



GALLERIA |

## Un altro mondo in cambio

*Gomorra* fra teatro, cinema e televisione

a cura di Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini





## Introduzione

di Michele Guerra, Sara Martin, Stefania Rimini

*Sogno di vendere sempre più copie, ovunque nel mondo, e sono sempre insoddisfatto, nonostante i risultati siano stati buoni perché io ho un'ambizione ben più grande – e non me ne vergogno – ben più grande di quella di piazzare un po' di copie e di avere qualche buona recensione. Il sogno è che magari queste mie parole, condividendole, possano davvero diventare uno strumento.*

Roberto Saviano

A dieci anni dalla pubblicazione di *Gomorra* il 'caso' Saviano desta ancora grande interesse anche se l'attenzione si è decisamente spostata dalle vicende biografiche e letterarie del suo autore verso la potenza espressiva della serie televisiva, capace di catalizzare un numero impressionante di spettatori e di mobilitare larghe fasce dell'opinione pubblica. Lungi dall'essersi inaridita, l'onda transmediale di questo testo-feticcio degli anni zero continua a segnare l'immaginario contemporaneo, a suggerire trame, personaggi, icone che meritano di essere ricomposte e analizzate.

Consapevoli della porosità della 'costellazione-Gomorra', abbiamo scelto di verificare la tenuta del romanzo guardando oltre il suo orizzonte di carta, puntando l'attenzione sui frammenti visivi che ha generato, sulle scorie che si sono depositate nel passaggio dal teatro al cinema fino all'approdo fatale nell'orbita della serialità. La scelta di 'rimappare' le immagini di *Gomorra* ci ha permesso di recuperare discorsi e approcci differenti, con un taglio per lo più comparatistico ma a partire dai metodi propri dei *film* e *media studies*, che abbiamo organizzato secondo quattro direttrici principali.

Nella prima sezione, *L'eco del mito*, si scava tra le pieghe del racconto (cinematografico e televisivo) alla ricerca di archetipi universali – il tragico, le pulsioni edipiche, il conflitto intergenerazionale – capaci di sublimare le istanze diegetiche nella contaminazione di motivi alti e bassi.

*Immaginari* è il percorso dedicato all'analisi degli effetti della 'nuova epica' di *Gomorra*: qui trovano spazio linguaggi e pratiche diverse (teatro, cinema, fotografia, televisione), a conferma della estrema duttilità della materia romanzesca plasmata da Saviano e reinventata dai suoi compagni di strada. I contributi presenti all'interno di questa sezione





si muovono su un doppio asse, centripeto e centrifugo, producendo un vero «infarto di codici».

La terza sezione, ***I sensi del luogo***, propone una sorta di zoom, di grande suggestione visiva oltre che critica, che va a portare in primo piano le modalità di messa in scena degli spazi, il *décor*, il design di interni ed esterni, le luci, facendo riferimento quasi esclusivamente a *Gomorra - La serie*, che diviene protagonista assoluta degli ultimi due blocchi. Attraverso il richiamo e il confronto con altri modelli di *quality drama* si sottolinea il grado di elaborazione formale del prodotto televisivo, vero fiore all'occhiello di Sky, e si ragiona sull'impatto mediatico e sociologico del territorio rappresentato.

L'ultima sezione, ***Il trucco è l'anima***, recupera un aspetto tutt'altro che marginale della confezione di *Gomorra - La serie*, cioè l'importanza del *costume design* e l'affermazione dei protagonisti come *fashion icons*. Dentro le logiche di produzione della grande serialità questi aspetti contribuiscono a rinsaldare il rapporto con il pubblico e determinano anche processi di identificazione per nulla banali.

Anche in questo caso, come nelle altre [Gallerie](#), i percorsi tracciati sono fluidi, non intendono congelare l'eredità di *Gomorra*, irrigidirne i confini, ma piuttosto rilanciarne la tensione mitopoietica, nella convinzione che il suo *storyworld* sia già in transito verso nuovi approdi.

#### *Testi di*

Luca Bandirali, Luca Barra, Chiara Checcaglini, Roberto De Gaetano, Ilaria A. De Pascalis, Leonardo Gandini, Damiano Garofalo, Michele Guerra, Elisa Mandelli, Sara Martin, Roy Menarini, Emiliano Morreale, Luca Peretti, Valentina Re, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Mario Spada, Enrico Terrone, Christian Uva.

*Ringraziamo Mario Spada per aver concesso la riproduzione delle sue immagini.*



GALLERIA | UN ALTRO MONDO IN CAMBIO  
1. L'eco del mito



## 1.1. *L'anarchia tragica*

di Roberto De Gaetano

Un bambino sta per nascere, un uomo per essere ucciso. Il montaggio alternato delle due situazioni chiude la seconda stagione di *Gomorra - La serie* [figg. 1-8]. Il bambino che nasce si chiamerà come l'uomo che muore: Pietro Savastano. Chi ha deciso su morte e nascita è Genny Savastano, allo stesso tempo figlio e padre. Il finale misura il tratto esplicitamente edipico di *Gomorra*. Ma se a contare nella prima stagione è la famiglia, che include anche Imma (moglie e madre) ed è rappresentata dalla casa dove abitano, nella seconda sono soprattutto i maschi ad avere un ruolo, e non c'è più né unità familiare né unità di luogo. *Gomorra - La serie* è una tragedia. La struttura mitica profonda che anima la serie è di tipo tragico. È la tragedia del potere, la conquista del quale diventa la posta in gioco di un soggetto disposto a pagare qualsiasi prezzo, non ultima la vita, per ottenerlo, per acquisirlo. E se questo accade è perché attraverso il potere, e dunque il dominio sulle vite e sui destini altrui, il soggetto si illude di sottrarsi alla sua condizione mortale.

Ambire a perdere l'umanità è un tratto, aberrante, dell'umano stesso. Negando la sua propria umanità, il soggetto nega il suo tratto finito. Sfida la morte riaffermandola.

Ci troviamo nel tragico moderno, di stampo shakespeariano, che non assegna, a differenza di quello classico, all'impersonalità del destino colpe inemendabili per un soggetto 'non del tutto' colpevole (come Edipo), ma invece 'personalizza' le colpe e dunque le rende da un lato più demoniche (Lady Macbeth), dall'altro passibili di essere emendate e riscattate (nella versione del tragico cristiano). Nella prima stagione di *Gomorra - La serie*, l'*agon*, come primo momento del *mythos* tragico, è al centro di un movimento al fondo concentrico e territorializzato: la casa è il luogo dove Pietro e Imma si avvicendano nel detenere lo scettro, simbolo di un potere che deve essere comunque quello di raccogliere e contenere il potenziale dispersivo del clan, escludendo i giovani: lo scettro non viene ceduto né a Genny né al 'figlio adottivo' Ciro, tradito dal mancato riconoscimento del ruolo di 'erede'. Naturalmente, è nell'indissolubilità emotiva e simbolica del clan familiare che si giocano tradimenti, lotte per il potere, rivalità ed invidie (come quella tra i 'fratelli' Ciro e Genny).

La morte di Imma, la quasi-morte di Genny con cui finisce la prima serie, chiudono l'*agon*, il conflitto tra elementi all'interno di un 'organismo' (tant'è che gli esterni al clan, come Salvatore Conte, vengono presto fatti scomparire). La seconda stagione, più potente ed originale, ha al centro invece il secondo movimento del *mythos* tragico, lo *sparagmos*, lo sparpagliamento del corpo dell'organismo-clan. Lo *sparagmos* è il momento rituale che individua la disseminazione e lo sparpagliamento caotico delle membra della divinità, dove, come dice Northrop Frye in *Anatomy of criticism*, «confusion and anarchy reign over the world».

È un movimento in cui il tragico piega verso lo stato demonico dell'ironia, dove tutti sono contro tutti, in un mondo dove tradimento, anarchia ed una violenza senza limiti regnano sovrani.

Dove non c'è più clan, che è alleanza, sempre passibile di essere tradita ma comunque alleanza, domina il tutti contro tutti, la reversibilità continua delle posizioni. La città è una giungla dove tutti tradiscono tutti per ottenere uno spazio di potere: i giovani contro i vecchi (Genny manda in galera anche il suocero), i giovani contro i giovani.

Pietro dopo l'evasione vive clandestinamente in un appartamento a Secondigliano, protetto dalla giovane Patrizia, Genny vive all'Eur di Roma con la moglie, e Ciro nel suo appartamento, dove decide di rimanere dopo aver ucciso la moglie che invece voleva andarsene. Perché il problema è sempre il controllo del territorio, è lì che si misura il potere, perché attraverso il territorio si controllano attività e persone. E lì che Pietro Savastano vuole che torni Genny, che invece resterà a Roma: sa che la sua guerra dovrà combatterla da fuori. La primordietà della sua acconciatura e del suo look contrastano con l'intelligenza delle sue azioni. Al contrario del padre, il cui aspetto più civilizzato maschera l'efferatezza primordiale delle azioni che compie, come quando fa uccidere la figlia di Ciro. Gesto senza ritorno, che conduce alla precipitazione finale. Sono crimini da cui non si tornerà indietro, perché i morti 'innocenti' non libereranno mai il soggetto dai suoi fantasmi, lo metteranno su una linea di massima pendenza senza alcuna possibile redenzione. Patrizia lo dice a Pietro, quando questo trattiene il figlio rivendicando la sovranità paterna: «I figli e i morti si devono lasciare andare». Ma il soggetto può esercitare il suo potere e la sua violenza con efferatezza solo se perseguitato dai fantasmi, per cui i morti chiamano morti in un circuito senza fine, in un'anarchia caotica dove non c'è centro se non provvisorio, se non in perenne impazzito movimento.

Ciò che sorprende è che un'intera stagione, la seconda, è tutta incentrata sul caos anarchico dello *sparagmos*: inizia nello sparpagliamento erratico di personaggi ed azioni, e termina ancora peggio. Genny uccide per mano di Ciro il padre: si libera del padre armando la vendetta di Ciro. Ma non sono i 'fratelli' che si alleano contro il 'padre' per ripristinare un'alleanza orizzontale: tutt'altro, ne vogliono prendere il posto, ascendere a una verticalità che era loro ostacolata. È un'alleanza provvisoria, estemporanea. La loro rivalità, com'è probabile, rinascerà violenta.

Nell'anarchia caotica di un mondo senza centro, resta solo la composizione ad indicare l'ordine di un destino tragico che piomba su personaggi e situazioni. Il carattere livido di una fotografia a colori che è quasi modulazione del bianco e nero (esemplare la sequenza al cimitero del funerale della figlia di Ciro), il campo lungo che 'sigilla' ogni crimine efferato, una macchina da presa che occupa una posizione terza non facendosi intercedere da nessuno dei personaggi, segnalano in forma esplicita una



fig. 1 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x12, *La fine del gioco*



fig. 2 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x12, *La fine del gioco*



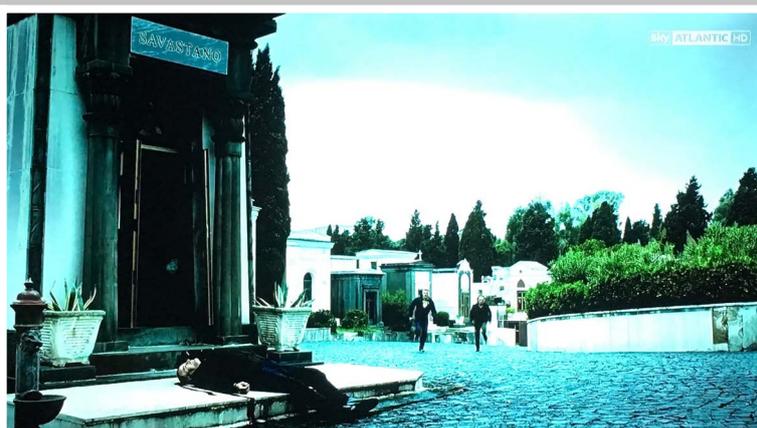
fig. 3 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x12, *La fine del gioco*



fig. 4 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x12, *La fine del gioco*



cosa: *Gomorra - La serie* non è la restituzione realistica di un contesto sociale, ma la trasposizione basso-mimetica di un *mythos* tragico (per riprendere ancora Frye), come evidenziano gli alti processi di formalizzazione 'congelata'. La struttura romanzesca viene rielaborata nella serie attraverso una esplicita codificazione tragica, per cui il mondo non ha aperture né imprevedibilità, e il tempo è solo quello che separa una morte dall'altra.



figg. 5-8 Delle scene di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x12, *La fine del gioco*



## 1.2. *Sulle spalle dei giganti*

di Luca Bandirali e Enrico Terrone

*Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae:*

*Ipse subibo umeris, nec me labor iste gravabit.*

*Quo res cumque cadent, unum et commune periculum,*

*Una salus ambobus erit.*

*(Su, padre mio, sali sulle mie spalle;*

*ti porterò con me, e non mi costerà fatica.*

*Comunque vadano le cose, correremo insieme il pericolo*

*e cercheremo insieme la salvezza).*

*(Aeneis II, 707-711)*

*- Papà!*

*- Nun c'a facc. Nun me sient' bbuon.*

*(Gomorra - La serie, s2 e2)*

Il secondo episodio della seconda stagione di *Gomorra - La serie* è un segmento singolare, anzitutto perché quasi interamente dislocato rispetto al *topos* campano: l'azione si svolge per lo più a Colonia, dove Pietro Savastano è riparato dopo la fuga dal carcere. La singolarità è anche temporale, perché fra primo e secondo episodio di stagione la serie introduce un'ellissi di un anno; nella struttura narrativa complessiva il primo episodio della seconda stagione funge da conclusione della prima, mentre il secondo apre la successiva con un programma nuovo e ambizioso: estendere il mondo narrativo e addirittura rifondarlo. L'espansione non va nella direzione del *topos* di episodio, che è uno spazio di transito, ma procede verso Roma, secondo il processo che Leonardo Sciascia definì «la linea della palma»: come il clima favorevole alla crescita della palma si estende ogni anno verso nord, così accade anche alla linea della criminalità organizzata di stampo mafioso, che sale ogni anno «meridionalizzando» progressivamente il settentrione.

Se la seconda stagione di *Gomorra - La serie* è anche e soprattutto l'epopea romana di Genny Savastano, l'episodio in questione fornisce le premesse del mito di fondazione, ciò che nei miti greci del ciclo troiano, e successivamente nell'*Eneide*, viene rappresentato dalla fuga di Enea da Troia. Alla fuga, com'è noto, fanno seguito peregrinazioni che portano l'eroe nel Lazio, dove si stabilisce, sposando la figlia di un sovrano locale, Lavinia, che gli darà un figlio, primo re di una stirpe che porterà alla fondazione di Roma. La struttura del mito ha molte corrispondenze con la rifondazione del mondo narrativo di *Gomorra - La serie*, con la fuga di Genny da Colonia e l'approdo a Roma, dove sposa la figlia di un costruttore, che gli darà un figlio; ma il prelievo più evidente dal mito è un riferimento iconografico che troviamo nell'ultima parte del secondo episodio, la fuga da Colonia appunto, durante la quale Genny prende sulle spalle Pietro, come Enea carica su di sé il padre Anchise nel secondo libro del poema di Virgilio. Si tratta di un soggetto spesso raffigurato da artisti sia greci che romani, e ripreso dal Rinascimento in poi: fra le opere

più celebri si ricordano l'affresco *L'incendio di Borgo* di Raffaello e il gruppo scultoreo *Enea, Anchise e Ascanio* di Bernini [figg. 1-4].

La sequenza di *Gomorra-la serie* non porta un contributo estetizzante: è in notturna, le sagome di padre e figlio si indovinano appena tra le fronde della boscaglia, e l'atto della presa sulle spalle non è né citazione pittorica né *tableau vivant* [fig. 5]. Ciò che conta non è il riferimento iconografico, ma il prelievo letterale dalla matrice mitografica, il «sali sulle mie spalle» di Virgilio. Ogni realtà sociale – buona o cattiva che sia – ha un proprio racconto di fondazione, un mito; ciò vale anche per quelle particolari realtà sociali che sono i mondi narrativi. *Gomorra - La serie*, in tal senso, sembra muovere, almeno in parte, dal modello *Iliade* della prima stagione al modello *Eneide* della seconda.

Rispetto a quest'ultimo, *Gomorra - La serie* introduce tuttavia un'importante complicazione. Pietro Savastano, a differenza di Anchise, non accetta serenamente il passaggio di testimone fra la vecchia e la nuova generazione. Tutt'altro: Pietro è un padre sovrano che non ha nessuna intenzione di abdicare. Per Genny non si tratta dunque soltanto di caricarsi il padre sulle spalle, ma anche di combattere contro di lui per prenderne il posto [figg. 6-7]. In *Gomorra - La serie*, il mito di Enea e Anchise si combina così con altre due coppie padre-figlio della mitologia classica: Zeus e Crono; Edipo e Laio. In tal senso, le prime due stagioni della serie si possono leggere come il romanzo di formazione di Genny Savastano, la sua trasformazione da figlio a uomo.

Nella prima stagione la trasformazione avviene con un uso radicale del fuori campo: quando parte per l'Honduras, Genny è un bambinone goffo e viziato; laggiù, inosservato, egli vive il suo rito iniziatico, per ritornare infine in scena trasformato in guerriero. Il suo primo atto di emancipazione, al ritorno, è l'uccisione del cane della madre – altro riferimento/rovesciamento di una figura della mitologia classica: il cane Argo che riconosce Ulisse al suo ritorno a Itaca.

Nella seconda stagione, il conflitto fra Gennaro e il padre si esprime in forma sempre più diretta ed esplicita. Lo stesso spazio honduregno, presentato come fuori campo assoluto del rito iniziatico nella prima stagione, entra ora anch'esso nel campo visivo della serie, proprio all'inizio dell'episodio 2, che poi culminerà nella fuga da Colonia.

Ad accomunare le due stagioni vi è la peculiare lo-



fig. 1 Oinochoe a figure nere (520-510 a.C.)



fig. 2 *Incendio di Borgo*, Raffaello e aiuti (1514)



fig. 3 *Fuga di Enea*, Federico Barocci (1598)



calizzazione di Pietro Savastano nello spazio narrativo. Nella prima stagione si tratta del carcere; nella seconda, del rifugio in una stanza blindata. In entrambi i casi, il Padre è recluso in un luogo isolato, fuori dal centro del potere che era solito occupare, come se questo preludesse al suo declino e alla successione da parte del figlio. D'altra parte, Pietro non si rassegna al declino e, pur dalla sua posizione defilata, continua a tramare per mantenere il potere ben saldo nelle sue mani. Anche quando il declino sembra inevitabile, il Padre trova la forza per risorgere dalle proprie ceneri, come accade emblematicamente nella sequenza conclusiva della prima stagione.

Il conflitto edipico fra Genny e Pietro è potenziato dal terzo personaggio principale della saga seriale di *Gomorra*: *Ciro Di Marzio*. Mentre Genny è il figlio naturale di Pietro, *Ciro* è piuttosto il figlio simbolico, l'allievo prediletto, in cui Pietro si rivede e si ritrova. Ma anche in questo caso il padre non intende rinunciare alla sua sovranità. Le linee di conflitto di *Gomorra - La serie* si distribuiscono così su tre fronti: la lotta fra Genny e *Ciro* per succedere al padre, ma soprattutto la lotta di Genny e la lotta di *Ciro* per detronizzare il padre.

Il romanzo di formazione come lotta di successione è una struttura narrativa ricorrente nelle saghe criminali, come mostra il caso paradigmatico de *Il padrino*. In tal senso *Gomorra - La serie* si pone nel solco di un genere cinematografico consolidato. Ma il romanzo di formazione come lotta di successione è un tema cruciale anche nella serialità contemporanea, e in tal senso *Gomorra - La serie* dialoga serratamente non solo con i suoi precursori cinematografici, ma soprattutto con i suoi contemporanei seriali: *Il trono di spade*, innanzitutto, che è la storia di un'epocale guerra di successione, ma poi anche serie come *Alias*, *24*, *Homeland*, *Mad Men* o *Breaking Bad*, nelle quali il conflitto fra la generazione dei padri e la generazione dei figli è un tema importante della narrazione. *Gomorra - La serie* rilancia questo tema con una forza inaudita.

Perché il conflitto generazionale è così decisivo nelle serie contemporanee? La domanda meriterebbe senz'altro riflessioni più ampie, ma in conclusione proviamo almeno a suggerire tre linee di risposta. Innanzitutto, la grande quantità di tempo di cui dispone la narrazione seriale permette di mostrare l'invecchiare dei padri e il maturare dei figli con un'accuratezza normalmente preclusa al cinema. Poi, le serie affrontano un'anomalia peculiare



fig. 4 *Enea, Anchise e Ascanio* (particolare), Gian Lorenzo Bernini (1618-1619)

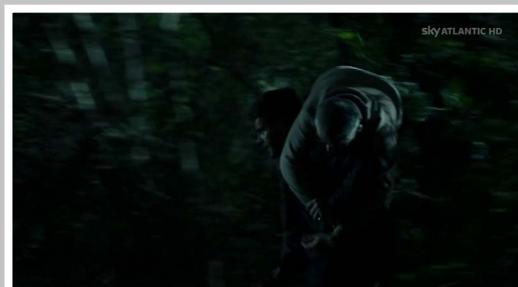


fig. 5 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x2, *Lacrime e sangue*



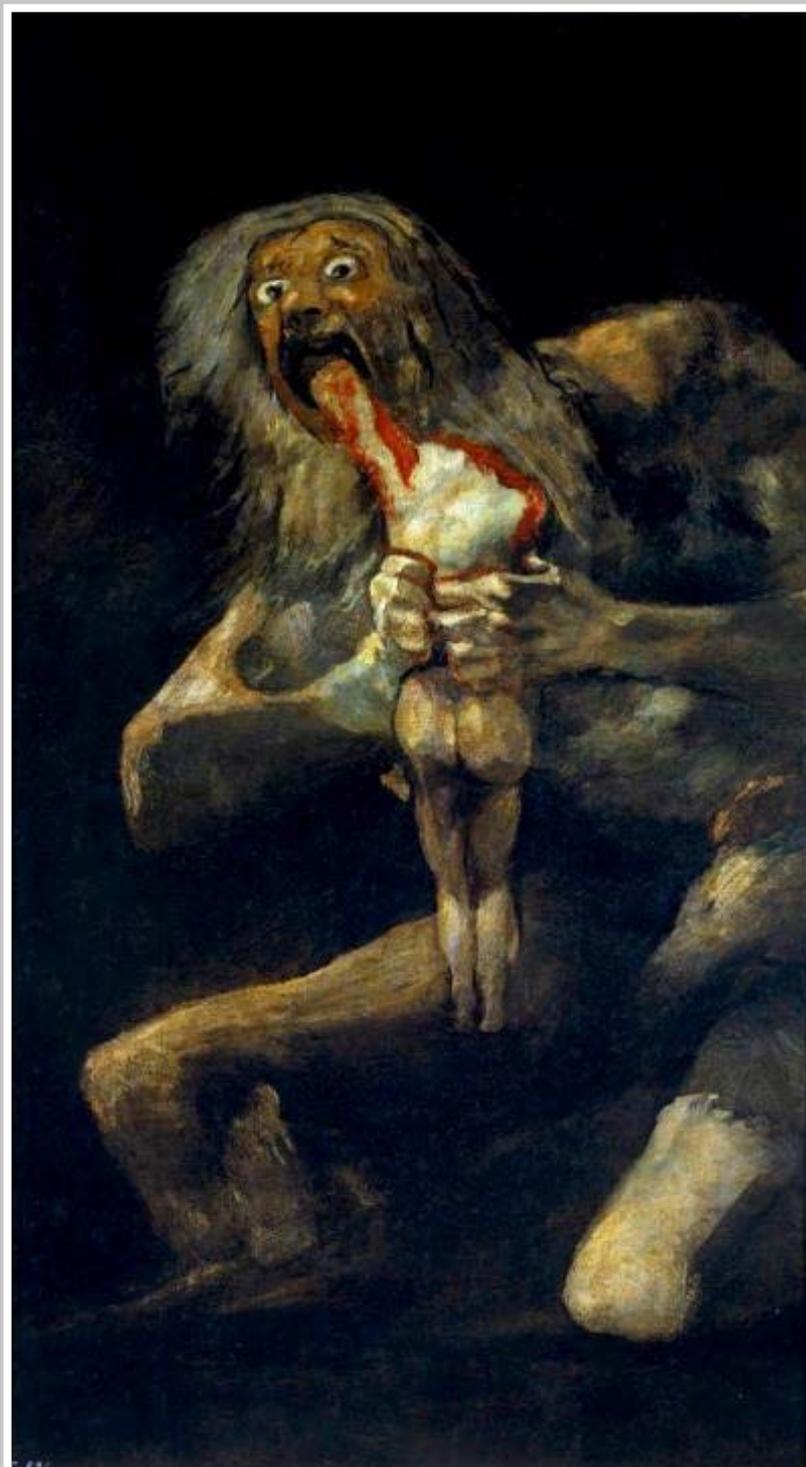
fig. 6 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x10, *Fantasma*



fig. 7 Una scena di *Gomorra - La serie*, Episodio 2x11, *Nella gioia e nel dolore*



della civiltà occidentale contemporanea: il mancato ricambio generazionale, la riluttanza dei padri a cedere il passo ai figli [fig. 8]. Infine, nel parlare di conflitto generazionale, le serie parlano di se stesse, del loro rapporto con il padre cinema.



*Saturno che divora i suoi figli, Francisco Goya (1819-1823)*



GALLERIA | UN ALTRO MONDO IN CAMBIO  
2. Immaginari



## 2.1. «Come una sorta di necessità».

### *Gomorra in scena*

di Stefania Rimini

L'idea che *Gomorra* potesse mutare dimensione e divenire forma teatrale sembrava essere parte del suo destino. Ancora non era uscito che mi si avvicinarono in due, un regista e un giovane attore, a chiedermi di poter trasformare qualsiasi cosa avessi scritto in forma teatrale. Come se avessero in mente cosa fare sin dal primo momento in cui ci eravamo incontrati. Come una sorta di necessità. Qualcosa che puoi affrontare solo assecondandolo (Saviano, 2009).

Così Saviano ricorda l'incontro con il regista Mario Gelardi e l'attore Ivan Castiglione, che di lì a qualche tempo avrebbero curato l'adattamento teatrale di *Gomorra*. Rimasto un po' in ombra, rispetto al clamore suscitato dal film di Garrone e dalla serie televisiva, lo spettacolo risponde in realtà a una precisa strategia retorica, legata al potere della parola e alla pregnanza del gesto. Per cogliere fino in fondo la 'necessità' di tale riduzione occorre ricordare l'importanza che lo stesso autore attribuisce al teatro, considerandolo il luogo che «permette una diffusione di verità fatta di timpani e sudore, di sguardi e luci fioche» (*ibidem*). Lungi dall'essere un fatto meramente occasionale, il rapporto con la scena si configura subito come importante momento di verifica e di espressione di sé, come dimostreranno più avanti le incursioni in prima persona ai bordi del palco con il monologo *La bellezza e l'inferno* (2009) prodotto addirittura dal Piccolo Teatro per la regia di Serena Sinigaglia [fig. 1].

Dopo l'incontro con Gelardi e Castiglione, Saviano alterna la correzione delle bozze alla stesura del copione, così da testare in tempo reale la potenza scenica del libro. Fin dall'inizio si intuisce la necessità di concentrare la drammaturgia solo su alcune delle tante storie intrecciate nel testo, e quasi subito saltano fuori i corpi di Pasquale, Mariano, Pikachu, Kit Kat e lo stakeholder (per una curiosa coincidenza si tratta quasi degli stessi profili presenti poi nel film). L'idea è quella di rappresentare due camorre, quella imprenditoriale dei colletti bianchi (declinata dal tono enfatico dei 'laureati' Mariano e lo stakeholder) e quella delinquenziale della bassa manovalanza (incarnata dagli umori sanguigni di Kit Kat e Pikachu); oltre la linea di fuoco di questi due schieramenti si situa la parabola tragica del sarto Pasquale, deciso a non assecondare la crudele regia della malavita.

Il clima di grande fervore maturato intorno al progetto teatrale viene però bruscamente interrotto da quella che il regista e l'attore hanno soprannominato «l'invettiva di Casale».

Ricordo i giorni seguenti, quelli davvero duri e difficili. I giorni della lontananza, dei telefoni muti, delle notizie lanciate dai giornali. I giorni del silenzio che dopo un rincorrersi continuo venne, finalmente, interrotto.

La nostra amicizia, ma anche il nostro rapporto di lavoro, è dovuto necessariamente cambiare. Vederlo accompagnato sempre da tre carabinieri, incontrarlo in luoghi sempre diversi, rincorrerci via e-mail per scrivere un dialogo o correggere una scena è stata un'esperienza decisamente unica nella sua irrazionalità (Gelardi, 2007).

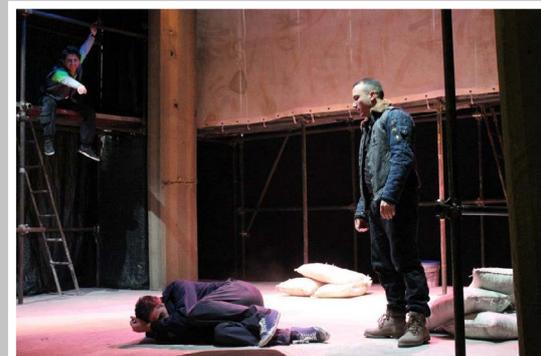
Con lo scatenarsi delle minacce dei casalesi i tempi di lavorazione si allungano. Alle difficoltà logistiche dell'autore, tra l'altro, si aggiungono incertezze produttive, rifiuti che vengono superati solo grazie alla tenacia degli interpreti coinvolti e al coraggio del Mercadante di Napoli.

Dopo una genesi travagliata, lo spettacolo finalmente debutta il 29 ottobre del 2007 nel Ridotto del Teatro Mercadante [fig. 2]: nella sua versione definitiva, i personaggi non sono più cinque ma sei, perché Ivan Castiglione accetta la sfida di vestire i panni di Roberto Saviano. Questa scelta si rivela decisiva perché consente al regista di riannodare i destini dei protagonisti attraverso lo sguardo unificante del loro 'autore', onnipresente sulla scena. Quelli che nel libro erano orizzonti umani distanti e irraggiungibili, sul palco diventano vissuti condivisi, esistenze lacerate dal comune sforzo di guadagnare denaro e potere, contro cui Castiglione/Roberto ingaggia una battaglia di verità e giustizia.

Il rischio di cadere in un eccesso didascalico viene evitato innanzitutto grazie alla convincente interpretazione degli attori, capaci di restituire con decisione di tratti e pose la temperatura emotiva dei personaggi [figg. 3-7]. Francesco di Leva/Pikachu si muove nervosamente sul palco, è robusto e violento, come ci si aspetta da un aspirante boss; Adriano Pantaleo/Kit Kat esprime, invece, la grazia sfrontata dell'apprendista, la sua è una parabola sacrificale densa di pathos, che non esclude qualche accenno di riso; Giuseppe Miale Di Mauro/Stakeholder è preciso e sempre lucido nel tessere le sue trame; Antonio Ianniello/Mariano si lascia conquistare dalle spire della malavita in un crescendo di ostinazione e smanie di controllo; Ernesto Mahieux/Pasquale smorza i toni, a volte ammicca, facendo emergere tutta la complessità del suo ruolo di mezzo. Oltre alla qualità espressiva degli attori il buon esito dello spettacolo si deve anche al sapiente uso del montaggio delle scene; la traiettoria non è lineare ma procede per *flash* incisivi e dirompenti, grazie anche a qualche efficace soluzione visiva. Lo spazio scenico simula il perimetro di un cantiere edilizio, attraversato e circoscritto da quattro pilastri; la scenografia di Roberto Crea, inoltre, prevede la scansione del palco in due ordini (alto e basso), che visualizzano la divaricazione fra camorra imprenditoriale e delinquenziale. A spezzare l'andamento realistico della rappresentazione intervengono le videoproiezioni di Ciro Pellegrino, che recuperano l'astrazione simbolica dello stile narrativo di Saviano.



fig. 1 Roberto Saviano sul palco

fig. 2 La locandina dello spettacolo *Gomorra*, di Mario Gelardi (2007)fig. 3 Una foto di scena dello spettacolo *Gomorra*, © Marco Ghidelli

Può darsi che la forte tensione dialogica che si sprigiona in ogni quadro allenti la straordinaria polifonia dell'io narrante presente nel romanzo, ma in fondo la sovranità dell'autore è comunque certificata se Roberto risponde all'accusa di scrivere cazzate lanciategli da Mariano dicendo: «Io scrivo quello che tu mi racconti» (Saviano, Gelardi, 2007).

La scelta di gettare nella mischia il corpo di Saviano contribuisce a superare la soglia testuale di *Gomorra* e ad alzare il tasso 'civile' della messa in scena. Fin dal prologo appare chiaro allo spettatore quale sia il legame con la realtà e quanto la finzione serva a illuminare le zone d'ombra del presente. Avvolto nel buio della sala, Castiglione/Roberto entra in scena, si aggrappa al microfono e comincia a recitare alcuni stralci del discorso pronunciato da Saviano a Casal di Principe il 13 settembre del 2006 [fig. 8].

Non credete, non credete quando vi dicono che tutto sommato il potere dei clan non esiste, pretendete di non implorare quello che vi si deve dare per diritto. Guardate in faccia e sappiate che conoscere come funziona il meccanismo degli appalti, conoscere come un politico viene eletto, è l'unico modo che avete per difendervi, e soprattutto non fatevi strappare la vostra terra da nessuno. La terra è vostra, è di chi la ama e di chi la tutela, non di chi la rapina. Verità e potere non coincidono mai. Basta! (Saviano, Gelardi, 2007).

L'interpretazione di Castiglione nei panni dello scrittore è impressionante per forza e capacità mimetica, obbedisce a una logica profonda, racchiusa nella verità di queste note:

Ogni sera nel tratto di palcoscenico che mi accompagna al microfono, penso all'ultima frase del libro: "Bastardi sono ancora vivo" e mi sento un uomo solo, forte solamente della sua anima e delle sue parole e di una rabbiosa disperazione. Allora mi sale il fiatone, trattengo ogni emozione nella bocca dello stomaco; l'indice della mia mano sinistra inizia a sfregare come un ossesso sul dito medio, e mi ritrovo nel centro della piazza di Gomorra (Castiglione, 2007).

È qui che il teatro diviene luogo altro, «altro dai media, altro dai fogli» (Saviano, 2009).



fig. 4 Una foto di scena dello spettacolo *Gomorra*, © Marco Ghidelli



fig. 5 Una foto di scena dello spettacolo *Gomorra*, © Marco Ghidelli



fig. 6 Una foto di scena dello spettacolo *Gomorra*, © Marco Ghidelli



fig. 7 Una foto di scena dello spettacolo *Gomorra*, © Marco Ghidelli



### Bibliografia

- I. CASTIGLIONE, *Essere Roberto Saviano*, <<http://www.robertosaviano.it/documenti/10011/120>> [accessed 12 november 2012].
- R. DI GIAMMARCO, 'Gomorra, la Napoli di Saviano', *la Repubblica*, 12 novembre 2007.
- M. GELARDI, 'Note di regia', in «Gomorra». *Programma di sala*, Mercadante Teatro Stabile di Napoli, 2007.
- S. RIMINI, 'Gomorra fra teatro e cinema', in EAD., *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 175-192.
- R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2007.
- R. SAVIANO, M. GELARDI, *Gomorra*, da un'idea di Ivan Castiglione e M. Gelardi, copione inedito, 2008.
- R. SAVIANO, 'La verità, nonostante tutto, esiste', in ID., *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 49-54.
- R. SAVIANO, 'Io attore per sentirmi meno solo', *la Repubblica*, 29 maggio 2009.
- F. URBANO, 'Gomorra, dal libro al teatro civile', *Roma*, 31 ottobre 2007.



fig. 8 Una foto di scena dello spettacolo *Gomorra*, © Marco Ghidelli



## 2.2. Oltre Gomorra. Dall'elegia al kitsch

di Leonardo Gandini

Mi pare significativo che *Repubblica*, per introdurre il nuovo libro di Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, abbia parlato di «un romanzo vero, un romanzo-romanzo: con tanto di invenzione e fantasia». Quasi una forma di riconoscimento, indiretta e retrospettiva, della difficoltà a considerare *Gomorra* un romanzo vero e proprio, anche se molti – vedere per credere la pagina di *Wikipedia* – a suo tempo lo giudicarono e definirono tale. Per capire il senso di quello che nel frattempo è diventato l'universo mediatico di *Gomorra*, credo allora sia opportuno partire da qui, da questa domanda: qual è l'identità del libro di Saviano? A quale genere appartiene?

Fosse stato scritto negli Stati Uniti, cadrebbe nella categoria del *new journalism*, col quale condivide il tratto fortemente soggettivo dell'inchiesta giornalistica: il reporter non espone i fatti, al contrario li metabolizza in chiave narrativa per renderli appassionanti e, a dispetto della loro comprovata evidenza, vagamente improbabili [fig. 1]. In *Gomorra* la soggettività di Saviano trapela soprattutto dalla scelta di dare ai suoi reportage un tono elegiaco, di rimpianto, che corre sotto traccia lungo tutto il libro. Una vena dolente attraversa i capitoli, quasi che l'autore si rammaricasse costantemente, pur senza mai dichiararlo esplicitamente, del triste destino toccato in sorte alla sua terra. Sullo sfondo dei delitti e dei misfatti, dei crimini e degli scempi edilizi, è tangibile l'amarezza per lo sfacelo cui è andato incontro un luogo che avrebbe potuto conoscere un destino diverso («E' strano come con chiunque parli, qualunque sia l'argomento, appena dici che stai per andartene via ricevi auguri, complimenti e giudizi entusiasti. "È così che si fa. Fai benissimo, lo farei anch'io". Non devi aggiungere dettagli, specificare cosa andrai a fare. Qualunque sia il motivo, sarà migliore di quelli che troverai per continuare a vivere in queste zone»).

Questo tono elegiaco è assente nell'adattamento cinematografico di Garrone. Lo si potrebbe semplicemente imputare al fatto che il regista, a differenza dello scrittore, non è originario di quei luoghi, ed è dunque impossibilitato a dolersi del degrado umano ed edilizio che li caratterizza. Ma credo che le ragioni stiano anche nella sua consapevolezza di affrontare un testo appunto più saggistico che narrativo, che andava dunque rielaborato con modalità diverse da quelle che di solito caratterizzano le traduzioni visive dei romanzi [fig. 2]. In un certo senso, potremmo dire che Garrone ha finito per muoversi nella direzione opposta a quella di Saviano. Laddove quest'ultimo ha venato di toni elegiaci la sua inchiesta giornalistica, il primo ha raffreddato il materiale di partenza, utilizzando il montaggio per frantumare la continuità delle singole storie e depotenziarne la forza drammatica, così da trasformarle in tasselli di un mosaico che alla criminalità camorrista guarda dall'alto, con lucida imperturbabilità.

Significativo al riguardo è l'episodio del sarto Pasquale. In Saviano il capitolo dal titolo *Angelina Jolie* si chiude su toni prima drammatici e poi malinconici. Nel salotto di casa, mentre passa distrattamente da un canale televisivo all'altro, il sarto di colpo ammutolisce, essendosi imbattuto nel reportage sulla notte degli Oscar e quindi nell'immagine della Jolie che indossa il 'suo' vestito («Nessuno stava parlando ma il silenzio sembrò farsi più denso. Luisa, la moglie, intuì qualcosa, perché si avvicinò alla televisione e si mise le mani sulla bocca, come quando si assiste a una cosa grave e si tappa un urlo»).

Anche dopo avere cambiato mestiere, Pasquale, nell'affabulazione narrativa di Savia-



no, ogni tanto a casa si apparta e va a riguardarsi la fotografia della Jolie con l'abito confezionato da lui:

sono sicuro che Pasquale, da solo, qualche volta, magari quando ha finito di mangiare, quando a casa i bambini si addormentano sfiancati dal gioco a pancia sotto sul divano, quando la moglie prima di lavare i piatti si mette al telefono con la madre, proprio in quel momento gli viene in mente di aprire il portafogli e fissare quella pagina di giornale.

In quello sguardo è tangibile il rimpianto di un talento sconosciuto, misconosciuto e persino dilapidato, visto che ora il personaggio fa il camionista. Il suo rimpianto – per quello che sarebbe potuto diventare, e non è diventato: nella parole dell'autore, «una felicità rabbiosa» – riecheggia quello di Saviano per la propria terra – per quello che sarebbe potuta essere, e non è stata.

Nel film lo stesso episodio viene prosciugato di ogni nota emotiva. In un autogrill, transitando casualmente davanti ad una tv che trasmette un programma in diretta dalla Mostra del cinema di Venezia, Pasquale nota che la ragazza sulla passerella rossa indossa il 'suo' vestito [fig. 3]. Si ferma qualche secondo davanti al monitor, poi prosegue, esce dall'autogrill, sale sul camion e riparte. Volutamente Garrone elude il potenziale drammatico dell'episodio, lasciandolo sullo sfondo, ancorato allo sguardo e al silenzio del personaggio. Potremmo persino leggere il cambio di scenario – dalla Los Angeles degli Oscar alla Venezia della Mostra del cinema – come una scelta di campo, in favore di un cinema pienamente autoriale, che rifugge dai *clichés* narrativi e dagli stereotipi drammatici in favore di una visione della criminalità campana più compassata ed analitica. Quasi che il regista abbia voluto ricondurre ad una dimensione cronachistica gli stessi eventi che Saviano, complice il legame affettivo con la terra d'origine, non aveva voluto o potuto raccontare in modo del tutto neutrale.

Se Hollywood viene lasciata fuori dalla porta nel film, rientra prepotentemente dalla finestra nella serie televisiva, dove il racconto di genere si afferma in tutte le sue potenzialità drammatiche. Gli ingredienti che nel suo libro Saviano dosava con estrema misura – le lusinghe della ambizione, le ombre della paura, gli abissi del tradimento, ecc. – gli sceneggiatori li utilizzano a pieno regime, senza remore né limiti, costruendo un universo shakespeariano dove i giochi di potere si espandono come

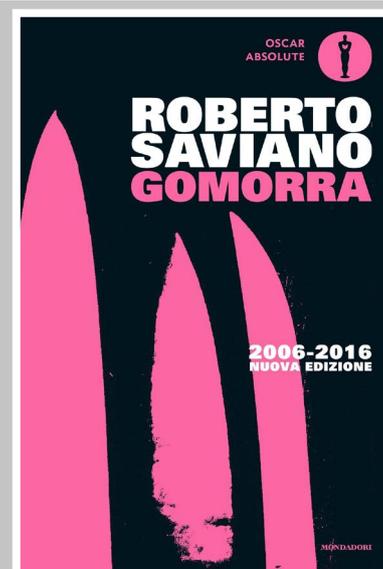


fig. 1 La cover dell'edizione del decennale di *Gomorra* (Mondadori 2006-2016)

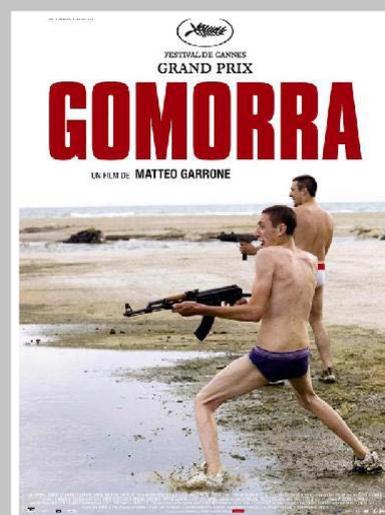


fig. 2 L'affiche del film *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



fig. 4 La locandina di *Gomorra - La serie*, prima stagione (2014)



cerchi concentrici [fig. 4]. Nello stesso tempo, la discontinuità di personaggi ed eventi che caratterizzava sia il libro che il film lascia il posto, per esigenze di serialità televisiva, ad un senso fortissimo di continuità, dei personaggi ma ancor più dei rapporti che li legano fra loro. L'attendibilità giornalistica del libro, figlia di una costruzione a mosaico che coglieva del fenomeno camorristico diversi aspetti, viene rimpiazzata da una scrittura che guarda al potere e al denaro da una prospettiva drammaturgica, molto più antropologica che sociale (cosa conta di più nella vita di un uomo? Gli affetti o i soldi? Le relazioni familiari o la ricchezza? Il tema peraltro emerge con ancora maggiore evidenza nella seconda stagione).

Ma il punto di maggiore distanza fra il libro e la serie si misura nel rapporto con i luoghi nei quali si svolgono gli eventi. Perché il tono elegiaco di Saviano si è paradossalmente capovolto nel suo contrario. Rimpianto e malinconia qui rimpiazzati da una sorta di meridionalità orgogliosa e smargiassa, le frasi in napoletano dei personaggi cristallizzate e trasformate in suonerie da telefonino e tormentoni da *social networks*, calamite di un divismo spicciolo che trascende ogni possibile considerazione sociale o politica. Depositati dalla serialità in un universo narrativo che regala loro uno spessore emotivo e un retroterra familiare, i camorristi smettono di essere gli esponenti di un fenomeno vandalico ed endemico che ha rovinato la Campania e diventano la testa di ponte di un marketing meridionalista che genera forme imprevedibili e insospettabili di consenso popolare [fig. 5].



fig.3 Un fotogramma di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



fig. 5 Alcuni dei protagonisti di *Gomorra - La serie*, prima stagione (2014)



### 2.3. *L'eccezione Gomorra*

di Emiliano Morreale

1. Ciò che maggiormente colpisce, ripensando al fenomeno *Gomorra* nelle sue varie incarnazioni, è quanto l'esito forse artisticamente più alto della 'filiera', il film di Matteo Garrone, sia stato alla fine quello con meno conseguenze sull'industria culturale e sull'opinione pubblica. Anzi, già il successo del film aveva preso alla sprovvista gli stessi produttori, che non si aspettavano un incasso così trionfale: 10 milioni di euro, decimo posto dei film più visti nella stagione. Da allora, nessun film italiano che non fosse una commedia ha raggiunto quelle cifre.

Colpisce soprattutto la difficoltà che la critica, italiana e straniera, ha avuto a collocare il film. Per lo più, si è insistito molto sul realismo di fondo, arrivando a parlare di 'neo-neorealismo', trascurando il lavoro svolto da Garrone sulla messinscena, e il suo peculiare metodo. La novità del film stava infatti anzitutto nel rifiuto della tradizione del cinema politico e di denuncia italiano, di ogni didascalismo come del frequente i metodi del poliziesco o dell'indagine ai problemi sociali.

Il successo del film si è poi proiettato sull'intera opera del regista, fino a costituire un equivoco critico. Garrone è diventato 'il regista di *Gomorra*', il narratore realista di un mondo degradato. L'equivoco si è proiettato sul film successivo, *Reality*, che dunque (pur essendo forse il capolavoro dell'autore, intreccio di allegoria e fiaba incarnato in luoghi iperrealisti) è stato ascritto a un grottesco di fondo: il critico di un quotidiano descrisse addirittura la scena iniziale come «un matrimonio di camorristi». Invece, a leggere nell'insieme la sua opera, è proprio lo sfondo sociale così determinato a costituire un'eccezione nell'opera del regista. Il quale, dopo le prime prove costituite da una narrazione più aperta, tentata dalla commedia, ha strutturato sempre più il proprio cinema a partire da un conflitto tra il copione e la regia, facendosi cantore di ossessioni radicate in un set forte, in cui echeggia la sua formazione di pittore. *L'imbalsamatore*, *Primo amore*, *Reality*, *Il racconto dei racconti* sono altrettante fiabe italiane, tendenti al gotico con qualche accenno di grottesco, e insieme costituiscono, senza alcun affondo sociologico, una forma mediata di antropologia di un paese e di una interazione tra set e personaggi del tutto peculiare, più prossima al cinema sperimentale che all'uso corrente dei luoghi nel cinema italiano e non solo.

2. Già la celebre scena iniziale di *Gomorra* (dovuta anche al contributo dell'aiuto regista Gian Luigi Toccafondo, pittore),<sup>1</sup> più che un attacco a effetto, è un passo verso l'astrazione, una messa in crisi della visione realistica, con i suoi blu da fantascienza [fig. 1]. Le parti successive catapultano lo spettatore in una realtà quotidiana, che non è quella di sparatorie e scene d'azione, ma del funzionamento economico di un sistema visto dal basso, e di un luogo come le Vele di Scampia. Dall'astrazione scioccante e iperrealista si passa a una visione quotidiana che scavalca ogni modello televisivo ma dal basso anziché dall'alto, arrivando all'astrazione per un sovrappiù di prossimità, di promiscuità anzi con ciò che viene narrato. Il set non è un fondale, ma qualcosa di inestricabile dalle vicende narrate, qualcosa che gli spettatori sentono di abitare con angoscia, e in cui vige quella «totale identificazione del personaggio con l'ambiente in cui vive»<sup>2</sup> tipica del cinema di Garrone.

Il nemico del film è insomma la spettacolarità, il sensazionalismo televisivo ma anche



quello del 'genere' (su cui invece lavorerà esplicitamente la serie televisiva). Il film crea una tensione stando addosso ai personaggi con la camera a mano, o tenendosi lontanissimo, ma mai a quella distanza 'media' che costituisce il fondamento di una narrazione legata meramente ai meccanismi della suspense. Privo di musica<sup>3</sup>, costruito in un sofisticato equilibrio narrativo, ritmico e luministico, *Gomorra* è uno dei grandi film italiani del decennio, dei più complessi ma anche dei più difficili da analizzare, proprio perché l'urgenza del tema, che non ha accecato lo sguardo del regista, rischia invece di fare da velo a quello degli spettatori e dei critici.

Dietro questa operazione, non lo si sottolineerà mai abbastanza, c'è una precisa visione del regista come autore collettivo, e della pratica registica come continuo aggiustamento in corso d'opera, laboratorio. Pierpaolo De Sanctis cita al riguardo la frase di Sklovskij sull'autore come «semplice punto geometrico di intersezione di linee, di forze generate al di fuori di lui». <sup>4</sup> Del metodo-Garrone fanno parte la lunga ambientazione nei luoghi (i 10 mesi trascorsi a Vicenza per *Primo amore*, l'immersione nelle zone di *Gomorra*) e la creazione di una équipe che proprio in *Gomorra* trova il punto di massima articolazione. Oltre a Saviano, in fase di sceneggiatura al collaboratore abituale Massimo Gaudioso e Gianni Di Gregorio, e a Ugo Chiti, si aggiungono Maurizio Braucci, figura fondamentale per la comprensione delle dinamiche profonde di quei luoghi, il citato Toccafondo come aiuto-regista, e i collaboratori abituali Marco Spoletini (montaggio), Marco Onorato (fotografia), più Maricetta Lombardo (suono) e Paolo Bonfini (scenografie) arrivati con il passaggio alla Fandango all'epoca de *L'imbalsamatore*.

A monte di questo doppio movimento rosselliniano e 'impressionista' c'è, a complicare il quadro, una strutturazione narrativa estremamente complessa, ottenuta in parte in fase di sceneggiatura e in parte in fase di montaggio. Francesco Crispino<sup>5</sup> ha analizzato l'intrecciarsi delle vicende (in 27 sintagmi narrativi) distinguendo la maniera in cui sono collegati attraverso vari tipi di montaggio, e le differenze stilistiche all'interno di ciascuno di essi: dall'episodio del sarto Pasquale, quello in cui piano-sequenza e macchina a mano sono più utilizzati, a quello degli smaltitori di rifiuti, in cui l'immersione/adesione del regista è minore e dunque la macchina da presa è spesso fissa e il montaggio interno più classico.



fig. 1 Un fotogramma di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)

3. Inizialmente, il film *Gomorra* era stato pensato come sei episodi per la televisione,<sup>6</sup> per poter contenere la serie di storie che nel film vengono mostrare in parallelo. In quel caso si sarebbe trattato di episodi autoconclusi, mini-film accomunati dall'ambientazione. *Gomorra - La serie*, invece, segue le regole della serialità con personaggi raccontati di puntata in puntata, anche se con equilibri mutevoli all'intero dei loro rapporti, morti, nuove entrate in scena ecc.

Alle spalle c'è la consapevolezza di lavorare all'interno di un genere, il *mafia movie*, specie nella sua variante tragica, elisabettiana (*Il padrino*) o 'greca', come più di recente avevano fatto *Fratelli* di Abel Ferrara o *Luna rossa* di Antonio Capuano (forse il modello più diretto, per quanto poco citato, della serie). Gli antecedenti diretti nel mondo delle serie sono evidentemente il capostipite *I Sopranos*, e il più prossimo *Romanzo criminale*. La direzione è quella del *gangster movie* più classico, con una saga familiare che intreccia le vicende di più clan, muovendosi quasi esclusivamente all'interno delle loro dinamiche (con qualche puntata negli addentellati politici ed economici, come nel V episodio della prima serie, ambientato a Milano diretto da Francesca Comencini, che sembra quasi uno spin-off del suo *A casa nostra*). La direzione è esattamente opposta a quella del film: personaggi tratteggiati in maniera riconoscibile secondo le logiche del genere, colpi di scena, uso 'energetico' della musica, set come fondale che potenzia l'azione. (Anche il dialetto è assai meno aspro di quello del film, più addolcito e comunicativo). E, inevitabilmente, il rischio sempre connesso al film di gangster di appassionarsi alle vicende dei protagonisti come eroi. In *Gomorra - film*, ricordiamolo, uno degli elementi di maggiore originalità e rischio era proprio di essersi concentrati non sui camorristi ma sulla 'zona grigia' [fig. 2], sull'indotto per così dire, mostrando il quotidiano anti-eroico di una piccola borghesia e di un nuovo proletariato normali, ma inseriti in un contesto criminale che appariva tanto più pervasivo perché quasi invisibile (i veri boss non si vedevano mai).<sup>7</sup> In fondo, si è opinato, i suoi personaggi potrebbero anche diventare quel che Tony Montana di *Scarface* di De Palma era per i ragazzi del *Gomorra* di Garrone [figg. 3-4].<sup>8</sup>

Come ricorda lo sceneggiatore Gaudio: «Matteo parte subito dal dirti tutto quello che non gli piace. E allora noi sceneggiatori ci arrovelliamo per cercare qualcos'altro, qualcosa di inaspettato, di sorprendente».<sup>9</sup> Tra le strade che il regista sceglie di non battere c'è ovviamente in questo caso la strada del genere, della narrazione diretta del mondo della camorra, che lo stesso Gaudio giudica difficile e pericolosa per i rischi del già-visto da un lato, e dell'apologia del crimine dall'altra.



fig. 2 Un fotogramma di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



Guardare *Gomorra - la serie*, dunque, oltre al piacere del genere e all'interesse per lo studioso di analizzare un modello riuscito di narrazione seriale all'italiana, offre anche un'opportunità supplementare. Permette infatti di vedere una versione alternativa e opposta del testo di partenza, alcune strade (più facili, ma non per questo non percorribili) che si paravano davanti a un adattamento del libro di Saviano. Di vedere, insomma, *ex post* il film che Matteo Garrone 'ha evitato di fare', per cercare qualcosa di più profondo e difficile, e che dunque è rimasto un unicum nella storia del nostro cinema.



fig. 3 Un fotogramma di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



fig. 4 Un fotogramma di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



- <sup>1</sup> *L'uomo delle storie. Conversazione con Massimo Gaudioso*, a cura di P. De Sanctis, in *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*, a cura di P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, Cantalupo in Sabina, Edizioni Sabinae, 2008, p. 127.
- <sup>2</sup> L. PALLANCH, 'Terre di mezzo, Ospiti, estate Romana', in *Non solo Gomorra*, p. 25.
- <sup>3</sup> Ecco come spiega la scelta il regista: «Quando abbiamo provato a inserire una colonna sonora, tutto si trasformava in commedia o in una presa di posizione verso le immagini. Con la musica, il bambino che spaccia ne veniva fuori con un commento didascalico, come a volere che lo spettatore si commuovesse. Lo stesso vale per il montaggio, lì ho quasi sempre prediletto i piani-sequenza» ('Gomorra, il film. Conversazione con Matteo Garrone', a cura di M. Braucci, *Lo straniero*, 96, giugno 2008, pp. 64-65).
- <sup>4</sup> *Il crepuscolo della bellezza. Lo sguardo e il metodo di Matteo Garrone*, in *Non solo Gomorra*, p. 12.
- <sup>5</sup> F. Crispino, 'Gomorra', in *Non solo Gomorra*, pp. 45-53; ma si veda anche P. DE SANCITS, 'Da Saviano a Garrone. Oltre lo specchio: Gomorra visionaria', *ivi*, pp. 35-44.
- <sup>6</sup> *L'uomo delle storie*, p. 122.
- <sup>7</sup> «Se fai un film di denuncia contro questi boss non puoi fare *Quei bravi ragazzi* di Scorsese: quello è un film meraviglioso dove però in qualche modo l'autore sposa totalmente il pensiero di queste persone, le vede dal di dentro, e comunque finiscono male. Nel nostro caso la storia italiana è molto diversa da quella americana. Non si può mettere in scena un personaggio come Riina partendo dal suo punto di vista perché c'è di mezzo la nostra Storia, gli attentati, le stragi, le morti di chi lo ha combattuto... parlare di un delinquente è una cosa difficile e complessa, soprattutto se si parte da un libro di denuncia così onesto e sincero come quello di Saviano. Con Matteo ci siamo subito trovati d'accordo nel mettere da parte la denuncia, per cercare le cose che davvero ci interessavano del libro: l'umanità dei personaggi, i luoghi, gli scenari...» (*L'uomo delle storie. Conversazione con Massimo Gaudioso*, p. 122).
- <sup>8</sup> Che in questo film ci possano essere degli elementi di fascinazione e di apologia del mondo del crimine, mi pare innegabile e per così dire compreso nelle regole del genere. Il problema dell'emulazione è invece più complesso: cfr. *Gomorra e il rischio dell'emulazione «Troppi ragazzi imitano la fiction»*, [www.corriere.it](http://www.corriere.it), 16 maggio 2016. Su *Scarface* è intervenuto a più riprese Saviano spiegandone il fascino e l'efficacia, e rivendicando la necessità di raccontare il male: R. SAVIANO, 'Così Scarface è diventato un mito per tutti i boss', *la Repubblica*, 29 settembre 2011.
- <sup>9</sup> *L'uomo delle storie*, p. 102.



## 2.4. *Cartoline dall'inferno\**

di Mario Spada

### 1. *Non mi bastavano le fotografie*

...Sono stato per la prima volta a Casal di Principe nel giugno dell'anno 2005, quale inviato del settimanale "D" di Repubblica.

Un grande cancello rosso in ferro e un muro altissimo, almeno 3 metri, circondava la dimora di Walter Schiavone; il lungo viale fatto di sanpietrini e in fondo, la villa semidistrutta, bruciata, vandalizzata e completamente spogliata di ogni pezzo di valore: ringhiere, infissi, lampadari, marmi. Restavano i segni del lusso e del potere: le colonne, il timpano, e la vasca, come nelle case patrizie dell'Antica Pompei; ma quella era la villa di *Scarface*.

Delle ore trascorse nella villa a fotografare ricordo che mi sentivo come quando da bambino volevo fare l'archeologo, una sorta di avventura alla scoperta di tutti i possibili segni lasciati dalla famiglia che abitava quei luoghi nel passato.

Entrai dappertutto e spesso la meraviglia di quella singolare scenografia mi faceva sgranare gli occhi: immediatamente aprivo il cavalletto.

Dovevo dare il tempo alla luce di scalfire e penetrare nel nero della fuliggine per leggere i dettagli più nascosti; chiudere il diaframma al massimo per ottenere una messa fuoco nitida dell'immagine in tutta la sua profondità. La poca luce che entrava dalle finestre ostruite dalle piante infestanti, mi costringeva a esposizioni di decine di minuti, e tutto quel tempo lo utilizzavo per memorizzare il luogo; non mi bastavano le fotografie.

L'arroganza del potere violento e criminale e il controllo del territorio avevano consentito agli uomini del clan di svuotare la villa e incendiarla, come accade spesso nei casi di sequestro di beni in Italia, al nord come al sud.

Due anni dopo, Matteo Garrone si apprestava a girare *Gomorra* il film; la casa produttrice Fandango aveva trasformato il mio studio nel suo quartier generale, dove si svolgevano riunioni, casting, prove di trucco. Gli autori usavano le foto di miei lavori per ricreare le scenografie: divenni anche il contatto tra il consorzio Agrorinasce e Fandango.

Il giorno in cui andammo a girare le riprese del film c'erano Marco e Ciro, i due giovani e talentuosi attori che come tutti noi erano particolarmente meravigliati. La villa era identica a come l'avevo lasciata, forse solo le piante erano cresciute ed avevano invaso ancor di più i suoi spazi.

Non c'era luce, zero: il direttore della fotografia Marco Onorato ebbe un'idea eccezionale per illuminare la scenografia; sistemò gli specchi al sole, consentendo così alla luce di rimbalzare all'interno della villa, illuminandola quel poco che bastava per 'girare'.

Io ero il fotografo di scena e mi ritrovavo a scattare negli stessi spazi che avevo già fotografato, ma con un'altra modalità, completamente differente. Marco, l'attore urlava: «vi ammazzo tutti bastardi colombiani». Per poi immergersi nella vasca, così come Al Pacino recitava nel film *Scarface*, probabilmente nello stesso modo in cui anni prima Walter Schiavone aveva fatto, magari fumando un sigaro e bevendo champagne.

In quel momento mi ricordai delle parole di Giovanni Allucci che due anni prima mi



aveva detto con gli occhi pieni di orgoglio: «la villa di Walter Schiavone diventerà un centro di riabilitazione per persone che hanno problemi motori».

In realtà ricordo che non avevo alcun buon presentimento che questo progetto potesse andare a buon fine; per fortuna mi sbagliavo.

## 2. Da questo inferno mi piacerebbe uscire vivo

Io volevo vedere. Si sapeva che sarebbe successo qualcosa. Bastava aprire gli occhi: non c'era nessuno in giro, erano scomparsi tutti. Nella via i rumori, le voci, i suoni si erano zittiti di colpo, la vita si era fatta da parte. Anche lui sapeva. Lo avevano avvertito: «stattene chiuso in casa, stanno arrivando per farti del male». Glielo avevano urlato: «vattenne!». Ma anche lui voleva vedere, voleva guardarli in faccia.

Il mio primo omicidio l'ho visto che avevo 13 anni. Carmine fu ammazzato con quattro colpi di pistola. Secondo me non ci poteva credere che l'avrebbero fatto fuori. Non so se fu per coraggio, follia o sicurezza del fatto che lui era stato per sempre fedele alla linea e quindi non aveva nulla da temere. Carmine andò verso gli assassini come l'uomo in camicia bianca che si sporge verso il plotone d'esecuzione.

Quel giorno era Carmine a spiccare con la sua ultima luce in una strada che all'improvviso è diventata buia, silenziosa, codarda.

Nemmeno io so perché sono rimasto lì, affacciato alla finestra. Quando loro arrivarono, mia madre mi tirò dentro. Non voleva che fossi testimone di quella carneficina, aveva paura per me. Ma dentro di me c'era qualcosa di ancora più forte, e ancora oggi non so cosa è che mi ha tenuto lì aggrappato a quel palco con vista sull'orrore.

Carmine lo conoscevo. Era simpatico anche se mi distrusse la bicicletta che avevo. I botti, quei tonfi sordi spaccarono il silenzio e chiusero il rito dell'esecuzione. Credo che riuscii a vedere anche quando gli assassini lo alzarono da terra e lo tirarono su per sparargli in bocca, l'ultimo oltraggio prima di scappare da qualche parte.

Non era finita. Arrivarono due amici di Carmine, lo isarono sulle spalle e lo trascinarono verso l'ospedale "Incurabili". Sudavano, ansimavano mentre il sangue continuava a colare giù. Quindici, venti metri, una striscia rossa che si allunga in una città grigia come l'angoscia. Poi si accorsero che era inutile: «Maronn è muort!». Lo



fig. 1 Foto di Mario Spada esposte nella mostra *C'era una volta ... Hollywood* (Casal di Principe)



fig. 2 Foto di Mario Spada esposte nella mostra *C'era una volta ... Hollywood* (Casal di Principe)



fig. 3 Foto di Mario Spada esposte nella mostra *C'era una volta ... Hollywood* (Casal di Principe)



fig. 4 Foto di Mario Spada esposte nella mostra *C'era una volta ... Hollywood* (Casal di Principe)



mollarono: Carmine era solo un peso che crollava, senza più anima. I vestiti tutti tirati su gli coprivano la testa: un velo pietoso su quel volto annullato dalla pallottola finale. La madre di uno dei due amici gridava come un'ossessa: implorandogli di correre via, di chiudersi dentro casa.

Il corpo rimase a terra. Arriva un altro suo amico, un po' più grande, uno che considero forte per il viso e gli occhi che ancora incrocio per la strada del mio quartiere. Si avvicina e gli alza la maglietta, credo per vedere se era ancora vivo o no, se c'era qualcosa da fare per salvarlo. Nemmeno lui, il Forte, ha sopportato lo sfregio di quella faccia strappata. Mi ricordo che fece uno sbalzo all'indietro, come se qualcosa fosse esploso in quell'istante. L'onda della morte lo butto via, gli fece perdere l'equilibrio: si schiantò sul pavimento spinto da un'energia invisibile, una caduta all'indietro appena attutita da una mossa tipo judo prima di atterrare accanto al cadavere di Carmine.

Il Forte si rialza e scappa. Con lui fugge il silenzio. Da tutte le porte del quartiere si sentono le urla delle donne, una dopo l'altra, fino a comporre un unico boato impastato di disperazione, di lacrime, di odio che nemmeno le sirene della polizia sanno coprire.

Io avevo tredici anni. Ero in Italia, Europa. Ero a Napoli: forse il culo dell'Europa ma pur sempre Europa. E ancora oggi mi chiedo perché in tutta la civilissima Europa solo a Napoli i bambini devono guardare in faccia la morte, ci devono vivere accanto in un delirio quotidiano.

L'ultimo omicidio a cui ho assistito è stato sempre sotto casa mia, a pochi passi da dove crivellarono Carmine. Sono arrivato come fotografo, la polizia era già lì e aveva circondato il corpo con i nastri bianchi e rossi per tenere lontani i giornalisti. I bambini no, non li allontanavano: li lasciavano assistere in prima fila.

Vincenzo aveva trentatré anni, come Cristo. La folla intorno a lui non sta solo a guardare: celebra un processo, giudica il peso della morte. Un parente anziano urla all'intero quartiere perché i giustizieri sappiano, scaraventando la sua arringa per chi non può difendere nulla: «lo so che siete lì! Avete fatto un errore: non sapeva nulla di questa storia: codardi!». Scoppia in lacrime.

Io volevo vedere. E voglio vedere ancora: questa è la mia vita. E devo vedere, perché questo adesso è il mio lavoro. Nel casino riesco a superare il cordone dei poliziotti ed entro nella pizzeria, al primo piano, sopra il punto dove hanno ucciso Vincenzo. Mi conoscono, gli prometto che rimarrò buono, senza flash, senza farmi notare dalle guardie. Dall'alto ho una vista privilegiata, nessun altro fotografo è lì. Faccio partire i primi scatti. Ci sono lì anche quelli della scientifica, le tute immacolate che ricostruiscono le traiettorie della morte. A un certo punto uno dei fotografi che sta lì mi spara a dosso una flashata potente come una bomba. Tutti si girano verso di me. Tutti: pizzaioli, poliziotti, parenti, spettatori, adulti e bambini. Una falange di dita puntate si concentra su di me. La polizia comincia a urlarmi contro, mi ordinano di scendere mentre lor salgono: sono in borghese, in divisa, e ce n'è persino uno con tre stelle. Le mie foto diventano una minaccia all'ordine costituito. Quella vergogna non deve circolare sui giornali, deve restare chiusa lì, nel quartiere, nella città, nel culo dell'Europa: quella violenza è troppo cattiva per essere esportata.

Mi interrogano, mi ordinano di mostrare le foto, mi intimano di cancellarle. Come se così si potesse cancellare la morte di Vincenzo, la morte del quartiere e tutta la voragine in cui Napoli è crollata giù, sempre più giù. Come se la deriva in cui tutti siamo finiti debba trovare un ordine nelle cartoline lucide di Capri. No, voi non lo sapete ma questa città è costruita sulla cenere: è grigia dentro, sporca fuori come la maledizione che corrode i colori, le anime, i pensieri. Grigia come il piombo, grigia come la vita senza speranza, senza



fiducia nel futuro, nell'amicizia, nei sogni. Persino il sangue diventa subito fango, diventa sozzeria. Ma non mi fregano: davanti ai poliziotti elimino solo alcune delle foto e loro mi mollano. Libero, finalmente respiro. Respiro ancora. Perché io voglio vedere. Ma tra Carmine e Vincenzo in venticinque anni di morti ne ho visti tanti, troppi. E ora so solo che da questo inferno mi piacerebbe uscirne vivo.

\*Il primo testo costituisce la presentazione della mostra [C'era una volta ... Hollywood](#), allestita nella villa di Walter Schiavone, ora trasformata dopo il sequestro in Centro sportivo riabilitativo per disabili. All'interno degli spazi in cui ha vissuto il boss e dove sono state girate alcune scene del film di Garrone sono esposte 10 foto di Mario Spada scattate in due momenti diversi: la prima serie, *Scarface*, è stata realizzata nel 2005 per "D" di *Repubblica*; la seconda durante le riprese di *Gomorra*. Il secondo testo è tratto da M. SPADA, *Gomorra on Set*, Roma, Postcart, 2009. Si ringrazia l'autore per averne concesso la pubblicazione.

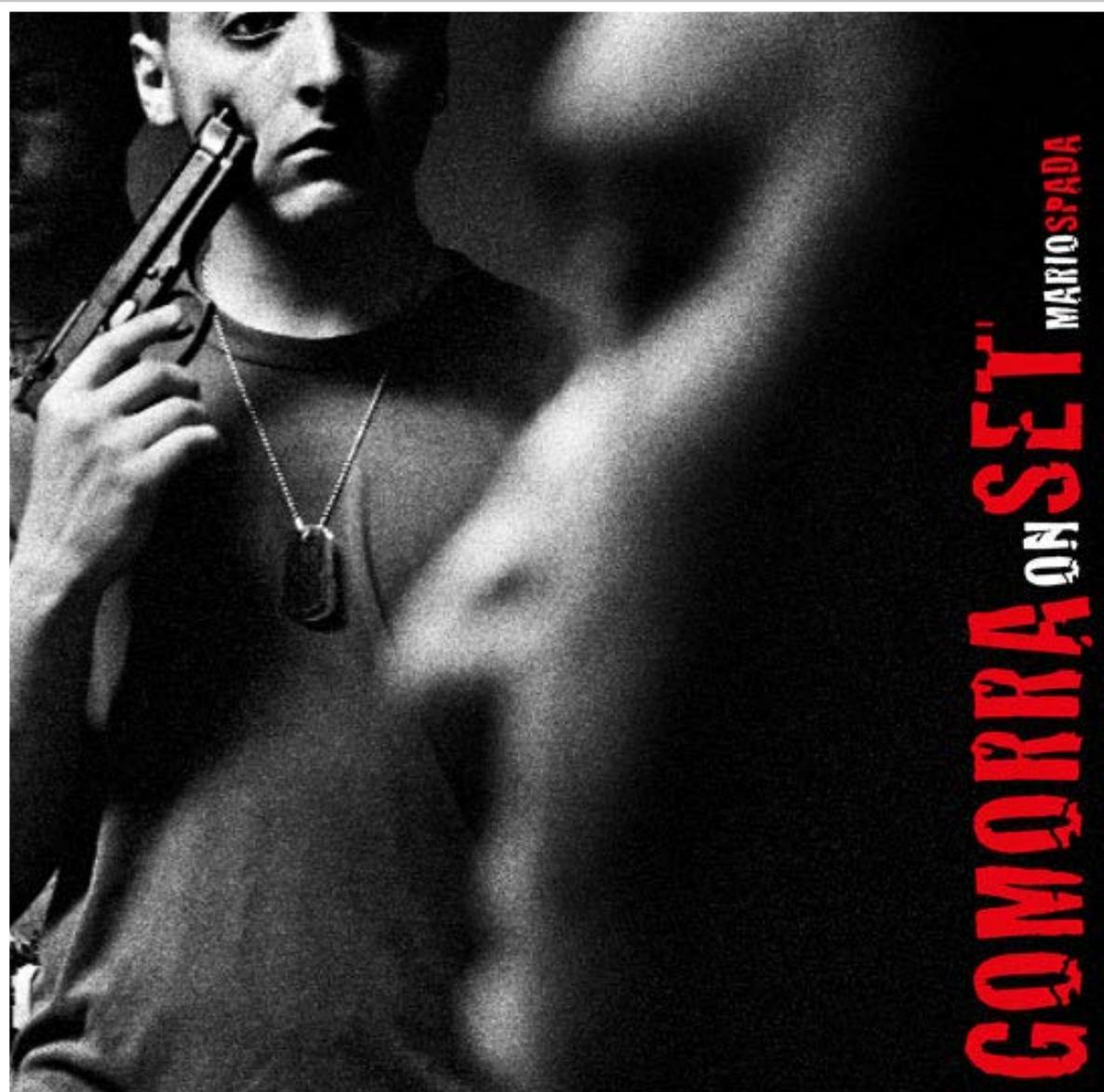


fig. 6 Copertina di M. SPADA, *Gomorra on Set*, Roma, Postcart, 2009



## 2.5. La monnezza che diventa luce: foto del set di Gomorra (Mario Spada)

di Maria Rizzarelli

Tra le tante storie germinate dalle radici di *Gomorra* c'è quella raccontata dalle foto di Mario Spada scattate sul set del film di Garrone, che aggiunge un altro episodio alla straordinaria avventura «transmediale» (Wu Ming, 2009) a cui ha dato avvio la penna di Saviano. Lo scrittore napoletano, nelle due pagine che accompagnano il volume che raccoglie gli scatti (Postcart, 2009), disegna il ritratto del fotografo puntando subito l'attenzione sulla prossimità dello sguardo rispetto all'oggetto messo a fuoco:

Mario Spada lo conosco da molti anni. La sua fotografia e la sua vita sembrano sovrapporsi. Mario Spada, con il suo aspetto da zingaro – anche il cognome lascia supporre origini gitane –, giocatore di rugby piccoletto ma massiccio, sempre con la sua Leica appesa al collo, sempre sulla sua vespa rossa. Incapace d'essere indifferente o distratto nei confronti della vita che gli si para davanti. Spadino, come molti lo chiamano, ha raccontato nelle sue foto i volti della ferocia napoletana con l'intento di descriverne il quotidiano, in una città senza pace. [...] Sembra che ad attrarlo sia sempre ciò che gli somiglia, per poi accorgersi che in ogni fotografia ha cercato e trovato l'altro. È come se attraverso l'obiettivo fissasse ciò che conosce e si trovasse poi, una volta sviluppato lo scatto, con un'aggiunta imprevista di contorni e significati (Saviano, 2009).

Il discorso di Saviano potrebbe forse essere letto alla luce di quanto Sciascia dice a proposito delle fotografie di Ferdinando Scianna: la capacità del fotografo di Bagheria di cogliere in un istante aspetti riposti della 'sicilitudine' deriva dalla consuetudine del suo sguardo immerso in una realtà che conosce bene. Sciascia cita la teoria di Stendhal sull'innamoramento espressa in *De l'amour*, in cui l'immagine della cristallizzazione del rametto esposto alle intemperie durante l'inverno e trasformato in carbone diviene la metafora della sintesi apparentemente inconciliabile di tempi lunghi e repentini che caratterizzano l'insorgere dell'amore... e per Sciascia anche della fotografia. Spada, come Scianna, conosce bene l'universo sul quale punta l'obiettivo della sua Leica, ma lo ritrae poi nei tempi contratti dello scatto «con un'aggiunta imprevista di contorni e significati», grazie al suo «sguardo discreto e impietoso». È ancora Saviano a notare i tratti del suo stile inconfondibile e a sottolineare la fedeltà ad un'idea della fotografia come ricerca di «luoghi di vita», anche nella eccezionalità delle foto realizzate sul set del film di Garrone, all'interno del quale Spada «si muove come un animale nel suo habitat, in situazioni verosimili, ma questa volta finte. Eppure le ritrae in tutta la loro verità».

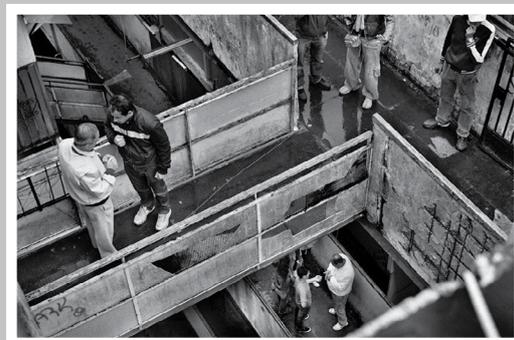


fig. 1 Una foto di scena di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008) © Mario Spada



fig. 2 Una foto di scena di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008) © Mario Spada



La sintonia di Spada con l'universo di *Gomorra*, non riguarda soltanto l'oggetto su cui entrambi hanno posato gli occhi, ma si estende anche alla comune prospettiva del soggetto dello sguardo che lega il fotografo e lo scrittore. Ambedue raccontano la conoscenza e l'amore che li lega a Napoli e ritraggono un'umanità che sopravvive e resiste nell'inferno. Un inferno che hanno voluto guardare con i propri occhi, 'malgrado tutto' (direbbe Di-di-Huberman), anche mettendo a rischio la vita stessa. Nel testo che Spada scrive per la pubblicazione di questo libro fotografico l'ostinata volontà di vedere e di documentare quanto ha visto è dichiarata a chiare lettere sin dall'incipit («Io volevo vedere») e sigillata da due ricordi emblematici che raccontano la parabola compiuta da Mario Spada, da inconsapevole osservatore della morte che esplose nelle strade dove è cresciuto a tenace testimone di una violenza che continua a voler guardare dritto negli occhi, affermando fino in fondo la sua volontà di resistere e di sopravvivere. Dal ricordo della prima volta in cui ha visto un morto ammazzato, a tredici anni, sporgendosi dalla finestra di casa e resistendo alla forza delle braccia di sua madre che tentavano di proteggerlo dalla vista di tanto orrore, al racconto dell'ultimo cadavere ritratto con la sua macchina fotografica facendosi largo fra la folla e opponendosi all'azione di censura della polizia. La sua professione di fede («Io volevo vedere. E voglio vedere ancora: questa è la mia vita. E devo vedere, perché adesso questo è il mio lavoro») introduce i pochi cenni alla quotidianità di un mestiere per il quale Spada continua comunque a dover conquistarsi lo spazio di uno sguardo, superando le forze che tendono a negarlo nell'illusione che così possa essere cancellato anche l'orrore. Le foto strappate al divieto della polizia che presidia il luogo del delitto dicono tutto, della strategia di resistenza da cui sono ispirate e della volontà di poter «uscire vivo» da quell'inferno.

In realtà, le pagine scritte da Spada raccontano una storia analoga a quella della voce narrante del fortunato best seller, in cui Saviano opta per un punto di osservazione interno al contesto del racconto («comprendere significava almeno farne parte. Non c'è scelta, e non credo che vi fosse altro modo per capire le cose»). Enumera, a partire dalla prima, tutte le esperienze di osservatore della violenza e della morte e conclude il suo 'viaggio' nell'impero della camorra con un ostinato grido di resistenza («Maledetti bastardi, sono ancora vivo»).

È in virtù di questa consonanza etica dello sguardo che Spada è ammesso sul set del film di Garrone, che diventa nelle pagine del libro fotografico il luogo dello scontro (e dell'incontro) a di molti occhi immersi nell'inferno di *Gomorra*. In altri termini, al fuoco a salve delle pistole che incendiano Scampia Spada risponde con il fuoco della sua mac-



fig. 3 Una foto di scena di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008) © Mario Spada

china fotografica, che si allea con quello della mdp di Garrone e con quello della penna di Saviano. Per certi versi, infatti, la storia raccontata dalle foto, una storia di sopravvivenza e di riscatto che nasce all'incrocio di questi punti di vista diversi diversi (Saviano-Garrone), permette a Spada di ritrovare l'intima vocazione del suo obiettivo che si sporge sullo spettacolo infernale sotto casa. Poco importa se il paesaggio luttuoso e violento sia reale o se nasca da una messa in scena. Molti scatti sembrano accordarsi allo stile visivo di Garrone, che lascia parlare i luoghi come fossero le quinte da cui emerge la recita del gioco al massacro. Lo sguardo di Spada a volte riprende dall'alto [fig. 1] e da lontano [fig. 2] lo spazio della messa in scena. La sua Leica si intona alla poesia delle rovine della 'ipermoderna' (Donnarumma, 2014) epopea di *Gomorra* [fig. 3], si china sulla straordinaria incongruenza degli oggetti [fig. 4], lascia che gli attori si mettano in posa [figg. 5-6], come a comporre il volto sulla maschera del proprio personaggio. Raramente la mdp è presente dentro la cornice degli scatti [fig. 7]; il più delle volte sfogliando le pagine del libro ci si dimentica che si tratta di foto di scena e quel che si intravede è ancora lo sguardo di Spadino che si sporge dalla finestra [fig. 8]. Perché il potere della Camorra è fondato anche sulla messa in scena (Saviano lo aveva già detto chiaramente) ed è una messa in scena che passa attraverso il dare immagine di sé anche nelle foto, nel piccolo schermo della tv, ma sempre guardando al grande schermo del cinema (si veda il capitolo di *Gomorra* intitolato emblematicamente *Hollywood* e in particolare le pagine sulla messa in scena del potere di Sandokan).

Di fronte al grande spettacolo della Camorra, del resto, l'alternativa si gioca fra due ruoli ben definiti: essere attori o spettatori. Eppure c'è modo e modo di osservare l'inferno. «Nel restare dentro l'inferno con marmorea volontà di capirlo» (si direbbe con Pasolini) Saviano e Spada hanno cercato la salvezza. Nella conclusione del testo che accompagna le foto di Spada il giovane virgilio si scopre essere una delle guide che hanno accompagnato lo scrittore nel *Viaggio nell'impero economico e del sogno di dominio della camorra*, percorso in lungo e in largo con la vespa rossa del fotografo:

Mario Spada è tutto questo: è un amico che mi ha portato ovunque, nei luoghi più immondi, ma degni di essere raccontati dalla mia penna e immortalati dal suo obiettivo. Riesce a strisciare nelle vie del quotidiano senza sporcarsi e a essere sporco allo stesso tempo, riesce a stare tra spacciatori, trafficanti colpevoli di ogni nefandezza senza dare nell'occhio. Poi nelle sue foto quella monnezza diventa luce (Saviano, 2009).

La straordinaria fortuna delle storie di *Gomorra* sta tutta qui, nel credere ostinatamente che quel mondo sia degno di un racconto, non importa se 'partorito' dalla penna, dalla macchina fotografica, dal grande o dal piccolo schermo. Il punto è cercare di trasformare la monnezza in luce.



fig. 4 Una foto di scena di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008) © Mario Spada



### Bibliografia

G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto* [2003], trad. it. di D. Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina, 2005.

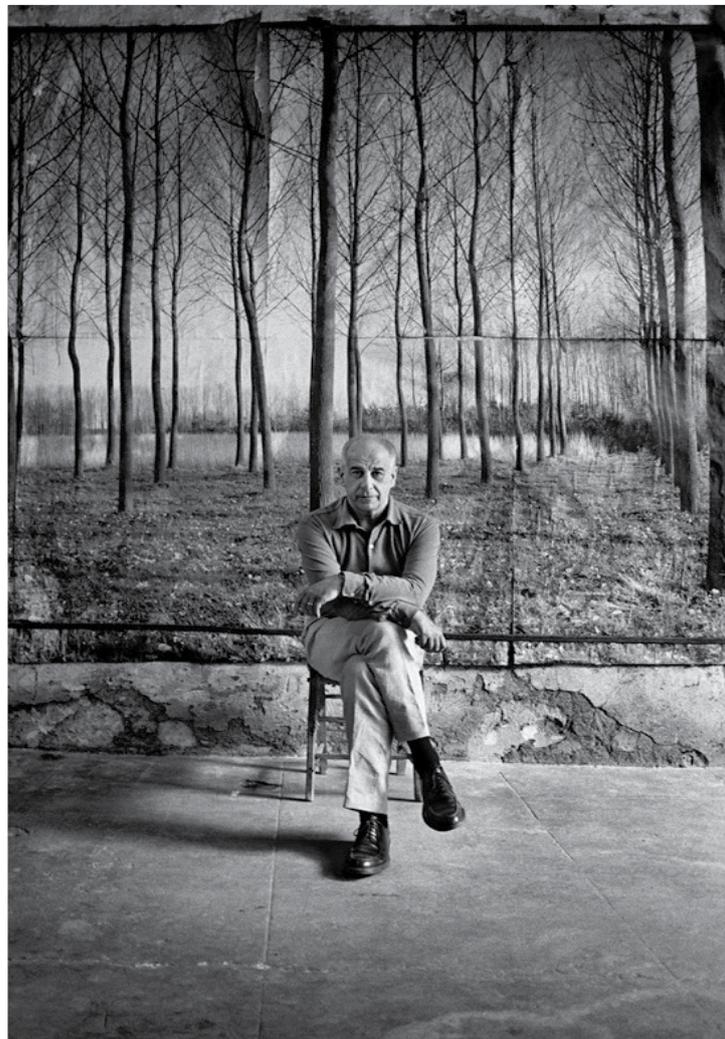
R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

F. SCIANNA, *I siciliani*, testi di D. Fernandez, L. Sciascia, Torino, Einaudi, 1977.

M. SPADA, *Gomorra on set*, testi di R. Saviano, G. Di Feo, A. Turetta, M. Spada, Roma, Postcart, 2009.

WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.



figg. 5-8 Foto di scena di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008) © Mario Spada



## 2.6. *Il backstage di Gomorra: cinque storie brevi tra realtà e reality*

di Christian Uva

«Se sono bravi vivono» dice Matteo Garrone sul set di *Gomorra* durante una pausa delle riprese. Sta cercando di frenare l' 'entusiasmo' di Giovanni Venosa, interprete del capo del clan di Pineta Mare, talmente immedesimato nella parte e coinvolto nel progetto del film da suggerire con grande insistenza al regista di concludere la storia con la morte, per mano sua, di Marco e Ciro (Marco Macor e Ciro Petrone), protagonisti della quinta sezione dell'opera [fig. 1].

È uno dei passaggi chiave dell'ultima parte del documentario realizzato da Melania Cacucci e intitolato *Gomorra. Cinque storie brevi* che, come il film di Matteo Garrone, si struttura in segmenti non tuttavia intrecciati ma corrispondenti a capitoli separati incentrati sui personaggi principali del film.

Il materiale, girato con tecnologia digitale agile e 'leggera', viene montato da Elisa Santelli con sequenze del film, registrazioni dei ciak (tramite *video assist*) e brani audio di presa diretta al fine di costituire quello che originariamente doveva essere il backstage del film da inserire nei contenuti extra del DVD. Le figure umane e le dinamiche che tra esse si stabiliscono, prontamente colte dalla videocamera della regista, fanno sì tuttavia che il progetto iniziale, da semplice 'dietro le quinte' di *Gomorra*, si trasformi in un documento più articolato che approfondisce i temi presenti nel film e il contesto in cui si è svolta la lavorazione.

L'opera di Cacucci finisce così per configurarsi come un vero e proprio film nel film nel quale il cortocircuito tra finzione e realtà, presente in maniera latente nelle scene di *Gomorra*, deflagra in tutta la sua forza. Non stupisce dunque che lo stesso Matteo Garrone ne abbia riconosciuto il valore di opera in grado di fare emergere, come probabilmente «in nessun film, neanche in *Gomorra*, la vera natura, infantile e anche brutale» dei camorristi (Driver 2013).

Per cominciare a evidenziare come il documentario di Cacucci, da contenuto 'di servizio', assurga a vero e proprio meta-commento del film di Garrone bisogna tornare alla frase da cui si è partiti e collocarla nel preciso contesto in cui viene pronunciata.

La situazione è la seguente: Garrone tenta di fare fronte alle insistenze con cui il citato Venosa palesa l'urgenza di figurare da killer di Marco e Ciro, i due giovani balordi insofferenti nel film all'autorità del clan, e nel contempo ingaggia un gioco delle parti con questi ultimi che anticipano ironicamente, fuori dal set, la parte delle vittime [fig. 2]. In tale recita al di là della finzione si insinua progressivamente una tensione che esplode nel momento in cui proprio Venosa manifesta pirandellianamente segni di ammutinamento rispetto alle decisioni della regia [fig. 3]. È il momento in cui scopre che Garrone ha deciso di non coinvolgerlo nella scena dell'uccisione dei ragazzi perché di fatto ha il timore di sminuirne la figura.

Tutto ciò non avrebbe nessuna particolare rilevanza se non si considerasse che Venosa non è uno dei tanti attori non professionisti con cui il regista ha costituito, per dare seguito alla sua ricerca antropologica, l' 'amalgama' post-neorealista della sua opera. Il suo statuto è infatti quello di un personaggio noto alla cronaca giudiziaria visto che è un vero boss legato al clan dei casalesi il quale (ed è il motivo d'attrazione per Garrone) sembra un vero e proprio attore mancato che conosce a memoria tutte le battute del Monnezza e

un'infinità di canzoni neomelodiche.

Il gioco delle parti tra finzione e realtà si completa laddove gli stessi Marco e Ciro dimostrano di non conoscere il destino che il copione scritto da Garrone e da un nutrito manipolo di sceneggiatori ha loro assegnato. Fino alla fine cioè non sanno di dover essere uccisi visto che il regista, in sintonia con tutta la tradizione del cinema moderno, da Renoir a Rossellini a Godard, lavora con una sceneggiatura aperta, pronta ad accogliere i cambiamenti che i 'materiali' (umani e ambientali) gli suggeriscono, e dunque gira in sequenza, consegnando di volta in volta i canovacci di sceneggiatura ai suoi attori al fine di preservarne tutta la spontaneità possibile.

Questo è il quadro in cui i 'reagenti' approntati da Garrone sul laboratorio-set di *Gomorra* esplodono dando vita al peculiare happening antropologico di cui è testimonianza l'opera di Cacucci. Realtà e *reality* vi si incontrano e scontrano dando vita ad una dialettica di straordinaria intensità. Da una parte c'è infatti la retorica realista che emerge in buona parte proprio dai paratesti che hanno accompagnato l'uscita del film – dalla cartella stampa agli stessi contenuti extra del DVD (Holdaway 2014). Si tratta, nella fattispecie, della realtà brutta e brutale rappresentata dal vero boss 'prestato al cinema' che il documentario restituisce nella sua versione più autentica, al di là del ruolo interpretato per Garrone in *Gomorra*. Dall'altra, innestato su questo dato, rappresentato in particolare dalla natura pericolosamente infantile del boss, emerge la componente «realystica» (Ferraris 2013) immortalata nel film di Cacucci. Proprio come un tipico personaggio da *reality show*, Venosa fa infatti i capricci di fronte alle decisioni degli autori. La sua irruzione sul set a suon di minacce di bloccare la lavorazione del film se non gli verrà attribuito il ruolo da 'orco' che gli spetta («i ragazzi sono pane mio, me li sono cresciuti e li devo mangiare io») è una sorta di *mise en abyme* perché è a sua volta una 'sceneggiata' che Venosa è costretto a recitare per difendere e riaffermare il suo ruolo pubblico di boss («venendo qua faccio una brutta figura. Sono un ragazzo serio. I ragazzi dovevo ucciderli io»). Egli è totalmente consapevole di questo gioco di specchi tant'è che arriva a dichiarare minacciosamente: «io sono guappo fuori e dentro il film».

Garrone, dal canto suo, sa che per evitare alla delicata macchina di *Gomorra* di incepparsi deve attenersi a questo gioco da *reality show* e così, per metterne a proprio agio tutti i partecipanti, rivolto al boss e nel contempo



fig. 1 Una scena di *Gomorra. Cinque storie brevi*, di Melania Cacucci (2008)



fig. 2 Una scena di *Gomorra. Cinque storie brevi*, di Melania Cacucci (2008)



fig. 3 Una scena di *Gomorra. Cinque storie brevi*, di Melania Cacucci (2008)



fig. 4 Una scena di *Gomorra. Cinque storie brevi*, di Melania Cacucci (2008)



a Marco e Ciro, pronuncia la frase da cui si è partiti: «Se sono bravi vivono». È la logica 'agonistica' di tanta *factual television* contemporanea che propone di seguire le vicende di individui i quali vengono solitamente riuniti in gruppo perché interagiscano tra loro, divengano protagonisti di sfide e competizioni, raggiungano con sforzo un risultato. L'elemento in comune è la volontà di mostrare il comportamento di un insieme di persone, esasperandone le reazioni, spesso in condizioni di tensione, di fatica o di competizione (Villa 2004).

Il documentario di Cacucci coglie perfettamente questa logica, tanto più spietata se la si riferisce al 'sistema' in cui si inserisce e che per questo si rende quanto mai inquietante proprio per lo statuto ambiguo dei partecipanti alla 'competizione': carnefici che 'giocano' (nel duplice senso del *to play* inglese) a fare se stessi e vittime che, conseguentemente, devono 'stare a quel gioco'. Così la videocamera di Cacucci è pronta a raccogliere ogni reazione di Marco e Ciro prima di 'morire' sul set per mano del boss. I due ragazzi hanno davvero paura che Venosa e i suoi sodali durante la scena dell'omicidio facciano loro male sparando troppo da vicino con le pistole a salve (che per essere realistiche devono produrre una fiammata) [fig. 4]. Altrettanto interessante è il momento in cui, un attimo prima di andare in scena, continuando a giocare consapevolmente con l'ambiguità della situazione, acquattato dietro ad un muretto, Ciro, nervoso e accaldato nell'attesa di girare la scena della sua morte, confida sardonico alla videocamera l'ansia provata in qualità di persona e di personaggio [fig. 5].

Girata finalmente la scena dell'omicidio, il boss sorride soddisfatto come un bambino [fig. 6]. Ora ha ottenuto quel che voleva, ossia, una volta di più, il riconoscimento da parte del 'sistema' (il sistema come camorra ma anche il sistema come set) del proprio 'ruolo'.

È il compimento del meccanismo di autorappresentazione e il risultato del gioco della fiction al centro di *Gomorra*. *Cinque storie brevi*: backstage, documentario, film, happening audiovisivo in cui la videocamera letteralmente si insinua tra le maglie della finzione costruita da Garrone per raccontare l'urgenza di quella «vetrinizzazione» (Codiluppi 2007) espressa dai suoi personaggi/persone posta al centro del suo film successivo (*Reality*, 2012), mettendone a nudo gli ingranaggi attraverso i quali questi ultimi si servono del cinema come di uno strumento per riaffermare un'identità eversiva rispetto alla società conformata alle regole istituzionali (Zappalà 2013).

Tanto Giovanni Venosa quanto Marco Macor e Ciro Petrone hanno una vocazione per l'esibizione spettacolare a quella del Luciano Ciotola protagonista di *Reality*. Forse allora *Gomorra* è il loro *reality* nel quale possono struire un'identità allo specchio ritoccando certi aspetti della vita reale che, come testimonia il 'film laterale' di Cacucci, essi trovano imperfetti e che quindi investono di potenza mitica.

In tal modo il loro bisogno di visibilità soffocato può finalmente liberarsi grazie al gioco della finzione...



fig. 5 Una scena di *Gomorra*. *Cinque storie brevi*, di Melania Cacucci (2008)



fig. 6 Una scena di *Gomorra*. *Cinque storie brevi*, di Melania Cacucci (2008)

*Bibliografia*

V. CODELUPPI, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

E. DRIVER, “Così andò con il vero boss”. Matteo Garrone racconta i retroscena del film *Gomorra*, in <<http://www.zonedombratv.it/news/1222-cosi-ando-con-il-vero-bossq-matteo-garrone-racconta-i-retroscena-del-film-gomorra>>, 17 novembre 2013 [accessed 14 november 2016].

M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari-Roma, Laterza, 2013.

D. Holdaway, ‘Osservazioni sulla retorica di *Gomorra*’, in W. HOPE, L. D’ARCANGELI, F. STEFANONI (a cura di), *Un nuovo cinema politico italiano*, Leicester, Troubador Publishing, II, 2014.

M. VILLA, ‘I programmi della reality television’, in G. BETTETINI, P. BRAGA, A. FUMAGALLI (a cura di), *Le logiche della televisione*, Milano, Franco Angeli, 2004.

C. ZAPPALA, ‘«Guappo» au-dehors et dans le film’, in <<http://ogc-veille.info/guappo-au-dehors-et-dans-le-film-gomorra-entre-realite-et-fiction/>>, 8 settembre 2013 [accessed 14 november 2016].



## 2.7. Parodie sul web. Gli effetti di GOMORRA LA SERIE sulla gente

di Luca Peretti

Il 12 ottobre del 2016, nel corso della diciassettesima puntata di *Gazebo Social News*, lo show condotto da Diego Bianchi, il vignettista e autore Makkoz disegna un personaggio proveniente da Napoli. Lo rappresenta con una caricatura di Genny Savastano, uno dei protagonisti di *Gomorra - La serie*, con tre frasi che contornano il personaggio [fig. 1]: «Stai senza pensieri», «Two Fritturs» e «Come to take the forgiveness». Ci sono una serie di cortocircuiti linguistici e mediatici che vanno in scena all'interno di questa immagine, una serie di immaginari che vengono convocati. Siamo all'interno di una trasmissione televisiva in un certo senso di nicchia, come *Gazebo*, ma a cui il preserale ha dato una più vasta popolarità. Le frasi, forse oscure ai più, arrivano dalla serie tv di *Gomorra*, ma rimodellate dal gruppo satirico *The Jackal*, autore di una fortunata web serie parodica, *Gli effetti di GOMORRA LA SERIE sulla gente* (d'ora in poi, *Gli effetti*). Alcune poi sono in inglese perché la web serie ha avuto un piccolo spin-off, *Impara l'inglese con GOMORRA*, dove i tormentoni vengono tradotti in inglese. Web, TV, ma anche cinema: il Genny Savastano disegnato da Makkoz rimanda molto più marcatamente al De Niro di *Taxi Driver* di quanto non lo faccia il personaggio della serie – che pure sempre da lì attinge parte del proprio stile e mise. Può sembrare strano partire da questa immagine per parlare di un aspetto del mondo *Gomorra*, ma proprio immagini come questa fanno vedere quando questo sia entrato nella cultura popolare, e lo abbia fatto ibridando una serie di linguaggi e media diversi.

In questo breve contributo ci concentriamo su *Gli effetti*, mini serie web prodotta dal collettivo di videomaker e comici napoletano *The Jackal*, che anche grazie a questa parodia ha raggiunto un notevole successo di pubblico, con un canale YouTube che ha quasi cinquanta milioni di visualizzazioni. Lo schema dei quattro video (tre relativi alla prima stagione, ribattezzati *La trilogia della frittura*, e uno alla seconda) è sempre lo stesso: l'attore Ciro Priello farnetica una serie di frasi di *Gomorra - La Serie* riportate fuori contesto («citazionismo estremo in ogni frangente», lo chiamano gli autori in un'intervista per *Wired*), mentre l'altro protagonista, Fabio Balsamo, cerca di svolgere il suo lavoro, di volta in volta il barista, il cameriere, il pony express della pizza, o il bigliettaio ai cinema. Che questa mini serie web vada inserita in qualche modo, magari in modo apocrifo, nel novero delle filiazioni del romanzo *Gomorra* lo certifica la presenza dell'unico elemento che lega tutti i prodotti del mondo gomorriano: il suo autore e creatore Roberto Saviano, che appare in persona nell'ultimo (terzo) episodio della prima stagione della mini serie web, andata online a fine 2014. La scena è ambientata in un ristorante: Fabio, che in questo video cerca di lavorare come cameriere, dopo che Ciro farnetica di nuovo le solite frasi sconnesse, diventa serio e argomenta che non si può scherzare sulla camorra, richiamando un elenco di note polemiche sulla possibilità di mediatizzare, ed eventualmente comiczare, il crimine organizzato. Ma va oltre, e dice anche che non si può guadagnare sulla camorra, e quel Saviano che lo fa andrebbe ammazzato (e mima il gesto della pistola) [fig. 2]. Lo scrittore allora appare all'improvviso, e spiega come scherzando e ridendo della camorra la si smonti. Poi, lo stesso che voleva un attimo prima ucciderlo, gli chiede un autografo. È una presenza non scontata quella di Saviano all'interno della serie parodica, che dà autenticità ma al tempo stesso rimarca anche lo status di *cult* dello stesso scrit-



to. Quella di Saviano nel panorama culturale italiano è infatti una fortissima presenza-assenza: presentissimo sui media, come *opinion maker* che si esprime sugli argomenti più vari, invocato e discusso, ma al tempo stesso nascosto, invisibile, assente, costretto a vivere da anni sotto scorta e spesso all'estero. Peraltro, prima di apparire in video, lo stesso scrittore aveva rilanciato *Gli Effetti* proprio dai *social media*. Oltre a Saviano, anche due attori della serie si sono prestati ai video di *The Jackal*, Luca Gallone (’o Mulatt) nell’ultimo episodio e Salvatore Esposito (Gennaro Savastano) nel secondo: in quest’ultimo caso, è proprio Esposito a dialogare fittamente faccia a faccia con Ciro, in uno scambio di battute che diviene via via più intenso, con relativo campo e contro campo [fig. 3], portando all’estremo quel citazionismo completamente fuori contesto di cui si diceva, tanto che l’attore ripete senza distinzione frasi che nella serie pronuncia lui o altri. Anche Saviano assume una maschera comica e partecipa alla parodia, pronunciando quello «Stai senza pensieri» che è forse la frase più celebre de *Gli Effetti*.

Attestata la possibilità di inserire questa parodia all’interno del pantheon gomorrano, vale la pena analizzare due dei principali tormentoni della web-serie, «Doje Frittur» e «Tutt’apostoooo», il ruolo che hanno all’interno di *Gomorra - La serie* e infine come vengono risemantizzati da *Gli effetti*. «Doje Frittur» (storpiatura del francese «deux fritures») viene pronunciato da Salvatore Conte, il principale esponente del clan rivale ai Savastano, appena passato il confine verso la Francia: in una scena, quindi, che si svolge non a Napoli [fig. 4]. Conte è forse il personaggio più lontano dallo stereotipo del boss, attento ai vestiti, molto religioso, affezionato all’anziana madre, parla forbito, e, scopriremo nella seconda stagione, ha una relazione segreta con una ragazza transessuale. La frase è pronunciata in un ristorante di lusso, affacciati sul mare, in uno dei pochi momenti ambientati lontano da Napoli della prima stagione, che ha soltanto rapidi excursus in Spagna e a Milano – mentre una buona parte della seconda stagione è ambientata a Roma sud, interessante luogo altro da Napoli, descritto come simile e al tempo stesso molto diverso da Scampia e Secondigliano. «Tutt’apostoooo» invece è, nella prima stagione, una delle frasi più ricorrenti, pronunciata dalle vedette dei clan all’interno delle piazze di spaccio per segnalare che la situazione è sotto controllo. Da una parte quindi il «Doje Frittur» rimanda all’idea di confine (confine aperto, in teoria, ma recentemente anche chiuso) e di altro/

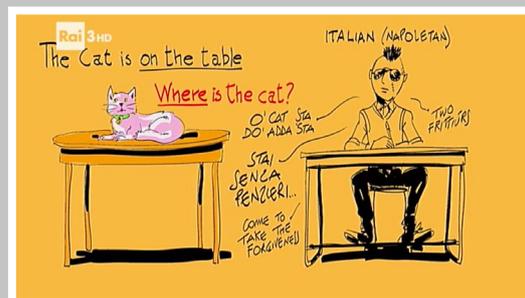


fig. 1 Un momento della trasmissione *Gazebo Social News* del 12 ottobre 2016



fig. 2 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE* sulla gente #3



fig. 3 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE* sulla gente #2



fig. 4 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE* sulla gente #2



straniero, dall'altra l'urlo è simbolo del radicamento per eccellenza nelle piazze dello spaccio. Un uso singolo, per la prima, all'interno della serie, e una ripetizione fino allo sfinimento per «Tutt'appostoooo».

Come vengono però risemantizzate queste frasi all'interno di questo pezzo atipico e parodico dell'immaginario gomorrano che è *Gli effetti*? La forza della parodia di *The Jackal* sta proprio nel trasporre in un ambiente del tutto altro questi tormentoni, in un certo senso levandoli quella qualità di forte ancoramento al territorio (nel caso di «Tutt'appostoooo») o invece di significante di altro geografico e culturale («Doje Frittur»). In *Gli effetti* queste frasi vengono mescolate, pronunciate un po' a casaccio e in contesti altri, in luoghi come la porta di casa, il bar, il ristorante. Le espressioni facciali variano, e se «Tutt'appostoooo» imita la mimica dei ragazzi che si urlano da un palazzo all'altro [fig. 5], per «Doje Frittur» *Ciro Priello* impersona il più compito *Salvatore Conte* [fig. 6]. Estrapolate quindi dal (con)testo in cui sono state pensate, e quindi trasportate altrove, cosa rimane di queste esclamazioni? Rimane il (non)senso delle frasi, e con essa la capacità di *Gomorra* di generare un refrain apparentemente così lontano (per senso e per stile) dal libro che ha dato origine a tutto. Eppure, così vicino, come testimonia la presenza di *Saviano*. Frasi che hanno viaggiato tantissimo, approdando a *Sanremo*, sulle magliette, persino in nomi di ristoranti e locali, o fondendosi con altri tormentoni [fig. 7]. Nell'ultimo video, il quarto e probabilmente ultimo, si compie un salto in avanti: da *Gomorra* a *Narcos*, con *Ciro Priello* che interpreta *Pablo Escobar* e pronuncia la famosa battuta «Plata o plomo» [fig. 8]. L'attenzione al tormentone è così forte che, cambiata la serie di riferimento, ciò che rimane è il «citazionismo estremo in ogni frangente».

#### Bibliografia

C. CATALI, 'The Jackal: Dopo la parodia di Gomorra una serie tutta nostra', *Wired.it*, 30 luglio 2014, <<https://www.wired.it/play/cinema/2014/07/30/jackal-parodia-gomorra-nuova-serie/>> [accessed 24 January 2017].



fig. 5 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE sulla gente* #2



fig. 6 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE sulla gente* #2



fig. 7 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE sulla gente* #2



fig. 8 Una scena di *Gli effetti* di *GOMORRA LA SERIE sulla gente* #2



GALLERIA | UN ALTRO MONDO IN CAMBIO  
3. I sensi del luogo



### 3.1. Gomorra - La serie vs. Scampia

#### *Il 'senso del luogo' e le frizioni tra produzione e territorio*

di Luca Barra

4 gennaio 2013. A pochi giorni dall'inizio delle riprese della prima stagione di *Gomorra. La serie* a Scampia, il politico locale Angelo Pisani, allora presidente dell'ottava municipalità di Napoli, convoca una conferenza stampa per annunciare ai giornalisti presenti di aver negato alla casa di produzione, Cattleya, l'autorizzazione per occupare il suolo pubblico e girare sul posto [fig. 1]. Come riporta il *Corriere del Mezzogiorno*, la serie è accusata (preventivamente) di enfatizzare «sempre e soltanto le cose negative» del quartiere, confermando il «marchio di infamia» che già libro e film hanno costruito, nonostante le «tante realtà positive di cui non si parla mai». Siamo nel mezzo di una campagna elettorale, e dopo il primo annuncio si scatena un feroce dibattito, tra lettere, interviste, articoli di giornale, prese di posizione pure del sindaco di Napoli, Luigi De Magistris. Prima ancora di passare dalla scrittura al lavoro 'sul campo', così, i piani di Sky si inceppano, la macchina produttiva si deve fermare un paio di mesi. Ma è solo l'inizio di una frizione tra il *team* creativo e organizzativo della serie, da un lato, e il territorio messo in scena, dall'altro, destinata poi ad accompagnare, con fasi di maggiore e minore intensità (e visibilità), l'intero ciclo di vita della fiction, e persino oggi, dopo due stagioni, non ancora del tutto risolta.

Il rapporto tra un luogo reale (abitato, amministrato e vissuto) e la sua rappresentazione in una serie di finzione come *Gomorra* (che a sua volta poi trasfigura e rimanda a fatti e personaggi reali) è per forza di cose intricato, complesso, denso di implicazioni e conseguenze, di ricadute che investono la narrazione televisiva, di timori del territorio e della gente che lo popola. La ripresa in *location* napoletane non solo verosimili ma vere, come le iconiche Vele di Scampia, è un elemento importante per una fiction ad alto *budget* che vuole differenziarsi dalla produzione corrente e imporsi, in Italia e all'estero, come un titolo 'di qualità', scritto e realizzato con un'attenzione che si riserva a poche altre fiction. Come sottolinea lo stesso Roberto Saviano nella conferenza stampa di lancio della prima stagione, «girare a Scampia era fondamentale [...], è protagonista, è un attore, non è una quinta che puoi ricostruire: è il Dna della serie. Quei palazzi, quelle scale, quel cielo sono protagonisti», almeno quanto le comparse e gli interpreti esordienti, tutti provenienti da quello stesso territorio. Lo *skyline* degradato che incombe sotto un cielo livido, i totali e le prospettive inedite su palazzi residenziali solitamente confinati alla rappresentazione 'piatta' dei telegiornali, il labirinto dei corridoi, dei terrazzi e dei passaggi interni alla struttura non può essere un semplice sfondo, ma vuole restituire un 'senso del luogo', implicito ma profondo, agganciato alle storie. Allo stesso tempo, questa veridicità tanto importante per la riuscita anche estetica della serie tv non è però priva di conseguenze, ma lascia tracce insieme fisiche e legate agli immaginari (rinnovati o perpetuati dal racconto) [figg. 2-3]. Ci sono insomma esternalità negative, ricadute vere o simboliche su quartieri e ampie parti di città che si ritrovano appiattiti su una sola dimensione, sulle faide di camorra e lo spaccio: in sostanza sul Male, maiuscolo. Rispetto al film di Garrone, che già aveva lasciato più di uno strascico, la serie tv amplifica le conseguenze, le prolunga nel tempo (con il dispiegarsi per anni della produzione di numerosi episodi e svariate stagioni, che occupa la *location* per periodi lunghi e ripetuti, come poi della messa in onda, tra prime visioni e repliche in chiaro) e le potenzia (per i maggiori impegni produttivi e investimenti, per il bacino ben più ampio di pubblico che è in grado di raccogliere nel-



le sue molteplici declinazioni). Non stupisce allora una polemica che nel discorso pubblico, locale e nazionale, diventa un 'basso continuo' della dinamica produttiva e distributiva della serie. E non stupiscono le azioni e le reazioni, le proposte e le controproposte, la dinamica negoziale con istituzioni ora conflittuali ora collaborative, i percorsi di allontanamento e successivo riavvicinamento, il 'gioco delle parti'.

Come scrive in un romanzo-testimonianza Gianluca Arcopinto, l'organizzatore generale dei primi episodi di *Gomorra*, già pochi giorni dopo la conferenza stampa di Pisani, l'11 gennaio, i rappresentanti di Cattleya e Sky incontrano in un'assemblea pubblica i cittadini di Scampia, le istituzioni e associazioni, senza riuscire però a rassicurarli, a convincerli della bontà del progetto. E così comincia subito un lento processo di reciproca conoscenza con il quartiere, aiutato dalla *film commission* regionale (interessata alle ricadute economiche e occupazionali di un impegno produttivo così grande) e da alcuni comitati locali, consapevoli che accendere i riflettori sulla zona possa essere un'occasione di riscatto, e non soltanto di semplificazione e appiattimento di una realtà più stratificata. La mediazione con gli abitanti passa da occasioni formali e incontri informali, riunioni e sopralluoghi, cene e discussioni che coinvolgono anche il regista e *showrunner* Stefano Sollima, e che portano con una certa fatica all'inizio delle riprese, all'avvio della macchina produttiva [fig. 4]. Per poterlo fare, Cattleya e Sky si impegnano a 'lasciare qualcosa in cambio' al quartiere, in modo che il passaggio delle *troupe* non sia un evento incidentale ma l'inizio di qualcosa di stabile, di utile. Così, accanto all'indotto diretto del coinvolgimento di professionisti e maestranze locali in vari ruoli produttivi, vengono migliorati gli spazi degradati delle Vele, non soltanto in accordo alle necessità ed esigenze filmiche ma cercando di rimediare in modo duraturo al degrado di certe aree. E partono progetti dal respiro ancora più ampio, come il Laboratorio Mina, dedicato a Gelsomina Verde, giovanissima vittima di camorra cui è dedicato un episodio della prima stagione, che coinvolge i giovani del posto nella scrittura e poi nella realizzazione di alcuni cortometraggi, sospesi tra documentario e finzione (e poi mandati in onda in una serata speciale proprio sui canali Sky) [fig. 5]. Lo scontro iniziale si trasforma allora in una relazione più fruttuosa e responsabile tra industria televisiva e territorio.

Le polemiche di certo non si esauriscono, ma rivelano



fig. 1 Ripresa dall'alto della terrazza e delle Vele di Scampia durante la lavorazione della serie. Foto di Emanuela Scarpa



fig. 2 Un'immagine della protesta contro le riprese della serie organizzata da Angelo Pisani. Fonte: *Corriere del Mezzogiorno*



fig. 3 Una scena all'interno delle Vele. Foto di Emanuela Scarpa



fig. 4 L'ingresso dei locali gestiti dal Laboratorio Mina a Scampia. Fonte: web tv del Comune di Napoli

spesso il loro lato più strumentale, legato alla politica o alla visibilità personale. Con il lancio della prima stagione, sui giornali e nei *social media* si rinfocola il tema del poco rispetto dei luoghi messi in scena, intrecciato ai dubbi su una raffigurazione del male per una volta fatta senza sconti (e senza possibilità di scampo). Quando poi il primo blocco di episodi sta per finire, un imprenditore di 71 anni, Alfredo Giacometti, tappezza le strade di Napoli di manifesti e affissioni contro Sky e la serie, colpevoli di aver infangato ancora il «popolo napoletano»; e persino Diego Armando Maradona si scaglia contro la serie (Angelo Pisani è il suo avvocato) [fig. 6]. Intanto però il successo transmediale di *Gomorra* porta gli spettatori napoletani più giovani ad appropriarsi delle frasi fatte della serie, anche per scherzarci su. Le frizioni emergono di nuovo con la seconda stagione, 'normalizzate' però sia dal ripetersi di un copione già visto, sia dal rispecchiarsi di un territorio che si è già trovato raffigurato sullo schermo nella stagione prima, in un 'rimbalzo' tra rappresentazione della realtà e realtà di una rappresentazione che almeno in parte si auto-avvera. Il danno (di immagine) trova compensazione puntuale (e reale), lo sfruttamento retorico delle polemiche a fini politici o comunicativi ha un contrappeso diretto nella strumentalizzazione a fini promozionali da parte della stessa industria televisiva, seguendo la logica del 'purché se ne parli'. E alla paura e diffidenza subentrano il desiderio e l'orgoglio del territorio, pronto per una terza e quarta stagione della serie, già in cantiere.

#### Bibliografia

- G. ARCOPIANTO, *Un fiume in piena. Storie di un'altra Scampia*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- L. BARRA, 'L'Italia in vetrina. Spazi e modelli produttivi della soap opera televisiva', *Bianco e Nero*, 578, 2014, pp. 55-65.
- L. BARRA, M. CUCCO, 'Quid pro quo. Le serie tv, il territorio e il problema *Gomorra*', in T. GRAZIANO, E. NICOSIA (a cura di), *Le serie televisive italiane*, Milano, Unicopli, 2017.
- L. BARRA, M. SCAGLIONI, 'Saints, Cops and Camorristi. Editorial Policies and Production Models of Italian TV Fiction', *SERIES. International Journal of TV Serial Narratives*, 1, 1, 2015, pp. 65-76.
- M. BUONANNO, *La fiction italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- D. CARDINI, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Roma, Carocci, 2004.
- P. NOTO, 'Ambienti che costruiscono il racconto. Le scenografie di *Gomorra. La serie*', *SERIES. International Journal of TV Serial Narratives*, 1, 2, 2015, pp. 205-208.
- D. RENGA (ed.), G. LOMBARDI, P. NOTO, P. BREMBILLA, E. NERENBERG, L. DI BIANCO, D. HOLDAWAY, P. ANTONELLO, L. BARRA, M. SCAGLIONI, V. INNOCENTI, G. PESCATORE, '*Gomorra, la serie. Beyond Realism*', sezione speciale in *The Italianist - Film Issue*, 36, 2, 2016, pp. 287-354.
- M. SCAGLIONI, L. BARRA (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo*, Roma, Carocci, 2013.



fig. 5 Le riprese in esterna di una scena con Ciro (Marco d'Amore) e Genny (Salvatore Esposito). Foto di Emanuela Scarpa



fig. 6 Affissioni di protesta sparse per Napoli contro la serie e Sky Italia. Fonte: Ansa



### 3.2. Cemento blu.

#### *I cromatismi notturni di Gomorra - La serie*

di Chiara Checcaglini

La prima sequenza di *Gomorra* di Matteo Garrone si svolge in un centro estetico. Gli spazi angusti delle cabine abbronzanti e di una toilette invadono le inquadrature ravvicinate. Tutta l'immagine è bagnata in una luce blu intensissima [fig. 1]. Per qualche secondo la sensazione è di trovarsi in un altro mondo, uno spazio futuristico e sospeso: poi subentra la tensione, e sarà l'irruzione della lingua napoletana e soprattutto l'esplosione di violenza a precipitare bruscamente lo spettatore nelle precise coordinate spazio-temporali che rispondono al nome di *Gomorra*.

La prima inquadratura del primo episodio di *Gomorra - La serie* è una strada notturna, sovrastata da un cavalcavia, su cui incombe a sua volta un cielo nuvoloso blu cupo [fig. 2]. È un esterno gravato da una banda orizzontale scura, che ne abbatte il potenziale spaziale. Nel corso della serie il blu appare come un colore ricorrente, presente in modulazioni diverse nelle scene notturne o nelle location interne: un blu innaturale, come le stranianti prime inquadrature del film del 2008, riaffiora nell'uso di neon, luci pop, fluo, nei locali e nelle stanze che hanno il ruolo di luoghi del potere. L'illuminazione artificiale è uno dei principali strumenti visivi usati dalla serie per controbilanciare la cifra realistica che emerge ad esempio nella rappresentazione cruda della violenza.

Oltre la verosimiglianza della messinscena, del dialetto e della rappresentazione dell'organizzazione criminale e delle guerre tra clan, oltre i rioni davvero parzialmente ripuliti e riqualificati dalla produzione durante le riprese, persino la cronaca si è intrecciata con la serie, tra le polemiche per la presunta acriticità e l'arresto di un componente del cast, in un esempio di estremizzazione del corto circuito tra reale e fiction (Renga 2016). Sky sottolinea il realismo come percorso editoriale dietro le proprie scelte produttive: «da *Gomorra* a *1992*, fino a *The Young Pope*, è il realismo che rende queste storie rilevanti e questa realtà accompagna lo spettatore in un viaggio che non lo inganna, non lo consola, in cui l'unica cosa che non può fare è girarsi dall'altra parte" (Andrea Scrosati, vice-presidente di Sky, in M. Damilano, *Gomorra la serie, con Ciro e Genny il viaggio dello spettatore nell'inferno della camorra*, 2016)». In *Gomorra*, e nelle altre serie citate, l'etichetta di realismo corrisponde alla rappresentazione non edulcorata e non conciliante della corruzione, del potere, del male. L'esposizione dello spettatore alla violenza e la mancanza di appigli empatici sono considerati marche di realtà che richiamano fedelmente la brutalità dell'ambiente criminale descritto; ma naturalmente le stesse caratteristiche collocano *Gomorra* anche nel solco delle serie americane *quality* che hanno scandagliato a fondo e senza censure le oscurità dell'animo umano e i temi più controversi. Ciò che nota Gianluigi Rossini a proposito della strategia Sky per *Romanzo criminale* può infatti essere esteso anche a *Gomorra*: «seguendo una strategia abbastanza vicina a quella di HBO i personaggi negativi sono in primo piano e [...] i contenuti eccedono platealmente i limiti di ciò che si era visto in televisione fino a quel momento» (G. Rossini, *Le serie Tv*, 2016, p. 149).

Se nella restituzione di una complessità priva di filtri normalizzanti si istituisce la vicinanza alla realtà di *Gomorra*, dal punto di vista formale la serie rifugge lo sguardo documentaristico e attinge ad altri orizzonti di riferimento. Come tutte le opere firmate Stefano Sollima, la fotografia<sup>1</sup> e la regia lavorano anche di stilizzazione: l'illuminazione



provoca un distanziamento che accentua il vuoto di empatia ricercato dall'istanza narrativa, riequilibrando, o dis-equilibrando, la componente di realismo.

I personaggi di *Gomorra - La serie* sono legati agli spazi che vivono e che formano uno stesso humus sociale e urbano impenetrabile all'esterno, regolato da non-leggi interne. Le viscere di Scampia e degli altri quartieri sono esplorati orizzontalmente e verticalmente da una camera che fa sentire con forza gli interstizi e gli spazi invisibili dove solo chi vi vive quotidianamente riesce a muoversi.

L'assoluta assenza di un elemento di contrasto di primo piano rispetto a questo universo (che era presente invece in *Romanzo criminale - La serie* nella figura di Scialoja) permette la percezione di un 'sistema' non solo impenetrabile ma anche impossibile da abbandonare.

Questo senso opprimente trova espressione visiva nella disposizione dei personaggi nello spazio, nei movimenti e nelle scelte cromatiche. «Qui non ci sono colori, qui tutto è grigio» dice il prete nell'episodio 1x11, *100 modi per uccidere*, durante il funerale di Danielino, il sedicenne ucciso a bruciapelo da Salvatore Conte nell'episodio precedente. La scelta privilegiata per le scene diurne è infatti la rimozione della luce del sole o la sua desaturazione [fig. 3], a mettere in chiaro a ogni inquadratura la distanza siderale da qualsiasi riferimento alla solarità di Napoli. Se le giornate sono sempre oppresse da un cielo basso e scuro e da luce livida, le notti sono per paradosso cromaticamente più varie. Da un lato i verdi e azzurrini spenti dei neon che illuminano male i cunicoli e i corridoi dei quartieri-dormitorio [fig. 4]; dall'altro punti luminosi che risaltano nel nero della notte, come richiami a un altrove esistente e irraggiungibile.

La madonna al centro della piazza di spaccio nell'episodio 1x07, *Imma contro tutti*, viene decapitata da un tossico innervosito dall'attesa della droga, e successivamente rimpiazzata con una statua nuova di zecca donata da Donna Imma. La madonna di Imma si staglia luminosa di blu durante il blitz notturno di una polizia anonima che non risolve nulla, e che anzi viene accolta da lanci di oggetti dalle finestre, a difesa dei traffici dei Savastano: la statua è caricata di un ambiguo valore ricattatorio, un *do ut des* che fa leva sul disagio e sulla percezione popolare del camorrista come benefattore. Ma come molte altre effigi e sculture religiose di cui è disseminata la serie, pesa la compresenza tra la fede e l'ideologia di morte. La luminosità fuori luogo della madonna la trasforma in un oggetto pop, con il suo bagliore blu che richiama, per l'appunto, le sirene spiegate delle macchine della polizia che si raccolgono impotenti proprio intorno a lei [fig. 5].



fig. 1 Solarium. *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



fig. 2 Prima inquadratura. Episodio 1x01, *Il clan dei Savastano*



fig. 3 Cielo diurno e livido. Episodio 1x07, *Imma contro tutti*



fig. 4 Cunicoli. Episodio 2x04, *Profumo di iena*

Nel buio della notte, nella distanza dei campi lunghissimi, la sottolineatura blu appare straniante, un eccesso della forma o una presenza misteriosa. In due momenti questo effetto è accostato alla figura di Gennaro Savastano. Nell'episodio 2x02, *Lacrime e sangue*, è notte, Genny e il padre si trovano in Germania e hanno appena seminato una pattuglia di polizia fuggendo a piedi da una tangenziale. Quando Don Pietro si sente male, Genny cerca una soluzione: la trova in un distributore di benzina che appare come un'oasi nel deserto nero della città straniera, dunque ostile. Il distributore occupa l'inquadratura in modo asimmetrico, con le file di lucine blu ai lati del tetto: Genny entra nell'inquadratura da destra, di spalle, fino ad apparire sovrastato dai due lati illuminati, che formano un vertice sbilenco sopra la sua testa [fig. 6]. Il disegno dell'inquadratura è preciso, quello che sta per succedere è chiaro; le luci esaltano l'imponenza di Genny e per un attimo lo fissano nell'immagine come un'icona intimidatoria.

Due episodi dopo Genny è a Roma intento a costruirsi la sua altra vita. La chiamata con cui gli viene proposto un incontro con Ciro, qui già nemico mortale, è ripresa dall'esterno della finestra del lussuoso appartamento; una forma bizzarra somigliante a un cuore compare dietro e poi a lato della testa di Genny che guarda fuori, e quando l'uomo sparisce dal quadro il fuoco si sposta su di essa: l'episodio si chiude ironicamente su questo simbolo di empatia distorto, che rimane a galleggiare nell'inquadratura fino al nero.

Non è un caso che a Salvatore Conte, il boss più enigmatico, sia riservato un uso particolarmente significativa del colore. Rispetto alle altre pur spietate figure della serie, Conte possiede alcune caratteristiche che lo rendono una singolare manifestazione del male, prima fra tutte la sua performance religiosa. La compresenza di fede profonda e pratica criminale non è una novità, ma in Conte raggiunge le vette del fanatismo; anche la sua fisicità asciutta è molto diversa dai lineamenti teppisti di Ciro e dalla stazza minacciosa di Genny; al ritratto del personaggio si aggiunge nella seconda stagione la particolarità di una sessualità non conforme, ma rigorosamente nascosta. Come osserva Paolo Noto, i criminali di *Gomorra* non sono a loro agio negli spazi aperti: costantemente nascosti in rifugi mimetizzati dentro ai quartieri-alveare, invisibili dall'esterno e strabordanti opulenza all'interno. Uno degli spazi più significativi è il rifugio di Conte a Napoli, che tra prima e seconda stagione vede l'andirivieni di Ciro intento a cambiare le carte delle alleanze. La stanza è modesta, poco consona al potere di Conte; ma le immagini sono dominate dal monocromatismo blu della parete e della croce lumino-



fig. 5 La madonna di Donna Imma. Episodio 1x07, *Imma contro tutti*



fig. 6 Oasi. Episodio 2x02, *Lacrime e sangue*



fig. 7 Al cospetto di Conte. Episodio 2x01, *Vita mia*



fig. 8 Blu e rosso. Episodio 2x03, *Mea culpa*



sa che campeggia sullo sfondo, e che conferiscono al luogo il peso della gerarchia (o del confessionale) [fig. 7]. La modulazione di luci e ombre sui volti e l'immobilità tipica di Conte non fanno che evidenziare il suo ruolo dominante; ma un'altra immagine segnata dal colore predice poi la fine della parabola di Don Salvatore. Dopo aver difeso a suo modo la reputazione di Nina, Conte è per la prima volta in preda a una sorta di senso di colpa: la stanza che straripa di effigi religiose e dei soliti mobili barocchi è letteralmente divisa in due dalla luce, azzurra a destra, rossa a sinistra, la prima apparentemente diffusa da un acquario, la seconda irradiante da sorgente ignota [fig. 8]. È una perfetta raffigurazione grafica dell'alterità di Conte, diviso a metà tra due colori dagli echi religiosi, in un'immagine che ricorda la tavola di un *graphic novel*.

Questo uso ricorrente dell'illuminazione e del colore è in *Gomorra - La serie* il principale strumento di punteggiatura con cui squarciare la rappresentazione, rimarcando l'assenza di prospettiva, richiamando un esterno inaccessibile, e sottolineando l'assurdo.

#### *Bibliografia*

M. DAMILANO, 'Gomorra la serie, con Ciro e Genny il viaggio dello spettatore nell'inferno della camorra', *L'Espresso*, 9 maggio 2016.

P. NOTO, '1.2: Untrustworthy Spaces, Unfathomable Gangsters ('Ti fidi di me?', Stefano Sollima)', *The Italianist*, 36, 2, pp. 298-303.

D. RENGA, 'Gomorra: La Serie: Beyond Realism', *The Italianist*, 36, 2, 2016, pp. 287-292.

G. ROSSINI, *Le serie TV*, Il Mulino, Bologna 2016.

---

<sup>1</sup> A cura di Paolo Carnera, attivo in molto cinema italiano dagli anni Novanta, e già con Sollima per *Romanzo criminale* e *ACAB*, e Michele D'Attanasio, che ha poi lavorato ad alcuni dei più interessanti casi cinematografici italiani degli ultimi anni, come *In grazia di Dio*, *Lo chiamavano Jeeg Robot* e *Veloce come il vento*.



### 3.3. *Interno barocco.*

#### *Le ambientazioni di Gomorra - La serie tra opulenza e degrado*

di Elisa Mandelli

Stagione 1, episodio 1. Entriamo nell'universo di *Gomorra - La serie* in auto, seguendo Ciro e Attilio percorrere le strade della periferia, procedere lungo tunnel spettralmente deserti per raggiungere uno dei tanti palazzoni tetri e fatiscenti che disegnano il profilo dei rioni napoletani. Il loro spostamento si incrocia con quello dell'inconsapevole Salvatore Conte, boss di un clan rivale, che attraversa quel reticolo di strade protetto da una scorta.

Fin dall'incipit della serie si impone allo sguardo il degradato paesaggio urbano che ne è lo scenario, disgregato in tentacolari brandelli i cui contorni si ridefiniscono costantemente secondo le esigenze dei traffici illegali: si aprono uno nell'altro, si serrano in barriicate, si trasformano in rifugi o palesano impietosamente nascondigli in apparenza sicuri. Ben presto tuttavia il procedere della narrazione rivela come questa ambientazione sia solo il polo di una dialettica tra interno ed esterno. Punto di convergenza del movimento dei personaggi è, infatti, la casa della madre di Conte, dove egli si reca in visita: qui la facciata disseminata di graffiti e il livido grigiore dell'androne del palazzo si aprono su uno spazio domestico inaspettatamente barocco, con tappezzerie e tessuti damascati, finti vasi antichi, brocche di cristallo, cornici decorate con motivi vistosi, vetrinette con ceramiche, fiori e fotografie [fig. 1]. Uno stile che accomuna le abitazioni dei protagonisti della serie, in un contesto in cui il loro ruolo nei giochi di potere dei clan camorristici è direttamente proporzionale alla pacchiana sontuosità della casa in cui risiedono.

L'appartamento della madre del boss è disseminato di statue e immagini religiose raffiguranti Cristo, la Madonna e Padre Pio. Il sovrabbondante apparato devozionale, che va a costituire un altro tassello del mosaico di ostentata opulenza degli arredi, si fa espressione di uno scenario in cui la religione rappresenta un imprescindibile orizzonte di riferimento. A tale sovrabbondanza di simboli sacri corrisponde il rigoroso rispetto della ritualità gestuale propria dei credenti, come la preghiera prima dei pasti. Salvatore Conte non la ometterà in nessuna occasione, accompagnandola nel suo privato, come si vedrà nel corso della serie, a un'intima e personalissima riappropriazione degli aspetti più dolenti e autopunitivi della spiritualità cristiana.

Nell'affollamento di orpelli e suppellettili dell'abitazione della madre del boss spicca un televisore di grandi dimensioni, circondato da una cornice dorata e posto al centro della parete, non lontano da una statua della Madonna col Cristo morto. La dimensione religiosa si intreccia del resto senza soluzione di continuità con quella terrena: nel momento in cui Conte e la madre recitano la preghiera, l'angolazione dell'inquadratura li colloca esattamente di fronte allo schermo, che ne sovrasta e quasi benedice il gesto [fig. 2]. Come la fede, nella sua profana sacralità il mezzo televisivo è veicolo di un immaginario che si insinua a fondo nel quotidiano: «Dovresti partecipare a un programma di cucina alla televisione» è per il boss il miglior complimento che si possa fare a un piatto ben riuscito.

Con un espediente che ricorrerà nel resto della serie, sullo schermo passano le immagini di un telegiornale, come a sottolineare che le azioni dei personaggi hanno un'influenza determinante sulla cronaca, locale e non solo. Se tramite il televisore fanno il loro ingresso nello spazio domestico le notizie di ciò che succede all'esterno, la forte eterogeneità

tra i due ambiti non ne implica dunque la netta separazione. Anzi, essi sono strettamente collegati, come mostra la rapida e devastante invasione della casa da parte delle fiamme attizzate da Ciro e Attilio sul pianerottolo [fig. 3]. Il fuoco si insinua fin dentro l'appartamento, divorandone gli arredi e comunicando, come scopriremo poco dopo, un chiaro messaggio a Conte: il boss farebbe bene a ritirarsi dalla gara d'appalto che il rivale Pietro Savastano sta truccando.

L'abitazione dei Savastano è una risposta alla necessità dei camorristi di difendere la propria residenza per difendere se stessi [fig. 4]. La casa è circondata da un muro alto come i due piani dell'edificio, che la separa dalla corona di palazzoni che la attornia e la sovrasta. Il grigio dei caseggiati popolari sfuma nel rosa antico della facciata della villa, mentre al rigore geometrico dei primi fanno da contrappunto, nella seconda, le forme ondulate di un dispiegamento di colonne, archi e merlature.

Il fasto stucchevole dell'esterno non è tuttavia che una vaga anticipazione dell'arrogante opulenza degli interni. La residenza dei Savastano porta al parossismo le caratteristiche già intuite a casa della madre di Salvatore Conte: gli ampi spazi sono dominati da stucchi, marmi e dettagli dorati, gremiti di mobili antichi, lampadari di cristallo, balaustre con colonne, specchi incorniciati, sedie imbottite, lussuosi soprammobili. Nello studio del boss spicca su tutto un ritratto pretenziosamente 'nobiliare', un 'gruppo di famiglia' posticcio e altisonante che ambisce addirittura a dettare le regole compositive dello spazio occupato dai personaggi, e con esso delle loro relazioni [fig. 5]: durante la riunione con gli imprenditori per manovrare l'appalto, donna Imma si accosta al marito assumendo la stessa posizione raffigurata nel quadro, mentre dall'altro lato Genny, seduto in posizione scomposta, fa da elemento dissonante – come effettivamente sarà sempre più nel corso della serie. Lo spazio domestico organizza i rituali della celebrazione dei valori della famiglia, per i Savastano intesa innanzitutto come nucleo di comando. Non è un caso se nell'abitazione del boss le immagini devozionali lasciano spazio alle immagini del potere, incarnate da figure di animali feroci. Come una sorta di simbolo di famiglia, tigri rappresentate nelle loro pose più aggressive popolano la villa, tra statue, quadri e soprammobili.

Come già nella casa del rivale, nell'ampio salone dei Savastano uno schermo enorme e incorniciato domina sulla famiglia riunita per la cena, con le figure di don Pietro, donna Imma e Genny che quasi si perdono nell'abbacinante kitsch che li circonda [fig. 6]. Le immagini del notiziario fanno entrare nello spazio domestico l'aspetto



fig. 1 L'arredo barocco a casa della madre di Salvatore Conte



fig. 2 Casa della madre di Salvatore Conte: la preghiera di fronte allo schermo



fig. 3 Il fuoco appiccato all'esterno invade la casa della madre di Salvatore Conte



fig. 4 L'esterno della villa/fortezza dei Savastano

più violento delle lotte di camorra, a integrazione del lato affaristico che solo poco prima vi aveva trovato sede. Eppure la cronaca sembra avere un interesse decisamente minore delle trattative economiche: donna Imma cattura l'attenzione del marito parlando d'altro, mentre il figlio, non ancora realmente interessato agli affari di famiglia, dà le spalle allo schermo.

Anche nell'apparente impenetrabilità del bunker dorato dei Savastano l'esterno è una minaccia costante: ne sono prova i monitor collegati alle telecamere di sorveglianza, che sanciscono l'importanza del controllo dei possibili attacchi provenienti da fuori. Lo stato di allerta permanente è riaffermato dal fatto che la videosorveglianza è una pratica comune anche nelle case di figure meno importanti, come in quella di Attilio, un 'soldato semplice' nel cui soggiorno uno schermo permette di tenere sempre monitorati i possibili punti di accesso [fig. 7], a ribadire che l'ambiente domestico può essere un rifugio sicuro solo se adeguatamente protetto: una fortezza più che una casa.

Per quanto fortificate ne siano le mura e per quanto serrati i controlli, anche nell'abitazione dei Savastano può insinuarsi il pericolo. Don Pietro viene infatti a sapere che nel divano che ha appena acquistato sono nascoste delle microspie, minaccia non meno temibile del fuoco. Essa viene però arginata per tempo: fingendone la scomodità, i Savastano buttano via il divano, lo espellono dal loro spazio abitativo ristabilendo l'equilibrio messo a rischio.

Il mobile viene scaricato in mezzo ai palazzoni, in quelle strisce di terra di nessuno in cui tra fili d'erba gialla si ammassano cumuli di immondizia. Con i suoi decori appariscenti, i dettagli rossi e oro, il telaio di legno intagliato, esso crea un'improbabile macchia di colore nel grigio delle facciate disfatte, instaurando un cortocircuito che sancisce senza appello l'impossibile separazione tra interno ed esterno: il potere opulento fino al cattivo gusto di cui gli oggetti sono simbolo ha il proprio rovescio della medaglia in un insanabile degrado urbano e morale. Anche laddove dovrebbe esserci innocenza: con una sconcertante capacità di riappropriazione degli oggetti, i ragazzini fanno del divano un nascondiglio strategico nel loro gioco – che in fondo ha anche il sapore di un'esercitazione – a fare da sentinelle dello spaccio [fig. 8].

### Bibliografia

M. MASNERI, 'Interno Criminale', *Rivista Studio*, 12 giugno 2014, <<http://www.rivistastudio.com/standard/interno-criminale-gomorra/>> [accessed 21 January 2017].

P. NOTO, 'Ambienti che costruiscono il racconto: le scenografie di *Gomorra – la serie*. Intervista a Paki Meduri', *Series. International Journal of TV Serial Narratives*, I, 2 (winter 2015),



fig. 5 "Gruppo di famiglia in un interno": i Savastano



fig. 6 Il kitsch della sala da pranzo dei Savastano



fig. 7 Lo schermo di videosorveglianza nel soggiorno di Attilio



fig. 8 Il divano abbandonato: l'impossibile separazione tra interno ed esterno



pp. 207-210, <<https://series.unibo.it/article/view/5905/5627>> [accessed 21 January 2017].

R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

M. SCAGLIONI, L. BARRA (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci, 2013.



### 3.4. Napoli/Baltimora.

#### *Dialogismi intertestuali e dialettiche dell'immaginario tra Gomorra e The Wire*

di Damiano Garofalo

Dopo la messa in onda delle prime due puntate in Gran Bretagna, trasmesse da Sky Atlantic nel maggio 2014, il comico britannico Ricky Gervais ha paragonato, con un tweet piuttosto eloquente, la serie italiana *Gomorra* a tre dei prodotti di maggiore successo della nuova serialità televisiva contemporanea:

Mamma mia! #Gomorra is up there with The Wire, The Bridge and The Sopranos

*The Wire*, serie creata da David Simon e prodotta da HBO, trasmessa tra il 2002 e il 2008, per un totale di sessanta episodi in cinque stagioni, è il prodotto televisivo che più di altri è stato paragonato alla *Gomorra* seriale, creata da Stefano Sollima e ispirata al libro, ormai best-seller, di Roberto Saviano. Tale giudizio di merito, teso a legittimare la presenza di una serie italiana, seppur con appena due stagioni all'attivo, nel novero delle migliori serie televisive mondiali della storia recente, ha trovato un certo riscontro in buona parte della critica televisiva americana e britannica, che ha più volte riproposto il confronto. I primi, nel 2014, sono stati *The Guardian* («*Gomorrhah* doesn't look a million miles away from the Baltimore of David Simon's superlative *The Wire*») e *Variety* («If further developed in this direction, "*Gomorrhah*" might well turn into Italy's answer to *The Wire*»), seguiti nell'agosto del 2016, subito dopo la messa in onda delle prime puntate della serie italiana sul canale televisivo via cavo americano SundanceTV, dal *New York Times* («it's a grim, detailed, quotidian drama about the inner workings of organized crime – which has drawn comparisons to *The Wire*») e dall'*Hollywood Reporter* («*Gomorrhah* won't be a complete revelation because in many ways it pays homage to the best of American television, particularly HBO's *The Wire*», e «the directions *Gomorrhah* goes in that neither *The Wire* or *The Sopranos* chose»). Lo stesso Andrea Scrosati, Executive Vice-President Programming di Sky Italia, ha commentato, ancora al *New York Times*: «I don't think anybody in Baltimore thinks that criminal activity taking place in the port of Baltimore happened because there was *The Wire*», collegando idealmente tra loro non solo i contenuti delle due serie, ma anche gli esiti dei dibattiti da esse suscitati.

Ancora non è dato sapere se *Gomorra* avrà, sulla serialità italiana, lo stesso impatto, unanimemente riconosciuto dalla critica e dagli studiosi, che ha avuto su quella americana la messa in onda *The Wire*. Certo è che le caratteristiche che avvicinano l'universo di *Gomorra* a un prodotto seriale come *The Wire* non risiedono unicamente nei temi comunemente trattati, o nelle presunte analogie della struttura narrativa delle due serie, ma coinvolgono anche e soprattutto il panorama estetico-visuale, su cui è possibile costruire una dialettica di analogie e differenze. Non si tratta, quindi, soltanto di una comunanza nel trattare la riorganizzazione locale della malavita – e dello spaccio di droga – di fronte a due similari caotici vuoti di potere narrativi (quello lasciato da Pietro Savastano a partire dalla seconda stagione di *Gomorra* e quello di Avon Barksdale dalla terza di *The Wire*), ma di una serie di affinità nella messa in scena dello spazio urbano e geografico tra Napoli e Baltimora.

Prima di tutto, le 'Vele' di Secondigliano rimandano, nell'immaginario, alle 'Torri' di



West Baltimora. Entrambe le strutture architettoniche, luoghi per eccellenza dove si esercita lo spaccio, richiama, in una dimensione comparata, sia i progetti sociali di edilizia popolare portati avanti dalle istituzioni locali, sia l'inevitabile ghettizzazione urbana cui sono sottoposte le classi subalterne, a Napoli come a Baltimora, oggi come dieci anni fa. Se *Gomorra*, però, opera una sottrazione orizzontale sul contesto circostante, secondo la direttrice Vele-Secondigliano-Napoli-Italia (Roma/Milano), *The Wire* si pone su un livello di approfondimento contestuale più verticale.

In entrambe le stagioni di *Gomorra - La serie*, infatti, il contesto attorno al quale ruotano le vicende narrative si discosta solo raramente da Secondigliano: in particolare, l'immagine delle Vele funge spesso da raccordo ambientale, quasi a ricordare allo spettatore che tutte le strade intraprese dalla serie lo riporteranno, inevitabilmente, al punto di partenza. Nella serie americana, invece, le Torri vengono utilizzate come momento originario di un meccanismo di scatole cinesi, cui corrisponde la stessa struttura verticale delle stagioni: fulcro della prima e motivo di congiungimento con la seconda – che trasla il suo centro dal 'ghetto' al porto di Baltimora –, all'inizio della terza stagione le Torri vengono demolite dalle istituzioni locali, per lasciare spazio, nella serie, alla trattazione di un creativo esperimento ('Hamsterdam') per ovviare all'improvvisa mancanza di uno spazio in cui tradizionalmente ghettizzare i tossici, fino ad arrivare all'approfondimento del contesto politico (quarta stagione, i palazzi del potere di Baltimora centro) e mediatico (quinta e ultima stagione, che si apre a una dimensione più 'statale'). Se dalle Vele tutto si genera e alle Vele tutto viene ricondotto, è solo dalla distruzione catartica delle Torri, pertanto, che può iniziare l'introspezione urbana su Baltimora.

L'operazione orizzontale sull'immaginario urbano compiuta dal creatore di *The Wire*, David Simon, corrisponde a una struttura verticale dell'ambientazione della serie che, interrompendo la serializzazione dell'immagine delle Torri, la pone in una relazione dialogicamente originaria con un contesto, quello di Baltimora, da cui la serie non uscirà mai. All'esito opposto, invece, sembra mirare Stefano Sollima, in *Gomorra - La serie*, con l'utilizzo delle Vele: ponendo queste in cima a una struttura piramidale, da qui sembrano diramarsi verticalmente le storie dei protagonisti, limitando alla composizione narrativa orizzontale dei singoli episodi le digressioni

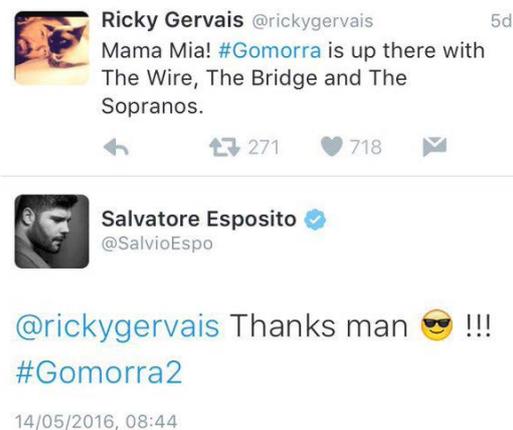


fig.1 Il tweet di apprezzamento a *Gomorra - La serie* del comico britannico Ricky Gervais



fig. 2 Una terrazza in mezzo alle Vele di Scampia in *Gomorra - La serie*



fig. 3 Il cortile interno delle Torri di Baltimora in *The Wire*



fig. 4 Interni delle Vele di Scampia in *Gomorra - La serie*

geografiche su Napoli, Milano, Roma, Trieste, che tornano, però, tutte a Secondigliano. Attraverso l'utilizzo dei due quartieri popolari, quindi, si passa dall'analisi di una Baltimora-mondo a quella di una Secondigliano-centro-del-mondo.

Lo scarto dei due quartieri con l'ambiente circostante si realizza, pertanto, grazie a un analogo utilizzo narrativo della fotografia: scura e cupa a West Baltimore e Secondigliano, luminosa e più cromaticamente definita a Baltimora centro, Milano e Roma. I luoghi della politica, che nascondono i peccati originari delle istituzioni locali, appaiono spesso sovra-illuminati, frequentemente rappresentati di giorno, in netto contrasto con ciò di cui si parla e che accade. Di contro, alle Torri e alle Vele, ma più in generale a West Baltimore e Secondigliano, perdura il crudo realismo della subalternità: è la notte e il buio che fanno da sfondo agli esiti sociali delle decisioni già prese nei 'palazzi'. Anche l'aspetto linguistico, analizzato in termini *glocali*, manifesta l'attinenza di questo contrasto: se nelle grandi città (*Gomorra - La serie*) e nei palazzi del centro (*The Wire*) i personaggi comunicano tra loro attraverso espressioni formali, lasciando raramente spazio a inflessioni dialettali, tra le Torri e le Vele è lo slang che scandisce la vita delle comunità.

Quello che cambia tra le due serie, e in modo radicale, è però il punto di vista da cui si osservano i due luoghi in oggetto. Le Vele sono sempre osservate, infatti, dal punto di vista di chi le gestisce, raramente da quello di chi le abita, praticamente mai da quello dell'ordine pubblico. L'immedesimazione in questo punto di vista, unito alla sopra citata funzione di raccordo cui le Vele vengono destinate, le rende un luogo da subito familiare per lo spettatore, in cui – qualunque cosa accada – è possibile sentirsi 'al sicuro'. Lo sguardo sulle Torri, invece, è uno sguardo corale, che prende però le mosse dalla distanza del punto di vista da cui esse vengono osservate: da quello, cioè, della polizia, appostata sui tetti e pronta a fotografare gli spacciatori all'opera, in piazza. Nella prima stagione di *The Wire*, infatti, vediamo i volti dei malviventi attraverso gli obiettivi delle macchine fotografiche, ascoltiamo le loro voci tramite le intercettazioni delle cabine telefoniche: assumiamo, quindi, il ruolo di sorveglianti del loro spazio, di dispositivi di controllo. Parallelamente a questa identificazione, Simon ci introduce anche ad altri due punti di osservazione: quello degli spacciatori – ovvero di chi gestisce, appunto, il 'traffico' delle Torri – e quello dei tossici, che si recano in piazza per soddisfare la propria dipendenza da droga. Questa continua traslazione del punto di vista, del tutto assente in *Gomorra - La serie*, non favorisce mai l'una o l'altra immedesimazione: la coralità di *The Wire*, piuttosto, crea disagio, destabilizza, non rendendo mai il contesto delle Torri pienamente intellegibile.



fig. 5 La demolizione delle Torri di Baltimora all'inizio della terza stagione di *The Wire*



fig. 6 Pranzo all'aperto tra le Vele in *Gomorra - La serie*



fig. 7 L'esperimento sociale di "Hamsterdam" in *The Wire*



*Gomorra - La serie*, pertanto, non si limita a condividere con *The Wire* unicamente il genere televisivo del *crime drama*, ma propone una serie di rimandi intertestuali che, scavalcando l'orizzonte narrativo dei due plot, approdano sul fronte delle geografie dell'immaginario urbano. Non si tratta, quindi, di semplice citazionismo, ma di un dialogismo serializzato che coinvolge entrambe le serie in una comune reinvenzione degli spazi urbani rappresentati.

#### *Bibliografia*

B. ADEWUMNI, 'Gomorra review – can death really be a surprise when you're in the mob?', *The Guardian*, 5 agosto 2014, <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/aug/05/gomorra-review-mob-camorra-drama>> [accessed 1 december 2016].

R. DONADIO, 'Gomorra Brings a Familiar Italian Import: Dark Crime', *The New York Times*, 19 agosto 2016, <<http://www.nytimes.com/2016/08/21/arts/television/gomorra-brings-a-familiar-italian-import-dark-crime.html>> [accessed 1 december 2016].

T. GOOD, 'The Italian "Wire". "Gomorra": Tv Review', *The Hollywood Reporter*, 18 agosto 2016, <<http://www.hollywoodreporter.com/review/gomorra-tv-review-920178>> [accessed 1 dicembre 2016].

M. HALE, 'Review: The Mafia in *Gomorra*, Reminiscent of *The Wire* and *The Sopranos*', «The New York Times», 23 agosto 2016, <[http://www.nytimes.com/2016/08/24/arts/television/review-the-mafia-in-gomorra-reminiscent-of-the-wire-and-the-sopranos.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2016/08/24/arts/television/review-the-mafia-in-gomorra-reminiscent-of-the-wire-and-the-sopranos.html?_r=0)> [accessed 1 december 2016].

G. VIMERCATI, 'TV Review: Gomorra', *Variety*, 28 maggio 2014, <<http://variety.com/2014/tv/reviews/tv-review-gomorra-1201195153/>> [accessed 1 december 2016].



### 3.5. Di divani e altre storie

di Valentina Re

Nella recente campagna dedicata alle «[grandi serie TV](#)» di Sky, è un divano a ospitare i fan di *Gomorra* e i racconti della loro passione per la serie [fig. 1]. Un divano in stile rococò, sontuoso e riccamente decorato: oggetto d'arredo ideale per evocare, in un colpo d'occhio, le dorate prigioni in cui i camorristi provano a rinchiudere il loro privato.

Ma questo divano nella campagna Sky non funziona solo per sineddoche, e non si limita a una evocazione generica di sfarzosi interni. Piuttosto raddoppia, rappresentandone quasi una copia, un altro divano, un divano specifico, che vediamo entrare [fig. 2] e subito uscire [fig. 3] da casa Savastano nel primo episodio della prima stagione di *Gomorra - La serie*. Espulso dalla reggia del boss a causa delle microspie che vi erano nascoste, il divano lo ritroviamo una seconda e ultima volta nella bellissima sequenza che chiude l'episodio. Apparizione fugace, ma non per questo meno incisiva.

Il divano ci appare all'inizio come un'incongrua macchia giallo oro, abbandonato ancora perfettamente nuovo tra le erbacce e i rifiuti. Un ragazzino si avvicina furtivo [fig. 4], vi si acquatta dietro, e da dietro la decorazione lignea (che marca la soggettiva) osserva la strada di fronte [fig. 5]. Un altro ragazzino sta di vedetta, sorveglia un'entrata, ma non si è accorto di niente [fig. 6]. È un attimo, da dietro il divano, correre, raggiungerlo, prenderne il posto: «Ho vinto io, ora la faccio io la vedetta!» [fig. 7]. E vediamo il ragazzino beffato andarsene a testa bassa, attraversando la catasta di rifiuti, appena alle sue spalle il divano sgargiante e sullo sfondo la desolazione delle Vele di Scampia.

Sono poco più che bambini e sembra che giochino a nascondino, o che 'giocare' a fare le vedette sia quasi la stessa cosa: ma la sequenza nel suo complesso è una magistrale invenzione visiva che, in poche inquadrature, suggerisce i temi dell'arruolamento e addestramento dei giovanissimi nel Sistema, del controllo del territorio e degli spazi, della metodica ed efficiente gestione dello spaccio.

Che questa sequenza, e questo divano, siano anche un'allusione? Non ci sono grandi appigli testuali per sostenerlo, e tanto meno per sostenere che l'attivazione di un legame, ammesso che tale legame ci sia, sia anche intenzionale. Eppure, e al di là di qualsiasi attribuzione di intenzionalità, a chi scrive un altro divano, in un altro episodio pilota, è venuto subito in mente.

Si tratta del primo episodio della prima stagione di *The Wire* (2002-2008), la celebre serie firmata dalla coppia David Simon/Ed Burns per HBO: «a masterpiece of serial television», scrive Linda Williams nel suo *On The Wire*, «whose most potent symbol is a tattered orange couch» (p. 221).

Il logoro divano arancione compare nel primo episodio proprio al centro della 'Fossa' ('The Pit'), una zona secondaria di spaccio che viene affidata a D'Angelo Barksdale dopo il suo provvidenziale proscioglimento in tribunale, che dà avvio alle vicende della serie. Seduto sullo schienale troviamo Bodie, fedele soldato di Avon Barksdale, a capo del narcotraffico di Baltimora Ovest [fig. 8]. Negli episodi e nelle stagioni successive, il divano sarà la 'casa comune' in cui D'Angelo, Bodie e gli altri dell'organizzazione di Avon lavorano, trattano affari, discutono, scherzano, filosofeggiano.

Certo: da una parte abbiamo un divano barocco, lussuoso e perfettamente integro, dall'altra un divano lineare, modesto e consunto. Da un lato un'apparizione isolata,



dall'altro una presenza costante. Ma ci sono anche evidenti analogie. La stessa bizzarra stonatura data dal posizionamento all'esterno, all'aperto, di un elemento che dovrebbe appartenere all'interno, al chiuso. O ancora, la stessa accentuatura data dal contrasto cromatico tra i toni accesi del divano e il grigiore uniforme dello sfondo. Che queste analogie e differenze possano proprio indicare un rapporto di conformità/differmità tra le due serie?

Alcuni punti di contatto sono piuttosto evidenti, e in altre sedi se n'è discusso.

In primo luogo, le due serie condividono una matrice 'letteraria' che mette in discussione i confini tra finzione e inchiesta. Ne è diretta espressione *Gomorra - La serie*, che si basa sul successo internazionale dell'omonimo romanzo 'non-fiction' di Roberto Saviano, ed espressione indiretta *The Wire*, che non deriva da un'opera preesistente ma è comunque profondamente radicato in opere di 'giornalismo etnografico' quali sono *Homicide*. *A Year on the Killing Streets* di Simon e *The Corner*. *A Year in the Life of an Inner-city Neighbourhood* di Simon e Burns, che gli stessi autori definiscono un «non-fiction exercise in narrative» (opere che hanno peraltro dato vita a serie autonome).

In secondo luogo, a essere condivise sono l'ambientazione urbana e, più in particolare, l'attenzione verso le aree degradate, o periferiche, e verso il disastroso fallimento di grandi progetti di edilizia popolare, con tutte le implicazioni e le ricadute sul vissuto sociale. Infine (ma molte altre connessioni potrebbero essere menzionate), su un piano tematico, comune e centrale è la focalizzazione sui fenomeni di criminalità organizzata e sullo spaccio, in tutte le sue dimensioni – l'organizzazione del lavoro, i modelli economici, i rapporti di potere, l'esercizio della violenza.

Tuttavia, e a fronte di svariate interconnessioni, su alcuni aspetti le due serie divergono significativamente, e i nostri due divani ci aiutano proprio a 'illuminare' queste divergenze.

Ritorniamo per un istante al divano arancione al centro della Fossa. Nel suo *On the Wire*, Williams dedica quasi interamente le conclusioni del libro al ruolo del divano nell'episodio pilota e nella serie. Perché riconoscergli tanta importanza? Da un lato, nell'economia dell'analisi di Williams, che punta a dimostrare la natura melodrammatica della serie, il divano è importante perché al meglio esprime e condensa una più ampia tematizzazione della 'casa' – della presenza/assenza della casa – nel mondo narrativo. Dall'altro, osserva Williams, il divano si dà come uno strumento imperfetto di «panopticon observa-



fig. 1 Un'immagine dal video *I boss delle serie Tv. "Gomorra"*, parte della campagna *Serie TV Sky: le grandi serie TV fanno parte di noi*



fig. 2 Il divano rococò entra ed esce da casa Savastano



fig. 3 Il divano rococò entra ed esce da casa Savastano



fig. 4 Il divano rococò e il 'gioco' delle vedette

tion» (p. 219). Collocato al centro della Fossa, permette di dirigere e controllare le operazioni di spaccio da una posizione privilegiata, senza esserne coinvolti. E tuttavia, alla centralità di uno sguardo che può controllare tutto si va a sovrapporre una dinamica alto vs basso che compromette, di fatto, tale controllo. Il divano, infatti, è posizionato in basso, e dall'alto il controllore può a suo volta essere facilmente controllato – da poliziotti, informatori o dai suoi superiori. Come molte altre 'soluzioni' (si pensi a *Hamsterdam*) in *The Wire*, conclude Williams, il divano è «both utopian and dystopian at the same time» (p. 219).

La capacità di lasciar emergere le profonde contraddizioni che affliggono e compromettono l'agire di ogni attore sociale (poliziotti, criminali, giornalisti, politici, insegnanti...) è un tratto caratterizzante di *The Wire*: il divano arancione attiva questa possibilità fin nel primo episodio, costituendo un indizio che verrà ripreso e portato alle estreme conseguenze.

Che cosa ci dice, invece, il divano di *Gomorra - La serie*? Per almeno due volte, le immagini lo mostrano chiaramente, il divano è coinvolto in dinamiche di visione semisoggettive (Savastano) o soggettive (il bambino che si nasconde). Alle apparizioni di questo divano si associa insomma un punto di vista specifico, che si dichiara totalmente interno al mondo della camorra e che resterà tale (a differenza di *The Wire*) per tutta la durata della serie. Non necessariamente a un punto di vista unitario corrisponde un discorso monologico, però. La polifonia, il gioco delle contraddizioni, possono stare anche dentro a un unico sguardo. E *Gomorra - La serie*, in effetti, sembra attivare questa aspettativa proprio nella bellissima sequenza conclusiva del primo episodio, che sembra aprirsi a un'analisi lucida e disincantata del sistema camorra, mostrando l'asservimento tragico della dimensione ludica dell'infanzia alle esigenze dell'addestramento.

Anche il divano di *Gomorra* assume allora, nel primo episodio, la funzione di indizio, o 'promessa': ma è una promessa mantenuta?

### Bibliografia

- R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.  
 D. SIMON, *Homicide. A Year on the Killing Streets*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1991.  
 D. SIMON, E. BURNS, *The Corner. A Year in the Life of an Inner-city Neighbourhood*, New York, Broadway Books, 1997.  
 L. WILLIAMS, *On The Wire*, Durham and London, Duke University Press, 2014.



fig. 5 Il divano rococò e il 'gioco' delle vedette



fig. 6 Il divano rococò e il 'gioco' delle vedette



fig. 7 Il divano rococò e il 'gioco' delle vedette



fig. 9. Il logoro divano arancione di *The Wire*



GALLERIA | UN ALTRO MONDO IN CAMBIO  
4. Il trucco è l'anima



#### 4.1. *Epica e icone di Ciro e Genny in Gomorra - La serie*

di Roy Menarini

La catena di trasformazioni narrative che ha portato *Gomorra* di Roberto Saviano a *Gomorra - La serie* è sufficientemente ampia da indicare un processo culturale in atto nella scrittura audiovisiva industriale italiana. Sostenuta principalmente da un operatore/produttore come Sky, la serializzazione dei prodotti narrativi (cominciata con *Romanzo criminale* e giunta all'apice proprio con la serie tratta da Saviano), dà i suoi frutti anche presso altri player, da quelli più tradizionali (si pensi alla RAI e al progetto *La mafia uccide solo d'estate*) a quelli più innovativi (Netflix e l'operazione *Suburra*).

L'immagine di Ciro e Genny [fig. 1] che, quasi letteralmente, 'si mangiano la faccia', funge da esempio simbolico e indicativo della funzione epica seriale. Chi pensa che nel romanzo di Saviano questo elemento fosse poco presente, dimentica che furono proprio quel testo (di cui si è discusso a lungo, chiedendosi se si trattasse di fiction o non fiction) e quello di Giancarlo de Cataldo a far parlare di New Italian Epic al collettivo Wu Ming.

Categoria troppo presto caduta in disuso, e probabilmente osteggiata dal mondo accademico, NIE è stata (ce ne accorgiamo oggi) una intuizione tutt'altro che peregrina, in grado di spiegare non solo come si stavano muovendo alcuni scrittori contemporanei, ma anche poi come si sarebbero trasformate le operazioni creative dell'audiovisivo italiano. Il passaggio attraverso il film di Matteo Garrone, forse l'autore che più ha 'raffreddato' la materia narrativa, non ha in alcun modo interrotto la catena testuale che ha infine portato all'epica trascinate di *Gomorra - La serie*.

I contendenti Ciro e Genny, prima legati da vincoli di amicizia quasi fraterna, poi divisi da un odio atavico, infine (forse) nuovamente alleati, offre una sorta di *pivot* dei casi narrativi della serie. Anche la costruzione iconica dei due personaggi ha indubbiamente funzionato, se è vero che entrambi sono diventati 'fashion icons' in questi ultimi anni, invitati a kermesse come Pitti Uomo o alle sfilate di Armani, cosa che appare paradossale se si pensa alla provenienza camorrista dell'ambientazione seriale. In questo senso, il lavoro narrativo della costumista Veronica Fragola – una delle figure più preparate del cinema e della televisione italiana del momento – rappresenta un'altra forma di consolidamento della scrittura industriale italiana, intesa come lavoro sul profilmico.

Ciro, alias Marco D'amore [fig. 2] si è candidato da subito a 'celebrity' per il suo look molto raffinato, che mescola moda artigianale campana (di botteghe di Carpi in particolare), eleganza da boss con giacche bianche e camicie sgargianti, giubbotti di pelle nera, insieme ai celeberrimi occhiali da sole 'handmade in Italy', come i Bob Sdrunk Faith divenuti in breve tempo un must non solo a Napoli. Per Genny – alias Salvatore Esposito – la funzione da star è giunta più lentamente, e proprio per questo poi più potente e carismatica. Il motivo è evidente: Genny [fig. 3] incarna il personaggio sottoposto a una più drastica trasformazione del personaggio, a un arco narrativo capace di metamorfosi complesse e feroci. I tatuaggi che egli esibisce dopo il percorso di formazione omicida in Honduras sono ispirati a un mix (per quanto l'affermazione risulti comica) tra disegni tribali dei guerriglieri e decorazioni dei giocatori del Napoli, secondo quanto affermato da Veronica Fragola.

Era inevitabile che questa cura per il personaggio, con conseguente costruzione divistica in grado di esondare presso gli altri settori dell'industria culturale – dalla moda



alla musica – potesse incrinare il contesto di denuncia che sottende il lavoro di Roberto Saviano, e insidiare persino la figura pubblica dello scrittore, che puntualmente è dovuto intervenire con articoli e interviste per spiegare che, forme narrative a parte, ciò che conta è la negatività assoluta dell'universo rappresentato, oltre che la raffigurazione spietata dei personaggi (cui in effetti, per controbilanciare l'inevitabile fascino oscuro del gangster, gli sceneggiatori fanno di tanto in tanto compiere stragi insopportabili e omicidi di donne inermi).

Tuttavia, ciò che sfugge a chi polemizza, è che l'industria culturale contemporanea funziona così, almeno se allineata alle più recenti espressioni internazionali. Non solo la globalizzazione dei prodotti richiede uno spirito innovativo e meno legato alle prassi iconografiche tradizionali, ma l'esportazione della serialità a sua volta necessita di un attento bilanciamento di stereotipi localistici e motori narrativi universali. E in questa direzione *Gomorra - La serie* (come del resto *Narcos* di Netflix) mostra di aver perfettamente compreso il meccanismo. Napoli e la camorra sono un brand – inutile fingere che non sia vero – e dunque, per solidificare il racconto di mafia e di gangster, sono necessari accorgimenti che possano al tempo stesso risultare idiolettici (come avrebbe detto la semiotica d'un tempo) e traducibili. Il successo delle vendite estere dimostra che, in epoca di rapida trasmissibilità delle culture nazionali, il mercato globale non è più interessato solamente ai prodotti che mostrino una credibile 'americanizzazione' tecnica e narrativa, bensì prodotti flessibili e completi in grado di esportare epiche locali in contesti mondiali, comprensibili cioè ai pubblici internazionali (dal Sudamerica al nord Europa, dal Regno Unito ai paesi asiatici), complice la triste presenza di mafie e organizzazioni criminali praticamente a tutte le latitudini della Terra.

In particolare, la nuova serialità lavora intorno a due assi principali: il personaggio e l'universo narrativo. Il primo senza il secondo non funziona, e viceversa. Il resto viene di conseguenza. Dunque i protagonisti, di volta in volta affiancati da altri, magari figure femminili complesse e violente (pensiamo a Donna Imma, stagione 1, o a Scianel, stagione 2), devono raggiungere un grado di iconicità che necessita di un lavoro di ambientazione molto più sviluppato che in passato (specie nella fiction). Di qui la triangolazione tra la già citata costumista, lo scenografo Paki Meduri – autore a sua volta di una specie di rivisitazione 'design' degli stereotipi iconografici camorristici – e musica (dei Mokadelic). Solo con questa 'acclimatazione' all'ecosistema *Gomorra* (cui va aggiunto il ricorso al dialetto napoletano in funzione verista) i personaggi poi

fig. 1 *Ciro e Genny 'si mangiano la faccia'*fig. 2 *Un nuovo brand: gli occhiali da sole indossati da Giro*fig. 3 *La radicale metamorfosi di Genny*fig. 4 *Ciro e Genny: fratelli rivali in Gomorra - La serie 2*



possono svilupparsi e funzionare.

Tutto torna dunque nuovamente a Ciro e Genny [fig. 4], dunque, con la complicità del vecchio boss, Savastano sr., che funge da padrino superato dai tempi. E in effetti, proprio la seconda stagione di *Gomorra - La serie* poggia su una dinamica che diventa quasi meta-industriale. Infatti, l'espansione delle attività di Genny in altre parti di Italia e il suo rapporto con lo scenario extraeuropeo mira a una trasformazione imprenditoriale della Camorra, troppo legata al territorio, alle piazze di spaccio e alle inevitabili faide che si scatenano tra una strada e l'altra di Scampia. Il contrasto tra Genny e il padre è dunque il dissidio tra due modi di interpretare la malavita, e – giocandoci un po' – anche per metafora l'inconciliabilità di due modi di fare serialità.

#### *Bibliografia*

- L. BARRA, M. SCAGLIONI (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci, 2013.
- M. CUCCO (a cura di), *La trama dei media. Stato, imprese, pubblico nella società dell'informazione*, Roma, Carocci, 2014.
- WU MING, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- R. SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.



## 4.2. *Il fascino sfacciato dei boss*

di Sara Martin

L'abbigliamento è un codice: il modo in cui ci si veste indica come ci si vuole presentare al mondo. E questa è una carta molto forte da giocare in un film: il primo impatto visivo del pubblico è un abito che deve raccontare con immediatezza la vita delle persone e dei personaggi. Non è un caso se in *Gomorra* quando ci sono inserimenti di personaggi che vengono da altre realtà è subito evidente lo scarto estetico.

Così la costumista Veronica Fragola, responsabile di tutti gli abiti della serie, sia per la prima che per la seconda stagione, racconta in un'intervista l'importanza dell'abbigliamento per i personaggi della serie.

*Gomorra - La serie* ha suscitato l'attenzione di tutti gli spettatori per il suo realismo nella messa in scena; gli interni utilizzati per la realizzazione delle case di Scampia e Secondigliano da parte dello scenografo Paki Meduri, sono frutto di un lungo percorso di ricerca estetica. Lo scenografo si è documentato attraverso l'osservazione degli arredi delle case dei veri camorristi, degli affiliati e di tutti coloro che in qualche modo vivono attorno all'ambiente della malavita campana. Meduri ha costruito, oggetto dopo oggetto, mobile dopo mobile, l'aspetto di quel mondo con una fedeltà al reale quasi filologica. Nella costruzione questo immaginario tanto fedele al vero, quanto agghiacciante, non è meno importante la progettazione dei costumi dei personaggi, che – naturalmente – si inserisce nello spazio scenico e con questo dialoga, fino a fondersi.

I protagonisti maschili Genny, Ciro, Don Pietro Savastano e Salvatore Conte, usano il 'codice' dell'abbigliamento per dichiarare la loro posizione all'interno del clan. Raccontano se stessi e contemporaneamente si presentano al mondo attraverso i loro abiti, i monili che indossano, gli occhiali da sole, le acconciature.

Napoli è sullo sfondo. In primissimo piano convivono corpi sfrontati, colori improbabili, tute acetate, bomber volgari e sintetici, completi di sartoria, camicie inamidate e jeans sempre troppo stretti e carne sempre troppo in vista. Gli eccessi nel look di alcuni personaggi non hanno mai una finalità iper-reale o parodistica; sono, anzi, la fotografia il più possibile fedele di quella società che obbedisce a regole e codici personali. Lo spettatore, osservando i personaggi che popolano le vicende della serie, prova una sensazione di disagio, di disgusto a volte, ma è innegabile che la sfrontatezza di quei corpi, noncuranti delle mode e delle regole estetiche seguite dai più, costituisca una sorta di bellezza, di fascino.

Veronica Fragola, dopo aver indagato sulla realtà, non solo fra le strade di Napoli, Scampia e Secondigliano, ma anche in quella virtuale dei social network dove è possibile studiare a fondo le immagini postate da tanti dei personaggi più o meno noti che hanno delle relazioni con il mondo della camorra campana, ha compiuto un passo in avanti; progettare i costumi infatti non significa ritrarre la realtà così come ci si presenta, significa dare un significato preciso a ogni indumento, a ogni monile o accessorio indossato dal personaggio. Gli abiti sono necessari all'attore per entrare nel ruolo che interpreta e sono necessari al racconto per dare visibilità tangibile all'intero arco narrativo di ciascun personaggio, un arco che in ambito seriale diventa spesso più complesso e sfaccettato



rispetto ai tempi più contratti della narrazione cinematografica. La costumista non ha avuto la possibilità di fare uso di marchi di abbigliamento noti e questo – in un ambiente dove l'ostentazione del marchio assume valenze importanti e diventa la prova del potere – avrebbe potuto essere un problema. Invece questa limitazione è diventata un elemento di libertà e di sperimentazione. Il look dei protagonisti è unico: si avvicina alla moda dell'ambiente in cui si colloca la vicenda, ma non è una copia. Far uso di marchi come Adidas, Nike, o Versace (solo per citarne alcuni) avrebbe reso il lavoro di caratterizzazione dei soggetti più facile indubbiamente, ma non avrebbe creato lo 'scarto' necessario tra il vero e la finzione, che si rivela fondamentale, come sappiamo, nel meccanismo d'immedesimazione da parte dello spettatore.

Sebbene la serie veda la presenza di circa 1360 personaggi, tutti seguiti nel loro *outfit* da Veronica Fragola assieme a Giulio Pezza (*make up designer*), il progetto del look dei protagonisti maschili della serie è naturalmente il più accurato. Lo stile di Genny, per esempio, racconta la trasformazione psicologica e fisica del personaggio. Il giovane Savastano è inizialmente molto appariscente, è il figlio di un boss e come tale è viziato, sfacciato. Indossa felpe con cappuccio, giubbotti e abiti comodi. Catene d'oro e orecchini con diamanti vistosi non mancano mai nel suo look [fig. 1]. Poi cambia, lentamente e inesorabilmente. Il primo viaggio in Honduras, voluto da Donna Imma lo segna: una cresta e tatuaggi vistosi richiamano l'immaginario calcistico contemporaneo, l'abbigliamento, sempre casual-sportivo ma in toni meno accesi (prevalgono i neri e i grigi), ricorda quello delle gang centroamericane che ha conosciuto e che lo hanno forgiato. Con il secondo viaggio in centro America la trasformazione è completa, del figlio grassoccio e viziato del boss non c'è più traccia [figg. 2-3]. Tuttavia Genny rifiuta, come vorrebbe il padre, Don Pietro Savastano, di indossare abiti 'adulti', preferendo affermare la sua autorità attraverso l'esibizione della stazza fisica, che non è più quella di un ragazzino sovrappeso ma quella di un uomo potente, violento e arrabbiato.

L'abito classico (giacca e pantalone) indossato da Pietro Savastano è in ogni caso ancora simbolo di autorevolezza maschile. Pietro è un boss vecchia maniera, di quelli la cui prima regola è l'invisibilità: abito tradizionale oppure pantalone, camicia e maglione. Lui appartiene a una generazione in cui i camorristi esibivano poco il loro denaro, perché ciò che contava era solo il potere, il dominio sugli altri [fig. 4]. Diverso è il caso dell'uso dell'abito classico maschile da parte di Salvatore Conte, soprattutto nella seconda stagione: è un uomo



fig. 1 Il look di Genny nella prima stagione



fig. 2 Genny in Honduras



fig. 3 Il look di Genny nella seconda stagione



fig. 4 Lo stile di Don Pietro Savastano

che ha dovuto costruire la sua rispettabilità all'interno della società camorristica pezzo per pezzo; il suo look, quasi sempre piuttosto elegante con pantalone o jeans e camicia, è decisamente più contemporanea rispetto a quelli di Don Pietro. Conte ostenta un gusto ben definito, necessita riconoscibilità e affermazione anche attraverso il suo aspetto – controllato e ordinato – specchio della sua freddezza e del suo cinismo [fig. 5].

Ciro Di Marzio, infine, è un personaggio che si maschera, si confonde. Ha alle spalle un'infanzia traumatica, ha dovuto iniziare a lottare quand'era ancora un bambino. Ciro non necessita, proprio come un vero soldato, di rendersi riconoscibile. Anzi, per 'l'immortale' mimetizzarsi è un punto di forza. Bello e spietato, usa solo un elemento che lo distingue e contemporaneamente lo protegge: gli occhiali da sole. Il modello con asticella dorata decorativa collocata davanti alle lenti è diventato un oggetto di culto per i fan della serie [fig. 6].

I personaggi femminili, a parte la figura imponente di Donna Imma, rimangono sullo sfondo durante la prima stagione di *Gomorra - La serie*, per poi acquisire maggior definizione nella seconda stagione. L'esibizione del corpo bello o brutto, vecchio o giovane, è una necessità per le donne di Scampia e Secondigliano. Sono sfrontate e sicure del loro aspetto, noncuranti delle mode fuori dai confini della loro città. Sono consapevolmente irrispettose di qualsiasi cliché imposto dal *fashion-marketing*. E questa libertà nell'abbinamento degli stili, nell'esposizione del proprio corpo, è percepibile in ciascuna di loro, anche nella più potente di tutte, Imma Savastano, costruita sugli archetipi femminili del Sud ai quali s'innestano accessori e look che appartengono alla contemporaneità e le conferiscono un aspetto austero, malvaio il più delle volte. La moglie del boss è un personaggio che, come racconta la costumista, è un po' il «mix fra la politica locale di Napoli e Carmela Soprano». Pantaloni strizzati addosso, gioielli d'oro, *texture animalier*, cinture a segnare il punto vita e scollature vertiginose sono la sua divisa d'ordinanza [fig. 7].

Meno formale è invece il personaggio femminile che domina la seconda stagione, Scianel (Annalisa Magliocca), una presenza ingombrante, capelli ossigenati, trucco pesante fin dalle prime luci dell'alba, unghie laccate, una sigaretta sempre accesa. Coi che comanda la piazza dello spaccio a Scampia, al posto del figlio in galera, porta il soprannome storpiato del marchio di un profumo (la mamma aveva una bancarella di profumi). Scianel fa



fig. 5 L'outfit di Salvatore Conte

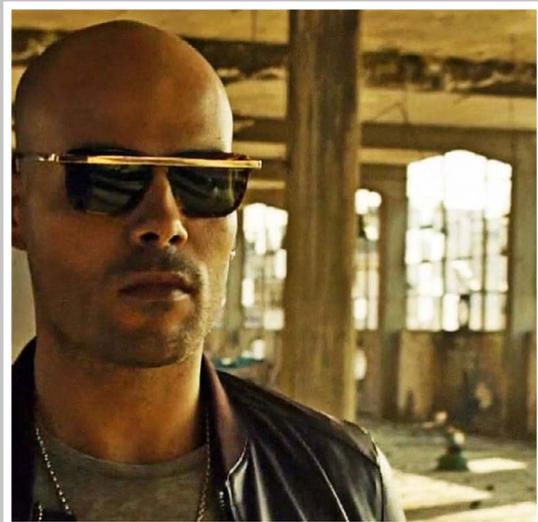


fig. 6 Il brand di Ciro Di Marzio



fig. 7 Il look di Imma Savastano



fig. 8 Lo stile di Scianel



di una boutique una sorta di ufficio personale, e non è casuale: è una spietata calcolatrice, assetata di potere e di conseguenza è fondamentale imporre la propria presenza con un look appropriato a ogni situazione: di giorno uno stile *streetwear*, di sera o per le grandi occasioni, tubini luccicanti e vistosi con scollature molto pronunciate [fig. 8].

L'abito nel mondo rappresentato dalla serie *Gomorra*, è un elemento fondamentale non solo per tracciare il carattere di ciascun personaggio, ma anche per dare a quel personaggio un ruolo specifico all'interno di una società criminale dove la partita della vita e della morte si gioca con altre regole e codici. Non vediamo mai il Bene in *Gomorra - La serie* (non ci sono magistrati, poliziotti, redenti), vediamo solo il Male di quel mondo. Non vediamo il bello, vediamo il brutto, il grottesco, lo sfacciato. E ne siamo attratti, affascinati.

#### *Bibliografia*

M. SCAGLIONI, L. BARRA (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci, 2013.

S. SCHIRINZI, 'Come si veste un boss', *Rivista Studio*, 12 giugno 2014, <<http://www.rivistastudio.com/standard/costumi-gomorra/>> [accessed 24 January 2017].

A.P. MERONE, 'Intervista a Veronica Fragola', *Corriere del Mezzogiorno*, 10 giugno 2016.



### 4.3. *Lacrime e sangue: i corpi di Gomorra - La serie*

di Ilaria A. De Pascalis

#### 1. *La circolarità del mito e il racconto seriale*

Fra le ragioni del successo internazionale di *Gomorra - La serie*, produzione originale di Sky Italia basata sul romanzo di Roberto Saviano, c'è anche una riflessione interessante sulla collocazione soggettiva dei personaggi e la loro corporeità.

Il racconto della guerra fra i Savastano e l'alleanza si concretizza in un continuo movimento circolare di coloro che occupano le posizioni di potere. Non è il soggetto, con le sue configurazioni, che connota il ruolo che va a occupare: al contrario, sono le caratteristiche di questo ruolo a dare significato al personaggio; e la sua eventuale eliminazione (più o meno definitiva) non intacca la rappresentazione complessiva. Gli individui mutano la superficie del proprio corpo in funzione della casella in cui si collocano, e vivono le loro esperienze di conseguenza.

Questa condizione ha una concretizzazione nella seconda stagione sul corpo di Patrizia, ambasciatore e strumento della sopravvivenza di Don Pietro. Durante una delle loro prime conversazioni (nell'episodio *Profumo di iena*), il boss nota un tatuaggio di una leonessa sulla spalla; la giovane gli risponde che era il modo in cui la chiamava il padre, e alla sua morte ha deciso di commemorarlo in quel modo [fig. 1]. «Si tu eri 'na leonessa non tinivi abbisogno di 'nu tatuaggio», commenta Don Pietro infastidito (la Leonessa, come noto, era il nome dell'amata moglie, Donna Imma, sulla cui tomba è avvenuto peraltro il primo incontro con Patrizia). Il giorno dopo, la donna ha una estesa ustione sul braccio, con cui ha cancellato il tatuaggio [fig. 2]: per ricoprire il ruolo di donna di fiducia del boss, e poi di sua compagna, Patrizia cambia letteralmente la propria pelle, e di conseguenza il suo modo di leggere il mondo.

Ciascun ruolo implica dunque una traiettoria già segnata, raccontata però attraverso incarnazioni diverse. Questa peculiare costruzione è particolarmente adatta alla narrazione seriale, soprattutto nelle sue forme più vicine all'ecosistema (Pescatore, Bioni, Innocenti 2013), perché permette la ripetizione di situazioni ed emozioni per personaggi diversi e in momenti diversi, senza perdere di complessità ed equilibrio. La configurazione circolare del racconto e del personaggio fa riferimento a una logica fondamentale mitica, per cui il mito è un segno che rimanda ad altri segni (che ne costituiscono significanti e significati di secondo livello), ma che non è riconducibile a dei significanti e significati concreti (Barthes 1994). Ogni posizione rimanda ad un gruppo di personaggi a cui assegna delle caratteristiche, senza che questi siano riconducibili a un'identità definitiva e univoca.

#### 2. *Il corpo melodrammatico preso nel 'sistema'*

Il sistema mitico (circolare e ricorrente) e non storico di configurazione del racconto si riconferma in un modo di rappresentazione melodrammatico (Pravadelli 2007), proprio



della serie più che del romanzo o del film, e che si riscontra soprattutto nella scrittura di corpi sensibili, al centro di volta in volta di traiettorie narrative non classiche segnate da pathos, intensità emotiva, sensazionalismo, polarizzazione morale (benché nessuno qui sia innocente – a parte, forse, le bambine). Si crea dunque una risonanza produttiva fra un sistema narrativo basato su ruoli prefissati, a cui i personaggi si adeguano per mantenere l'equilibrio narrativo ed emotivo, e 'o' sistema', l'organizzazione criminale basata su posizioni di potere che possono essere occupate da persone diverse.

In molti hanno riscontrato una certa flessibilità della struttura di potere della camorra, meno legata di altre organizzazioni criminali a storia e tradizione, e più propensa a preservare l'equilibrio al proprio interno e rispetto agli altri poteri (istituzionali e criminali) con cui interagisce. In particolare, la camorra permette anche a figure non-maschili o 'persino' non-eterosessuali di coprire posizioni di potere all'interno del sistema (Renga 2015, Antonello 2016). In questo contesto, la configurazione delle identità di gender proposta dalla serie è invece piuttosto normativa: la maggior parte dei personaggi attivi nel sistema sono uomini, e soprattutto il controllo del territorio è affidato esclusivamente a figure maschili, a cui è dato il potere della mobilità e dell'occupazione fisica dello spazio.

Anche in presenza di personaggi non-maschi, non-bianchi, non-cisgender, viene sempre rispettata l'idea di un'aderenza fra il corpo del personaggio e una sua supposta 'interiorità'. In alcuni casi, come quello del transgender Luca e della transessuale Nina, l'anatomia dell'apparato genitale riconosciuto alla nascita non coincide con le persone che decidono di essere da adulte; messa in scena relativamente coraggiosa nel contesto produttivo mainstream italiano (peraltro, Nina è interpretata da un'attrice transessuale, Alessandra Langella [fig. 3]). Ma questi personaggi non vengono esplorati, anzi: entrambi restano sullo schermo solo per un episodio ciascuno (Luca in *Imma contro tutti*, Nina in *Mea Culpa*), e vengono presi in considerazione esclusivamente i risvolti tragici di questa loro posizione non normativa. In entrambi gli episodi, il loro corpo diviene il luogo in cui il senso viene inscritto, e tutta la traiettoria dei due personaggi è ricondotta ad esso (Pravadelli 2006).

Il regime narrativo e visuale di *Gomorra - La serie* è sempre melodrammatico e sensazionalistico: il corpo, e in particolare quello maschile, è portatore di azione, ma anche manifestazione di un conflitto che si riversa nei suoi aspetti più materiali e abietti; soprattutto, è un dispositivo di potere che configura traiettorie di desiderio



fig. 1: Patrizia e il suo tatuaggio

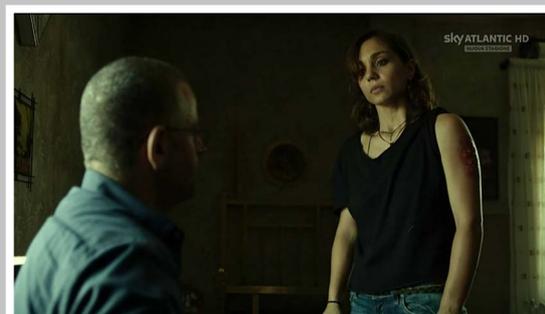


fig. 2: Patrizia incarna la Leonessa



fig. 3: Il corpo eccentrico di Nina



fig. 4: Gli uomini sorvegliano e occupano il territorio

e violenza. Dalle bande di ragazzini che sorvegliano le piazze, ai consiglieri-guardie del corpo che accompagnano i boss, fino ovviamente ai protagonisti della serie, lo schermo è punteggiato di corpi maschili [fig. 4], caratterizzati dalla condivisione del linguaggio della violenza. Le donne in questo scenario non sono necessariamente marginali, ma sono tenute ad abitare le stesse traiettorie esperienziali, le stesse strutture di interpretazione e trasmissione del potere, come dimostrato dalla Leonessa nella prima stagione (Di Bianco 2016). Inoltre, non è detto che siano in grado di sopravvivere nel sistema: alla fine della seconda stagione, la Leonessa è stata uccisa, Scianel viene arrestata, Marinella ha denunciato marito e suocera alla polizia, e solo Patrizia è ancora attiva, benché la morte di Don Pietro la metta indubbiamente in grande difficoltà.

### 3. Padri e figli

Il conflitto è perciò soprattutto interno al maschile, e trattandosi come detto di una configurazione mitica e melodrammatica, si manifesta essenzialmente come lotta fra potere dei padri e ribellione dei figli. La legge patriarcale e fallica della mafia e la difficoltà a crescere secondo i modelli identitari maschili proposti è una questione affrontata dal cinema italiano sin dal dopoguerra (Hipkins 2011). In *Gomorra - La serie* questa dialettica viene tradotta nel conflitto visuale fra una mascolinità tradizionale, sobria e controllata, che fa riferimento al potere come valore assoluto, ottenuto tramite sacrificio e fatica; e una mascolinità più esplicitamente aggressiva, che si nutre dell'eccesso e riconosce la violenza come esperienza privilegiata in cui collocarsi.

La linea di confine fra le due dimensioni è simbolicamente incarnata dallo scontro – in sé assai banale – fra Don Pietro e il figlio Genny, il quale, nonostante la trasformazione avvenuta nella prima stagione da ragazzino viziato a condottiero efficiente, viene disprezzato dal padre, che non ha alcuna fiducia in lui e ne sottovaluta le capacità strategiche e di esercizio del potere (Renga 2015). La prima stagione è narrativamente più vicina al padre e a Ciro, che con Don Pietro condivide una mascolinità più controllata; benché le scelte stilistiche siano già contrarie a qualunque sobrietà di messa in scena. Diversa è però la scelta di campo della seconda stagione: l'uso di filtri blu e verdi (che finiscono spesso per alterare l'incarnato dei personaggi [fig. 5]), l'accurata composizione delle inquadrature in funzione simbolica, l'esibizione della violenza efferata di alcuni omicidi, esplicitano definitivamente la fascinazione della serie per le posizioni più estreme.

*Gomorra - La serie* è pienamente ascrivibile dunque al modo di rappresentazione melodrammatico e sensazionale descritto da Linda Williams, interessato a mettere in scena la configurazione del soggetto – dentro e fuori lo schermo – in quanto corpo preso fra sensazione ed emozione, e che produce lacrime e sangue (e occasionalmente anche altri liquidi). La conclusione simbolica della seconda stagione, con la visualizzazione



fig. 5: I filtri verdi che modificano la pelle



fig. 6: Natività



dell'intero ciclo di morte e rinascita in poche inquadrature, e il momentaneo trionfo della posizione di Genny, è anche una rivendicazione formale e narrativa dell'eccesso.

Se la prima serie vede l'esaltazione del corpo dell'Immortale, poiché privilegia la sobrietà e una certa freddezza dell'uomo d'azione (Renga 2015), la seconda esplora il conflitto fra padri e figli nella sua forma più grezza e polarizzata, in cui lo spettatore gode dello scontro senza essere chiamato a prendere posizioni definitive o identificarsi con le traiettorie dei personaggi. Per il momento ad avere successo è il modello imprenditoriale di Genny, orientato a una dimensione globalizzata, e privo di qualunque rispetto per un codice d'onore. Ma le ultime inquadrature promettono sviluppi interessanti: non ci viene più mostrata la cicatrice sul volto di Genny, bensì la sua guancia più morbida e rotonda, mentre stringe il figlio appena nato fra le braccia [fig. 6], adeguando ancora una volta il corpo e l'identità alla nuova posizione ricoperta dal personaggio. Al contrario, Ciro non è più padre, dal momento che Malammore ne ha ucciso la figlia, e può tornare ad essere strumento di morte. Tutti i ruoli sono insomma ancora una volta ribaltati, i padri non muoiono mai (Pescatore 2016) e i corpi – momentaneamente inattivi – sono comunque pronti per un altro giro sulla giostra sensazionale delle emozioni.

#### Bibliografia

- P. ANTONELLO, '1.7: A' Storia e' Maria: Gender Power Dynamics and Genre Normalization, ("Imma contro tutti", Francesca Comencini)', *The Italianist*, 36, 2, 2016, pp. 322-327.
- R. BARTHES, *Miti d'oggi* [1957], Torino, Einaudi, 1994.
- L. DI BIANCO, '1.5: Donna Imma's "Dream of Domination" ("Il ruggito della leonessa", Francesca Comencini)', *The Italianist*, 36, 2, 2016, pp. 312-317.
- D. HIPKINS, 'Which Law Is the Father's? Gender and Generic Oscillation in Pietro Germi's *In the name of the Law*', in D. RENGA (a cura di), *Mafia Movies: A Reader*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, pp. 203-210.
- G. PESCATORE, '1.2: Realism, Archaism, and Seriality ("Gli immortali", Stefano Sollima)', *The Italianist*, 36, 2, 2016, pp. 349-354.
- G. PESCATORE, C. BISONI, V. INNOCENTI, 'Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione', in C. BISONI, V. INNOCENTI (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Bologna, Mucchi, 2013, pp. 11-26.
- V. PRAVADELLI, 'Eccesso, spettacolo, sensazione. Sul melodramma e *Come le foglie al vento*', in G. CARLUCCIO, F. VILLA (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Roma, Carocci, 2006, pp. 161-169.
- V. PRAVADELLI, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.
- D. RENGA, 'Making Men in *Gomorra - La serie*', *L'avventura*, 1, 2015, pp. 105-120.
- L. WILLIAMS, 'Film Bodies: Gender, Genre, and Excess', *Film Quarterly*, 44, 4, 1991, pp. 2-13.



GALLERIA | UN ALTRO MONDO IN CAMBIO  
5. Reloading *Gomorra*



## 5. 1. «È qualcosa di più essenziale, di ferocemente carnale».

### Dieci anni di Gomorra

di Michele Guerra

«...veramente da vicino non è che fai così paura».

(Roberto Saviano a Salvatore Esposito)<sup>1</sup>

Quando *Arabeschi* ha pensato di dedicare una delle sue “Gallerie” ai dieci anni di *Gomorra* di Roberto Saviano, è stato subito chiaro che quel «Gomorra» non era il libro [fig. 1]. Certo, il libro era stato il punto di partenza, il gesto rivelatore, l’oggetto da cui far scaturire nuove riflessioni sulle forme narrative dell’impegno, ma *Gomorra* è un universo, di cui il romanzo è solo uno dei pianeti. I dieci anni di *Gomorra*, dunque, non vanno intesi come il compleanno di quella prima pubblicazione, ma come un lento e inesorabile percorso di ‘colonizzazione mediale’ che ha portato Roberto Saviano, di volta in volta con ‘truppe’ diverse, a marciare sulla carta stampata, sul cinema, sulla televisione, sul web. E tutti sappiamo quanto sia costata a Saviano questa marcia di continuo equivocata e strumentalizzata [fig. 2].

Senza esagerare, si può dire che *Gomorra* abbia rappresentato, in questo decennio, una sorta di passaggio obbligato sulla via di un’autocoscienza non solo civile e politica, ma in qualche misura anche mediale. Intendo dire che ha certamente rappresentato uno snodo decisivo nelle pratiche di avvicinamento dell’opinione pubblica ai temi della criminalità organizzata, ma ha altresì rappresentato un’occasione di riflessione sulla forma romanzo, sulla questione del realismo e dell’epica italiana, sulle nuove strade e sulla tradizione del nostro cinema (che è stato per la verità il *medium* che ha saputo sfruttare meno questa occasione, ne parla qui Emiliano Morreale), sulla serialità televisiva (dove gli effetti invece sono stati dirompenti, ben testimoniati da questa galleria) e infine sul web. A questo riguardo, nell’ultima pagina del romanzo, c’è un passaggio che può valere come indicazione di metodo per chi studia e combatte la camorra e al contempo come rivelazione del più complesso funzionamento dell’universo Gomorra:

In terra di camorra conoscere i meccanismi d’affermazione dei clan, le loro cinetiche d’estrazione, i loro investimenti significa capire come funziona il proprio tempo in ogni misura e non soltanto nel perimetro geografico della propria terra.<sup>2</sup>

Chi studia la camorra, insomma, riesce attraverso l’analisi di quei meccanismi e di quei movimenti a «capire come funziona il proprio tempo in ogni misura», un’idea che in fondo Saviano ha cercato di trasmettere, *mutatis mutandis*, anche in *ZeroZeroZero* [fig. 3]. Esiste una trama che soggiace a un funzionamento e che trae alimento dal tempo in cui si colloca, trae vita dal ritmo che ne permette il moto. Anche l’universo Gomorra ha rivelato e continua a rivelare alcuni tratti decisivi del funzionamento spettacolare e mediale del nostro tempo, tratti che incrociano temi economici, sociali, antropologici e politici in modo tutt’altro che accessorio o metaforico, tratti che non possono mai prescindere dall’orizzonte mediale che dà loro vita e respiro. La gran parte degli interventi qui raccolti, pur nel taglio immediato e icastico tipico delle “Gallerie” di *Arabeschi*, dà conto proprio di que-



sti meccanismi e dei processi che li avviano e li seguono, dimostrandoci come uno studio di questa *Gomorra* virtuale non possa non essere uno studio sulle forme di ricezione e modellazione del nostro presente. L'universo *Gomorra* si muove da sé, capitalizza la vita e la forma dei suoi pianeti e delle sue stelle e trasforma in energia ogni materia che entra in contatto con esso. Per qualcuno è il male, per altri è un passaggio decisivo, quasi un rito iniziatico. Quel che è interessante notare è che, al pari dei contenuti, ciò che spaventa o esalta è la veicolazione di questo complesso universo, vale a dire la graduale presa di coscienza che esso si espande a partire dalla sua capacità di appoggiarsi alle forme di comunicazione e interazione della nostra contemporaneità e lo fa in modo più visibile e rilevante di altri prodotti che evidentemente non hanno lo stesso esplosivo potenziale socio-politico. In un cortocircuito quanto mai attuale tra realtà e finzione, *Gomorra* aggrega per opposizioni: il successo è dolore, la ricchezza si fa reclusione, l'odio lambisce la mitizzazione, lo sdegno il compiacimento, l'eroismo la vigliaccheria, il tragico il grottesco, perfino il maschile e il femminile si toccano, l'ancestrale e il tecnologico. Il fatto straordinario per il pubblico, un fatto fondativo, che ha accompagnato questa vicenda dall'inizio, è che tutte le opposizioni riguardano non solo l'opera, ma anche il suo creatore e poi, via via, in misura certamente diversa, tutti coloro che hanno scelto di entrare in quell'universo: ragazzini, attori, politici, conduttori televisivi e commentatori. *Gomorra* è un organismo vivente che si nutre di malavita e di spettacolo, di formule e segni, di corpi e colori, di luoghi e di sogni (si vedano gli scritti di Luca Barra, Ilaria De Pascalis, Elisa Mandelli, Sara Martin, Valentina Re). Sogni, appunto: il nesso è inestricabile e ambiguo, sta perfino nel titolo che l'editore Rizzoli ha ritenuto adatto all'autobiografia di Salvatore Esposito (Genny Savastano): *Non volevo essere un boss. Come ho realizzato i miei sogni grazie a Gomorra*. In quel titolo ci sono la distanza della negazione e il contatto con il Moloch che realizza i sogni (del resto il sogno stava anche nel sottotitolo di Saviano, come un «sogno di dominio» che schiude un immaginario – e sogno e immaginario, due 'vecchi' cavalli di battaglia degli studi cinematografici, sono anche due dei temi più delicati di questo universo).

La duttilità dell'idea-Gomorra si presta alla letteratura, al reportage giornalistico, al teatro (si veda lo scritto di Stefania Rimini), al monologo televisivo e ingenera, come detto, forme di autocoscienza mediale che Saviano ha saputo intercettare e favorire. Che debba fronteggiare l'esibita impertinenza delle *Iene*, o il solidale pianto biascicato o strozzato in gola di Fazio, Saviano sa come

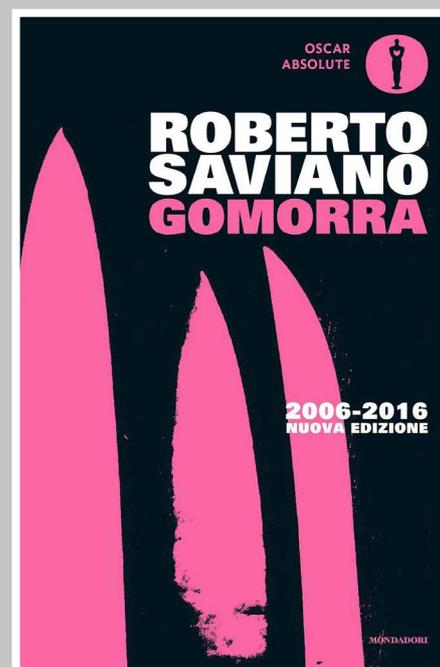


fig. 1 La cover dell'edizione del decennale di *Gomorra* (Mondadori 2006-2016)



fig. 2 Roberto Saviano a Scampia

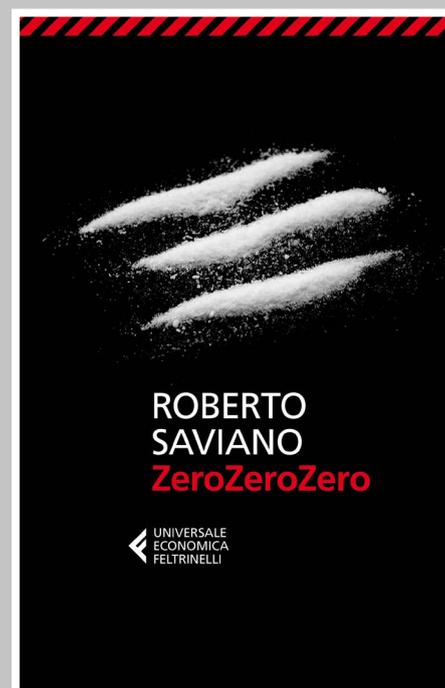


fig. 3 La cover di *ZeroZeroZero* (Feltrinelli 2013)

porre l'idea-Gomorra, che ha tempi e gesti. Proprio questa sua preziosa capacità ha portato i suoi nemici a parlare di *brand*, di mercificazione di una piaga, talvolta più semplicemente di noia, talaltra di chissà quali connivenze («ma com'è che la camorra non riesce a prendere Saviano che è sempre in TV?») Quante volte l'abbiamo sentito dire). Lungo un'idea non nuova di amplificazione di un successo editoriale, il cinema e la televisione dovevano essere i due pianeti da legare al libro, per prostrarre quei tempi e quei gesti mentre tutt'intorno si continuava a scrivere, a parlare, a postare. *Gomorra* di Matteo Garrone (indubbiamente uno dei più importanti film italiani degli anni Duemila) ci lasciava una sensazione di secco alla bocca, mentre pure la violenza scorreva nelle sue forme di strada e in quelle borghesi, ma così fredda ed autonoma che quasi sembrava non ci guardasse, quasi sembrava non pensasse a noi [fig. 4]. Nemmeno il nostro cinema, d'altro canto, si è accorto della novità di *Gomorra*. E così ci ha colpito la serie, e stavolta alla bocca avevamo la bava, perché la violenza scorreva con noi nel mezzo e ci importava dei personaggi, delle loro vite e delle loro morti, dei loro congiunti e dei loro traffici.

La serie ha rinnovato la ritualità di tempi, gesti, corpi e formule che il film aveva scelto di annullare e ha saputo insistere su un reale che si dimostrava al contempo ritroso e desideroso di passare per quell'occasione. Un'altra opposizione: denuncia e intrattenimento [figg. 5-6]. Non puoi avere il secondo se la prima ti guida del tutto la mano, ma nonostante esista in questo senso una tradizione cinematografica senza eguali, a molti l'intrattenimento criminale è parso per la prima volta immorale. *Gomorra - La serie* ha saputo unire al ritmo della narrazione e allo studio evolutivo dei personaggi una sottotraccia 'mitica' che non emerge quasi mai in modo sfacciato, ma garantisce l'universalità dell'idea e la profondità del senso (in modo diverso ne parlano Roberto De Gaetano e Luca Bandirali e Enrico Terrone), ponendosi dialetticamente rispetto ai diversi registri di libro e film (tema toccato da Leonardo Gandini) e rispettando in ogni modo i meccanismi della nuova serialità (si veda quel che scrive Roy Menarini). Le pratiche metadiscorsive, che in fondo erano già nate attorno al film di Garrone (ci si sofferma Christian Uva), con la serie hanno raggiunto il popolo della rete e favorito forme di parodia validate dai protagonisti stessi dell'universo *Gomorra* (Saviano *in primis*, ne parla Luca Peretti), mentre una vera e propria iconografia andava sedimentandosi sia da un punto di vista visivo che intertestuale (si vedano gli interventi di Chiara Checcaglini, Damiano Garofalo e Valentina Re, ma da altra prospettiva anche gli scritti di Maria Rizzarelli e del fotografo Mario Spada). Così com'era accaduto per il romanzo e non per il

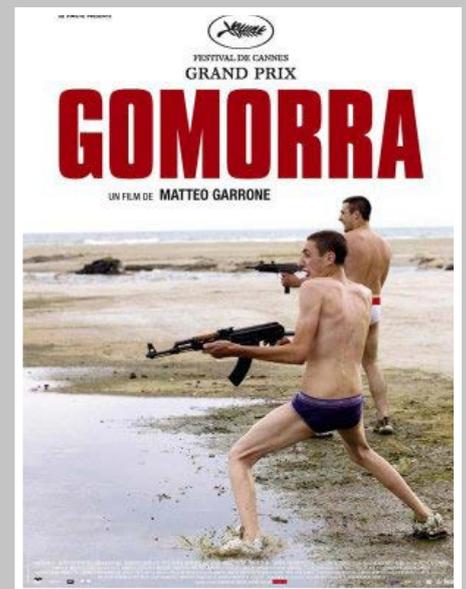


fig. 4 L'affiche di *Gomorra*, di Matteo Garrone (2008)



fig. 5 Il manifesto di *Gomorra - La serie* (prima stagione)



fig. 6 Il manifesto di *Gomorra - La serie* (prima stagione)



film, *Gomorra-La serie* ha fissato un metodo e intercettato un sentimento e come succede in ogni tipo di industria, il metodo si sposta a esplorare «il proprio tempo in ogni misura» e la “truppa” Gomorra è già al gran completo al lavoro sulla serie *ZeroZeroZero* e forse se ne sta già parlando: «se non è tuo padre o tua madre, se non è tuo fratello, allora è tuo figlio. Se non è tuo figlio è il tuo capoufficio»,<sup>3</sup> e così sia...

---

<sup>1</sup> S. ESPOSITO, *Non volevo essere un boss. Come ho realizzato i miei sogni grazie a Gomorra*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 159.

<sup>2</sup> R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 331.

<sup>3</sup> R. SAVIANO, *ZeroZeroZero*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 9.