *long take* per far emergere, accanto ai personaggi, l'altro protagonista dei film che è l'ambiente degradato, sempre con una cifra visiva di taglio apocalittico: sembrano scenari postatomici quelli di *Gomorra*, ma anche quelli di *Dogman* sono spazi qualsiasi di deleuziana memoria, luoghi non più determinati e identificabili.

Questa contraddizione tra forma e invisibilità della forma si traduce in una pratica di regia che opera continuamente attraverso procedimenti di sottrazione, quella che, nel nostro parallelismo, in letteratura è la figura retorica della sineddoche (una parte per il tutto): lavorando a eliminare quanto di retorico, enfatico o già visto possa annidarsi in una storia a favore di un'autenticità che diventa etica perché è prima di tutto estetica. C'è sempre un

¹⁸ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 94.

rapporto nelle regie di Garrone tra la forma e il contenuto, tra la forma e i suoi personaggi: *Primo amore* ad esempio, il film sul cacciatore di anoressiche, è anoressico come film (non solo per la trama), perché è veramente ridotto all'osso, non c'è nulla di troppo, nessuna inquadratura non necessaria. E anche l'uso alienante di un teleobiettivo che deforma le immagini tra fuoco e fuorifuoco, o meglio l'obiettivo in lungofocale con cui fissa i dettagli e i volti degli attori isolandoli dal contesto, ha questa finalità, di cogliere l'essenziale lasciando fuori campo il superfluo: come in *Gomorra* il volto di Totò tenuto a fuoco mentre viene pedinato dalla macchina da presa nel suo percorso tra le Vele di Scampia, mentre tutto l'intorno appare sfocato e irriconoscibile, o quello di Luciano in *Reality*, sempre tenuto a fuoco mentre il finto mondo intorno in cui si crede intrappolato perde i contorni reali.

È anche con tali espedienti tecnici che Garrone tiene in equilibrio costruzione formale e invisibilità della forma. Questa invisibilità viene poi tematizzata in *Dogman* in quello straordinario finale con cui Garrone si disfa definitivamente di qualunque intento cronachistico (come anche da questa trama poteva sembrare) per liberare definitivamente la forma: è la scena in cui Marcello ha appena finito di torturare Simone, porta il suo cadavere sulla spiaggia e gli dà fuoco in un tappeto, sente le voci dei suoi compagni e si avvicina al campo da calcio per mostrare agli amici cosa è stato in grado di fare, ma quando poi ritorna al campo trascinandosi sulle spalle il cadavere di Simone come trofeo, le voci dei compagni sono scomparse e il campo da calcio rimasto vuoto.

Quest'immagine, questo finale, appartiene così soltanto al film, alla storia del film, non più a quella atroce dell'evento reale. E questo perché, ancora una volta come nel romanzo, l'azione, quando c'è nel romanzesco, si converte subito in inazione, in sospensione allucinatoria della prassi che rende quella verità (atroce) non verosimile, rendendo cioè indiscernibile realtà e finzione, soggettivo e oggettivo: non sappiamo se le voci che Marcello sente sono reali, se sta immaginando adesso nel finale o prima, se ha ucciso davvero Simone (un po' come nel finale di *Reality* non sapevamo se Luciano era davvero riuscito a intrufolarsi nella casa del Grande Fratello). Ma ecco che in *Dogman* Garrone arriva alla sua specificità cinematografica perché, se in *Reality* era la nozione stessa di realtà al centro del plot, nel *Racconto* e come sarà in *Pinocchio* si tratta di una fiaba, in *Dogman* Garrone parte da un caso di cronaca, quindi quanto mai reale e poi reinventa la cronaca trascendendola, attestando la possibilità di liquidare il sociale per *fare cinema*, un cinema teso a reinventare ciò che esiste, accedendo al reale attraverso la sua trasfigurazione. Solo così l'azione (del delitto) può assumere la valenza del gesto (cinematografico) di raccontarlo.

Infine, e chiudendo sul gesto, la regia di Garrone è anche una regia liminale tra cinema e pittura: Garrone viene dalla pittura e in qualche modo «scrive per immagini e gira come dipinge», nel senso che ha un'*idea figurativa del film*, di tutti i suoi film (si pensi anche alle nature morte che erano i piatti di cibo fotografati da Sonia in *Primo amore*). Questo aspetto è poi particolarmente evidente nelle citazioni dei capolavori della pittura nel *Racconto dei racconti*: la vecchia ringiovanita che copre le sue intimità con la lunga chioma rossa rimanda a una Venere botticelliana, il mostro nel quale si trasforma la perfida madre dei gemelli proviene dal campionario di Salvator Rosa, altro napoletano

coevo a Basile; nella scena della vorticoso fuga notturna di uno dei gemelli nei bui magazzini del castello, con appese le carni di animali morti illuminati solo da una luce fioca, oltre che possedere nette tinte caravaggesche, riecheggia la grande macelleria del Carracci (e del resto le carogne erano già parte integrante della trama e del senso dell'*Imbalsamatore* e ritornano chiaramente nei cani torturatori di *Dogman*).

E, per concludere, anche il *Pinocchio* in uscita è sì una fiaba (tra l'altro significativamente rispetto al romanzo di formazione, è la fiaba italiana per eccellenza, metafora dell'uomo incompiuto, del bambino che non vuole diventare adulto), ma è anche, ancora una volta, per il regista, una fiaba visiva, che nasce da un'attrazione figurativa, per l'immagine come dichiara il regista in un libro di conversazioni sul reale raccolte da Dario Zonta: «Vengo dalla pittura, la mia formazione è legata all'arte figurativa e visiva. Ti ho mostrato il mio primo *storyboard*, il disegno della storia di Pinocchio suddiviso in piccoli quadretti. Avevo cinque anni quando l'ho fatto!»¹⁹.

L'accenno finale alla pittura ci serviva quindi per poter concludere che questo racconto del reale a cui sempre è accostato il cinema di Garrone è un racconto che, in realtà, scaturisce dalle immagini, nella convinzione che solo dalle immagini possono scaturire le storie, solo trovando l'immagine giusta è possibile raccontare qualcosa di vero, di reale, realtà che Garrone cattura come un fotografo (figura che ritorna spesso nel suo cinema), su cui da buon pittore avvia un processo di creazione intorno e su quella realtà, e che poi racconta come in un'opera letteraria, con l'andamento di un romanzo (nell'attenzione ai personaggi e nella commistione dei generi che abbiamo visto).

Così, la sua regia recupera quel senso originario di costruzione e definizione di uno sguardo in grado di dare forma audiovisiva alla continuità narrativa della sceneggiatura, uno sguardo che nel cinema di Garrone è tipicamente fenomenologico, situato al punto di incrocio tra documento e finzione, in una contrapposizione dei due regimi simbolici del documentale e del finzionale che diventa rapporto – *la realtà della finzione*, o la finzione del reale se preferiamo – e da questo rapporto emerge *l'invenzione* di nuovo reale, come è stato nella nostra migliore tradizione cinematografica e come continua ad essere in alcuni esempi fecondi della nostra contemporaneità.

¹⁹ M. Garrone, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, cit., p. 200.

