

Spazio mediale
e morfologia della narrazione

A cura di

Sara Martin e Isotta Piazza



Comitato scientifico internazionale:

Clotilde Bertoni (Palermo)
Francesco Fiorentino (Roma Tre)
Massimo Fusillo (L'Aquila)
Marina Guglielmi (Cagliari)
Donatella Izzo (Napoli "17 Orientale")
Michael Jakob (Grenoble Alpes)
Mauro Pala (Cagliari)
Davide Papotti (Parma)
Tania Rossetto (Padova)
Diego Saglia (Parma)
Niccolò Scaffai (Lausanne)
Marina Spunta (Leicester)
Dario Villanueva Prieto (Santiago de Compostela-RAE)
Bertrand Westphal (Limoges)

Saggiario è una collana dal profilo distintivo che vuole coniugare quadro sistematico e urgenza del presente, dando voce a questioni di teoria e critica della letteratura oggi avvertite come particolarmente cruciali e stringenti.

Il primo versante della sua doppia natura – la serie *geoletteraria* – accoglie infatti un filone di studi estremamente dibattuto e vitale, cioè approcci, metodi e analisi del testo letterario in chiave spaziale (geografie letterarie, *geocritica*, *ecocriticism*, letteratura mondiale, Border Studies, East-West Studies e ulteriori classificazioni, ancora in via di elaborazione), con la finalità esplicita di creare un equivalente italiano rispetto a collane, grappoli di titoli, spazi di discussione presenti in varie tradizioni critiche europee e americane.

Questo fronte interdiscorsivo e intimamente "geofilo" si salda poi con quello della serie *neocritica*, che accoglie lavori su questioni teoriche più ampie ma sempre connesse a un aggiornato confronto critico con il dibattito in corso: relazioni comparative tra letteratura, arti e nuovi media; proposte metodologiche e percorsi critici innovativi, di taglio generale o monografico; sguardi inediti – anche alimentati dalla convergenza con altri campi del sapere – su filoni di ricerca tradizionali (estetica, narratologia, storiografia letteraria, teoria della ricezione, teoria dei generi, tematicologia); nuove ipotesi storiografiche e interpretative su alcuni nodi centrali della tradizione letteraria, con particolare attenzione ai rapporti dialettici tra modernità, modernismo e postmodernismo; indagini di media o lunga durata sullo sviluppo di miti, immagini, generi e formazioni discorsive in determinate fasi storico-culturali; riflessioni sullo statuto attuale della critica e della didattica del testo letterario.

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Discipline Umanistiche Sociali e delle Imprese Culturali DUSIG dell'Università di Parma.

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.

ISBN 978-88-7667-798-4

© 2019 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

In copertina: Fotogramma da *Il giocatore invisibile*, di Stefano Alpini (PolisFilm, 2016)

Indice

Sara Martin, Isotta Piazza
Introduzione 9

PARTE PRIMA. SPAZI MEDIALI E LETTERATURA

Carlo Zanantoni
Produzione ed estetica del racconto breve.
Pirandello e il *Corriere della Sera* 17

Isotta Piazza
Lo spazio mediale del web e la nascita di una
letteratura «granulare» 39

PARTE SECONDA. SPAZI MEDIALI E AUDIOVISIVO

Sara Casoli
Personaggi popolari e personaggi replicanti.
Figure transmediali e transfunzionali nella
serialità televisiva contemporanea 65

Sara Martin
La traduzione seriale di un racconto postmoderno.
L'estetica di *The Handmaid's Tale* 81

PARTE TERZA. SPAZI MEDIALI E TRANSMEDIALITÀ

Giulio Iacoli

Accademia transmediale. *Il giocatore invisibile*
fra il romanzo di Giuseppe Pontiggia (1978)
e il film di Stefano Alpini (2016)

93

Paolo Giovannetti

Da *Romanzo criminale* a *Suburra*:
situare la transmedialità di *Gomorra*

111

Giuliana Benvenuti

Transmedia storytelling all'italiana

129

IV. TAVOLA ROTONDA. UNA DINAMICA DENOTATIVA
DELLA MODERNITÀ?

Gianni Turchetta

Una vita (da) mediale...

145

Mara Santi

Spazio mediale e poliesteti televisivi contemporanei

155

Conversazione con Stefano Alpini

a cura di Giulio Iacoli

163

SARA MARTIN, ISOTTA PIAZZA
Introduzione

Questo volume raccoglie gli atti del Convegno di Studi intitolato *Spazio mediale e morfologia della narrazione: una dinamica denotativa della modernità?*, svoltosi all'Università di Parma il 14 marzo 2018, grazie al finanziamento di Ateneo accordato al progetto *The medial space*.

L'articolazione teorica di spazio mediale, nata in seno a uno studio prettamente letterario circoscritto ai primordi della moderna borghese¹, è in questa sede risemantizzata per estensione a includere una varietà di situazioni limitrofe, potenzialmente affini quanto a dinamiche di morfologizzazione. Pur nella specificità dei diversi ambiti di produzione, si ritiene infatti che non solo tutti gli spazi editoriali (volume, giornale, rivista e web), ma anche i format televisivi e cinematografici abbiano partecipato e tuttora partecipino alla morfologizzazione della narrazione nella modernità, contribuendo a configurare i modelli di testo che abitualmente fruiamo.

Per *spazio mediale* intenderemo, dunque, ogni *medium* o *format editoriale*, predisposto dall'industria culturale per trasmettere contenuti dal produttore al fruitore, le cui caratteristiche includono aspetti "fisici" (come il tipo di supporto utilizzato per la trasmissione e il particolare medium predisposto dall'editore) e aspetti legati al ruolo di mediazione (come, ad esempio, la prefigurazione della comunità di fruizione, il modello di ricezione inserito nel supporto e l'eventuale periodicità prevista dal patto editoriale tra produttore e fruitore).

L'idea di una interazione tra creatività autoriale e progettazione editoriale, sarà sottoposta in questa sede a un'ulteriore duplice vaglio d'indagine: l'estensione di campo è prima di tutto

1 Cf. ISOTTA PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi letterari tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati, 2018, all'interno di questo stesso collana Scrittori.

ve questioni e nuove figure, ovvero allargando il suo raggio di inquietudine sino a incorporare connessioni con il potere politico (così in un dialogo furtivo tra Salutati e l'amante, nei locali della biblioteca; della corruzione del corpo docente si è già detto), la precarietà del lavoro accademico globale, e; nel segno del tradimento subito da Godard, nuove riflessioni sui poteri e sull'illusorietà delle fugaci immagini, in un mondo saturato dalle stesse, sulla nostra capacità di serbarne memoria.

Questo a ribadirci, in conclusione, un'ulteriore consonanza traduttiva, fra i due *Giocatori*, a garanzia di un'interpretazione all'arrivo, fondata, in attento dialogo con il testo sorgente: la capacità del film di Alpini, ben alimentata dal lavoro di sceneggiatura e dalle scelte di regia, di evitare lo schiacciamento del racconto su una e una sola pista di genere, su di un punto prospettico unitario, al contrario ricreando, celebrando l'ibridità, l'apertura su piani ulteriori, molteplici, propria del romanzo di Pontiggia, cui implicitamente la pellicola tributa la statura di classico, la non scontata caratteristica, comune al *Disprezzo* godardiano, di sottrarsi a una possibile obsolescenza.

cinema, pittura, Torino, UTET Libreria, 2003, pp. 52 sgg. Aggiornate considerazioni sul sistema dell'intermedialità in relazione ai *Film Studies* si possono reperire nell'introduzione al più recente lavoro di Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 15-26.

PAOLO GIOVANNETTI
Da *Romanzo criminale a Suburra*:
situare la transmedialità di *Gomorra*

1. Una questione etica

A me sembra che, prima di cominciare a trattare la questione estetica, prima cioè di mettere a fuoco il percorso letterario, cinematografico e televisivo che conduce all'attuale forma-*Gomorra* (e, in subordine, all'attuale forma-*Suburra*), sia necessario fare una breve riflessione di indole etica.

Da anni ormai, parlando in pubblico di questi argomenti, comincio il mio discorso proiettando questa immagine:



E la foto del «Ceccato», vale a dire di Massimo Carmignati, classe 1958 (mio coetaneo, tra parentesi), notissimo esponente

te dei NAR e della banda della Magliana, e poi, e soprattutto, protagonista dei fatti rubricati sotto l'etichetta di "Mafia capitale". Oggi finalmente è in carcere dopo la condanna subita per quest'ultima *affaire*, per un'associazione a delinquere cui tuttavia proprio di recente non è più stata riconosciuta la natura mafiosa. Ed è forse inutile precisare che Carminati deve il suo soprannome a una ferita guadagnatasi sul campo del malaffare mentre nel 1981 cercava di fuggire all'estero. È una *persona* che ha attraversato il peggio della storia d'Italia negli ultimi quarant'anni (dall'omicidio Pecorelli alla strage di Bologna, dal rapimento Moro alle gesta della banda della Magliana, fino appunto a Mafia capitale). Ma è anche un *personaggio* di fiction, coprotagonista di una delle narrazioni letterarie più importanti e interessanti degli ultimi vent'anni, le cui caratteristiche – come vedremo – tanta parte avranno nello sviluppo anche stilistico della fiction italiana. Sto naturalmente parlando di *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo, pubblicato da Einaudi nel 2002 (collana «Stile libero Big»). In quest'opera, Carminati è chiamato il Nero e svolge un ruolo di primissimo piano: un po' perché è responsabile dei collegamenti fra la banda del Libanese, Freddo e Dandi, e gli ambienti neofascisti, poi perché è implicato in altri non secondari nodi dell'intreccio, a partire dai contatti con i servizi segreti; ma soprattutto perché appare circondato da un'aura obiettivamente fascinosa: una specie di esteta, cultore di arti marziali e discipline orientali, individualista e cinico, un *maudit* decadente quasi casualmente capitato a operare nei pressi del quartiere Magliana.

Che poi Nero non faccia nulla per salvare Dandi alla fine del romanzo, tutto sommato poco importa; anzi, rinforza il suo essere fuori degli schemi prevedibili. Si tratta di un *character* molto ben tratteggiato: un vero organismo *bottom-up*, come dicono i narratologi cognitivisti, che costringe il lettore a una costante, paziente ri-definizione delle proprie ipotesi interpretative. Insomma, *per la sua appartenenza a un mondo degradato*, il Nero di *Romanzo criminale* non può non conquistare l'attenzione del pubblico. In qualche modo, come lettori, dobbiamo stare dalla sua parte, siamo tenuti a solidarizzare esteticamente con lui. Agendo, dunque, nei suoi confronti come si agisce sempre nei confronti di personaggi ben costru-

iti, all'interno di storie altrettanto ben costruite.

Certo. Ma insomma questo *non* è un personaggio di finzione, e il nostro tifo di lettori si appiglia a una figura storica sprevolissima. E a poco varrebbe se provassimo a venire fuori con il riferimento ai tanti (cosiddetti) antieroi che popolano le fiction televisive da ormai parecchi anni a questa parte, e se ci riferissimo alla paradossale "eticità" che pertiene alla sfera del macabro e dell'horror (come tutti sanno, lo stesso Bruno Bettelheim difendeva il valore formativo della violenza nelle fiabe classiche²): la sostanza della questione non cambierebbe affatto. La nostra collusione con un terribile criminale fascista e mafioso resterebbe intatta.

Tanto più che, per non farci mancare nulla, il Nero da qualche anno è rientrato nello *storyworld* trasversale del nostro immaginario, con il personaggio di Samuraj, figura-cardine di tutte le declinazioni di *Suburra*. Invecchiando, Carminati è pure ingrassato: se è vero che l'attore cinematografico che lo interpreta è un Claudio Amendola decisamente imbolito, e certo ha perso di *appeal*³. Non so se dobbiamo stupircene: ma a più di quarant'anni dai suoi primi delitti, siamo qui a seguire la sua ulteriore vita fenzionale, a interessarcene attraverso un prodotto narrativo ispirato alla realtà storico-giudiziaria.

2. Dalla letteratura al cinema e (soprattutto) alla televisione

Ma forse è meglio sintetizzare i fatti letterari, cinematografici e infine televisivi che possono aiutarci a intuire quanto in profondità le figure à la Massimo Carminati sono entrate

- 1 Cfr. ANDREA BERNARDELLI, *Lanterne dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva*, in «Between», VI (novembre 2016), 12. <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2120/0>.
- 2 Cfr. BRUNO BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. di ANDREA DANNA, Milano, Feltrinelli, 1977.
- 3 Ripropone il fisico di Amendola l'attore Francesco Acquaroli che interpreta Samuraj nella serie televisiva. Il Carminati vero è tutt'altro che corpulento – per inciso.

nella nostra vita di lettori-spettatori della fiction transmediale d'oggi, fino a che punto hanno popolato e popolano lo *spazio mediale* che tutti (e non si parla solo dell'Italia, naturalmente) ci riguarda.

Esaminiamo la seguente cronologia delle opere in gioco e delle loro espansioni:

Romanzo criminale, di Giancarlo De Cataldo, viene pubblicato da Einaudi nel 2002.

Il film, diretto da Michele Placido, è del 2005.

Le due stagioni dalle serie TV, diretta da Stefano Sollima, sono del 2008-2010.

Gomorra, di Roberto Saviano, viene pubblicato da Mondadori nel 2006.

Il film, diretto da Matteo Garrone, è del 2008.

La prima stagione della serie, diretta da Stefano Sollima e altri, è del 2014, la seconda del 2016, la terza del 2017, la quarta del 2019.

Suburra, romanzo di Carlo Bonini e Giancarlo De Cataldo, esce per Einaudi nel 2013. Nel 2015, esce *La notte di Roma*.

Il film, diretto da Stefano Sollima è del 2015.

La serie, diretta da Michele Placido e altri, per Netflix, è del 2017, la seconda stagione dal 2019.

Evidentissima, ogni volta, la medesima scansione. Si parte da un testo letterario, poi si passa a un film di discreto successo, quindi a una serie televisiva di grande, se non grandissima popolarità. Inutile insistere sui nomi ricorrenti: in particolare quelli di Giancarlo De Cataldo e di Stefano Sollima. È altresì palese il filo rosso anche produttivo che collega le tre tappe di un modo tutto italiano di raccontare il crimine, e, insieme al crimine, tanti aspetti oscuri della storia d'Italia. Più esattamente, come in parte abbiamo visto con Carminati-Nero-Samurai: di raccontare la storia d'Italia *sub specie sceleris*.

Ora, per capire meglio quanto abbiamo di fronte, dobbiamo cercare di cogliere il nesso che intercorre fra la prima e la seconda tappa di questo percorso, dunque il passaggio rilevante dal punto di vista stilistico da *Romanzo criminale* a *Gomorra*. Quello che balza all'occhio, per quanto riguarda *Romanzo criminale*,

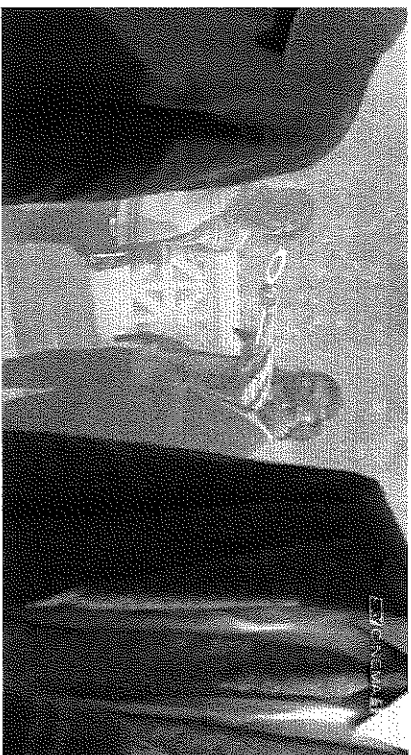
è che il momento decisivo non è stato tanto la trasposizione in forma di film, quanto quella in forma di serie. Sky TV e Cattleya scommettono moltissimo sulla produzione del 2008, che per la prima volta in Italia presenta dall'interno il mondo criminale, con un minimo di scrupolo censorio e di moralismo⁴.

Sarebbe del resto interessante scendere nel dettaglio e mostrare come gli sceneggiatori della serie (Leonardo Valenti, Paolo Marchesini, Barbara Petronio, Daniele Cesarano)⁵ abbiano realizzato ricostruzioni molto dettagliate di aspetti irrisolti della storia d'Italia, con uno scrupolo documentario persino eccessivo, tale addirittura da sfuggire a una razionale percezione da parte dello spettatore medio. Si pensi solo all'arcidia con cui nel primo episodio della serie in soli tre minuti è ricostruita la vicenda della morte di Giorgiana Masi, avvenuta a Roma il 12 maggio 1977 durante una manifestazione. Dunque, tra il minuto 9.40 circa e il minuto 12.40 ci viene presentato il commissario Nicola Scialoja inaspettatamente coinvolto nelle manifestazioni di piazza, e infine presente su un ponte di Roma, davanti al cadavere di una manifestante (nella realtà, Giorgiana Masi moribonda venne trasportata in ospedale). La sequenza culmina nello sguardo di Scialoja che sullo stesso ponte "scopre" due poliziotti travestiti da manifestanti, uno dei quali è armato (vedi la prima foto delle due a pagina seguente). Gli sceneggiatori si sono rifatti alle documentazioni fotografiche di quella giornata: la seconda immagine, probabilmente la più nota fra quelle che denunciano il fatto, contiene gli stessi elementi della fiction: un poliziotto travestito da giovane militante, armato, che interagisce con un poliziotto in borghese. Il lavoro fatto dagli sceneggiatori è conforme allo

4 Cfr. per esempio le recenti dichiarazioni di Riccardo Tozzi che si possono leggere in MARCO BARUCCI, *Romanzo criminale: 10 anni dopo, le rivelazioni*, in «Lasciainpiensa.com», 5 ottobre 2018, <<https://www.lasciainpiensa.com/2018/10/05/romanzo-criminale-10-anni-dopo/>> (4 maggio 2019).

5 Cfr. comunque MARIA BONI, *Romanzo criminale. Transmedia and Beyond*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016; ELENA LACROCE, *La datazione problematica dei fenomeni criminali nei media italiani: il caso Romanzo criminale*, in a «Testo a fronte», 59, 2018, pp. 129-145.

spirito di *Romanzo criminale*, fin dalla sua forma cartacea: denunciare aspetti della storia italiana mai risolti, in questo caso riprendere le denunce del Movimento contro l'allora Ministro dell'Interno Francesco Cossiga che quel giorno, probabilmente, davvero ordinò alla polizia di mescolarsi ai manifestanti e di attuare delle provocazioni. Nulla, sul piano processuale, è stato appurato; ma resta la storicità della documentazione fotografica e la – per lo meno – verosimiglianza della ricostruzione funzionale.



Ma il punto vero – per lo meno dal punto di vista di chi sia interessato alla formazione di questo specifico spazio mediate – non è legato ai meri contenuti narrativi; piuttosto, riguarda la forma della rappresentazione e proprio lo stile. L'opera di De Cataldo utilizza una tecnica che mi sento di definire *immersiva*, e che si rifà direttamente al grande maestro della narrazione impersonale (e immersiva) italiana, Giovanni Verga. Se è indubbio che l'autore aveva alle spalle il modello di *American Tabloid* (uscito pochi anni prima, nel 1995, e già tradotto in italiano lo stesso anno), è altrettanto certo che la strategia narrativa privilegiata è quella tipica del romanzo in situazione «figurale» (*personale Erzahlsituation*, a dirlo alla tedesca), declinata secondo una prospettiva collettiva. In parole povere, è adottata una focalizzazione e proprio una percezione *interna* a carico dei protagonisti, i criminali della banda del Libanese e soci, e i fatti passano attraverso il vaglio etico che li contraddistingue. Ecco come, per esempio, all'inizio della seconda parte del romanzo è rappresentata la reazione della banda di fronte alla morte del Libanese:

Vendetta, decisero la sera stessa nella baracca del Sorcio. Vendetta spietata, assoluta. Ma vendetta lucida: come era stato lucido il Libanese. Perché tutti, compreso Bufalo, che si teneva il testone tra le mani, compreso Ricotta, che per lui quello, insieme al 2 novembre di Pasolini, era il giorno più brutto della sua vita, tutti si sforzavano di ragionare come se il Libanese ci fosse ancora. E di più: ognuno di loro si sentiva un po' Libanese. Parlavano a voce bassa, una disperazione contenuta nei gesti, come ieratici. Persino Nemo Kid, con la tuta lucida e nera, sembrava meno boro del solito. E composto era Trentadenari, persa all'improvviso la voglia di scherzare. E Scrocchiazzeppi, che da pischello aveva servito messa a Donna Olimpia, s'era portato appresso un vecchio rosario, e lo sgranava farfugliando frasi senza senso, una preghiera di morte che il prete, se l'avesse sentita, l'avrebbe maledetto *in aeternis*. E i fratelli Buffoni sommessi piangevano.

Ci voleva un'inchiesta. Si decise di affidarla al Freddo. Ma il Freddo aveva già saputo, e chissà dove se l'era andata a smaltire. Passò il Secco, con due Gorilla che restarono fuori dalla porta. Passò il Secco a fare le condoglianze, e mise a disposizione del loro lutto occhi, orecchie e informazioni: il Feccia, quello che

L'aveva inguainati ai tempi del barone Rosellini, sera rivisto in giro. E sapete chi c'era con lui? Satana, quel rinnegato! Si vedrà, - tagliò corto Nembro Kid.

Bufalo sputò per terra. L'informazione era sicuramente fasulla. C'avrà avuto qualche impiccio col Feccia e co' Satana e cerca la scusa per levarseli di torno. Il Secco non si sporcava le mani. Non gliene fregava nulla della morte del Libanese. Quella palla di lardo dentro gli occhi c'aveva la \$ del dollaro, come Paperon de' Paperoni. Non c'era uno che non la pensasse come lui. Il Secco prese da parte Botola: il più ragionevole. Dopo il Dandi, beninteso.

- Oh, Bo', c'è un problema....

- Che problema?

- Voglio dire, forse non è il momento, ma... per quanto riguarda le quote del Libanese... le società, dico, i nostri investimenti... Botola gli assestò uno spintone e se ne ritornò in mezzo agli altri. Ragionevole! Anche lui come tutti gli altri. Quelli davanti al sangue non capivano più niente! Ragionevole! Come se ci fosse ancora stato modo di riportare in vita il Libanese, pace all'anima sua!⁶

Senza scendere nel dettaglio, sono evidenti fin dalla prima riga gli inserti di discorso indiretto libero, che restituiscono il modo di pensare condiviso dai membri della banda: insieme, per alcuni di loro compaiono frasi, sempre in indiretto libero, che rispecchiano una specifica visione e cognizione del mondo (il "pasoliniano" Ricotta, il "religioso" Scrocchiazepi, il borioso e infido Secco, il sospettoso - nei confronti del Secco - Bufalo, l'apparentemente conciliante Botola). Vi è un costante rimbalzo delle focalizzazioni individuali su quelle di tutti gli altri: a definire un dinamismo percettivo e psicologico in cui la cosiddetta coraltà non è altro che la costruzione di un *interplay* in sé disarmonico. L'impressione di essere davanti a un gruppo deriva anche dall'interazione assidua delle individualità separate. "Vediamo" il lutto per la morte del Libanese, insomma, grazie agli occhi della gang; e in assenza pressoché totale di un narratore suscettibile di introdurre un'ordinata ricostruzione - a focalizzazione-zero - dei fatti.

6 GIANCARLO DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 251-252.

Appunto, questa è una procedura tipicamente verghiana; e non è il caso di addurre ulteriori prove, se non per dichiarare che - con ogni evidenza - ci collochiamo più nei dintorni dei *Malavoglia* che di *Mastro-don Gesualdo*: nel senso appunto che De Cataldo autore mira soprattutto a introdurci allo spirito formicolante della banda, alla sua visione anche ideologica della realtà⁷, riproducendola senza alcuna mediazione valoriale. Il lettore deve *entrare* nel mondo della criminalità romana, e magari anche in quello dei servizi segreti deviati, nonché nella mente e nelle scelte di vita del commissario Scialoja, per riuscire a cogliere il senso della vicenda e ad appassionarsi a essa. Non diversamente da ciò che accade al lettore dei *Malavoglia*, il quale deve essere in grado di condividere sia il punto di vista della famiglia Toscano sia quello di chi, come per esempio zio Crocifisso Campana di Legno, afferma ragioni ostili alla vita dei *Malavoglia*. Il mondo ristretto di Aci Trezza è sostituito da quello più ampio dell'Italia Settanta-Ottanta, attraversata da trame delittuose più o meno oscure; ma la maniera di narrare le relazioni fra personaggi e interessi personali è, di fatto, la stessa.

Certo, in *Romanzo criminale* l'azione, in senso anche avventuroso, gioca un ruolo maggiore. Nondimeno, si legge come è modulato uno spazio e, di conseguenza, una relazione fra soggetti. Quello qui sotto citato è il racconto dell'incontro, burrascoso all'inizio, fra il Libanese e Dandi da un lato, e il Freddo dall'altro:

La Mini, ora, l'aveva il Freddo. Il Libanese non sapeva niente di lui, ma Dandi lo aveva incrociato un paio di volte. Un tipo serio, di poche parole, con una certa esperienza di uffici postali. Pizzicato per l'estorsione a un cuoco, se l'era cavata grazie alla ritrazione della vittima. Uno di cui ci si poteva fidare, insomma. Però nel magazzino abbandonato dietro il ristorante *Il fungo*

7 Ovviamente, sono numerosi gli episodi in cui il centro prospettivo non è sulla banda: si pensi alle pagine di cui è protagonista il commissario Scialoja. Tuttavia, pressoché sempre la focalizzazione è interna. Il romanzo è cioè figurizzato, privo di narratore, anche nei casi in cui sono i personaggi individuali e i loro valori a passare in primo piano.

centrarono con le armi spianate, svellendo la porta a calci. Il Libanese trovò un interruttore. A parte la puzza di benzina, solo la scocca di una 850 e, protetto da una vetrata che aveva conosciuto tempi migliori, una specie di ufficcetto da contabile.

Si fissarono sconcertati. Il ragazzo era sembrato sincero, ma non si può mai dire. Il Libanese si era quasi pentito della semi-bontà dimostrata, quando se li sentirono alle spalle.

Si voltarono lentamente. Erano in quattro. Dovevano averli attesi in strada, nascosti da qualche parte, forse dentro una macchina. Il Libanese li fotografò rapido: due tappi, in calzoncini e maglietta, identica faccia truce, da gemelli cavati male, un barbutto con fisico da lottatore e un occhio che guardava all'India e l'altro all'America, e al centro il più giovane. Moro, crespo, magrissimo. Il Freddo. Quasi un ragazzo. Sguardo che penetrava. Concentrato, deciso. Quanto a Dandi, studiava l'arsenale: tre semiautomatiche, e per il Freddo un revolver a canna lunga. Colt calibro 38. Una bella bestia: affidabile, tradizionale.

- Coma va, Freddo?

- Vi stavamo aspettando.

Situazione critica. Svantaggio netto. Gli altri non mostravano nessun nervosismo. Avrebbero sparato subito, altrimenti. Il Freddo sembrava in grado di controllare i suoi. Il Libanese pensava che non era un caso se gli avevano affibbiato quel soprannome, e accennò un vago sorriso amichevole. Il Freddo mosse appena il capo, e lo strabico si avviò senza fretta all'ufficcetto, attento a non mettersi sulla linea di tiro. Un minuto dopo una sacca da pugile veniva scaraventata ai piedi del Libanese. Il borsonese⁸.

Il luogo è visto, anzi scrutato ed esplorato, in particolare dal Libanese, con Dandi a supporto; l'entrata in scena di Freddo e dei suoi viene parimenti ponderata dal Libanese in termini di relazione di forze e di disposizione psicologica. La conclusione del breve episodio è positiva, nel senso che il "borsonese" abbandonato in un'auto rubata viene restituito al Libanese e Dandi, senza alcun bisogno di commenti e di spiegazioni da parte di una voce esterna ai fatti. Ad agire è il non detto di criminali che si intendono attraverso uno scambio di sguardi.

3. Una svolta storica

Stiamo cioè di fronte - non c'è quasi bisogno di dichiararlo - a un dispositivo formale intrinsecamente cinematografico. Il punto è che le 600 e più pagine di *Romanzo criminale* attraversano una miriade di episodi, raccontati sempre in maniera ellittica e scorciata e incompatibili con una narrazione audio-video di un paio d'ore. Chiunque, avendo letto il romanzo, abbia visto il film di Michele Placido lo sa benissimo: l'eccesso di concentrazione, che si accompagna a una semplificazione estrema di molti dei temi storico-sociali affrontati, nuoce alla riuscita dell'operazione. Insomma, il passo narrativo di *Romanzo criminale* è proprio quello della serie televisiva. Non solo del resto, e appunto, per una questione di tempi, ma anche per una questione di messa in forma delle "menti criminali". La costruzione di una forma di empatia nei confronti di personaggi tanto discutibili richiede l'indugio sulla loro vita privata, sui loro affetti, sulla "normalità" paradossale dell'esistenza di qualsiasi criminale. Sono i meccanismi fondanti ogni serie televisiva che raccontino le mascalzionate di un anteroe: umanità e disumanità devono coesistere, per consentire allo spettatore di attivare meccanismi percettivi solidali con il punto di vista del protagonista.

Romanzo criminale. La serie modifica profondamente, insomma, la storia della fiction televisiva italiana, perché ha il coraggio di adeguarsi nel migliore dei modi allo *stile letterario* e persino ideologico del romanzo-fonte. Più esattamente, si impegna a rendere meglio visibile e soprattutto udibile quanto era implicito nelle tecniche oblique di origine verghiana, in particolare in quelle sequenze (come avviene anche nel secondo passo citato) in cui domina la rappresentazione in indiretto libero. Sto pensando, lo si sarà intuito, alla necessità di rimpiangere le parti *dialogate* (con buona pace di Pasolini, nel cinema il discorso indiretto libero è più una metafora che una realtà); e di farlo con l'uso massiccio di una parlata *dialettale*, del romanesco. Nulla di male; anzi. Il punto è che, a partire proprio da *Romanzo criminale*, un certo stile televisivo italiano rincorre sempre più da vicino il dialetto come elemento distintivo di una corretta immersione nel brulichio di passioni che costituisce il mondo del crimine. Ci torneremo fra poco.

8 DE CATALDO, *Romanzo criminale*, cit., pp. 17-18.

Solo apparentemente secondario è un altro tipo di modificazione: la tematica fascista di *Romanzo criminale* è lasciata nettamente in secondo piano. A dispetto dell'attore fascinoso che nel film lo impersona, Riccardo Scamarcio, il Nero audio-video è fin dall'inizio una figura secondaria; e lo stesso accade anche nella serie, dove anzi appare circondato da una forma di riprovazione moralistica. Ma, soprattutto, la natura in senso lato "sociale" delle azioni in particolare del Libanese sono del tutto svincolate dal mussolinismo che nel romanzo le contraddistingueva. Il fascismo dei banditi della Magliana aveva una connotazione paradossalmente solidale, in qualche modo connessa a una certa tradizione militante del mondo fascista, in particolare romano. Troppo difficile raccontare tutto questo, troppo difficile rendere l'ambiguità del Nero, la reversibilità almeno potenziale di comportamenti redistributivi, solidaristici, alienati dallo stigma tanto del crimine quanto del fascismo.

4. La verifica di "Suburra"

Detto questo, non c'è dubbio che una formula, appunto uno stile, è pienamente conquistata dalla serie, anche perché – non è quasi il caso di ripeterlo – *Romanzo criminale* piace, ha successo. Da qui in poi, per un certo tipo di fiction italiana, la strada è in discesa. Fatti i debiti distinguo, l'operazione *Gomorra* ricalca quella di *Romanzo criminale*. Certo, c'è stato bisogno di passare attraverso la narrativizzazione di un'opera che solo in parte narrativa è – cioè di passare attraverso il *Gomorra* film di Matteo Garrone. Ma l'atteggiamento immersivo, il racconto del crimine visto con gli occhi del crimine, in assenza di una vera forma di speranza esterna, di legalità ricostituita, è esattamente lo stesso. Così come esattamente della stessa grana è l'uso naturalistico della lingua, del dialetto napoletano. Per capire la *Camorra*, è necessario capire la lingua della *Camorra*, indispensabile garanzia di una rappresentazione impassibile e anzi impersonale dei fatti. Una mente narrativa esterna deve dilguarsi (Vergal) e i fatti devono parlare da sé. Qui, non c'è bisogno nemmeno di far riferimento a una storia pubblica, a una cornice valoriale più ampia, a una corruzione che si tiene

all'interno di un medesimo quadro di degrado. Tutto è calato nel mondo criminale. Ma, in fondo, questa era la vera cifra del romanzo di De Cataldo; almeno nella sua verità stilistica più profonda.

Paradossalmente, la verifica di tutto ciò la troviamo nell'operazione *Suburra*, terzo episodio di questa peculiarissima saga criminale italiana⁹. A ben vedere, la struttura del romanzo contraddice quanto appena affermato. E vero, gli elementi di *continuity* (per usare un tecnicismo del fumetto, esportato ormai anche nel mondo audiovisivo) sono ben presenti all'avvio del racconto, quando entra in scena un sopravvissuto della banda del Libanese, il Botola, che viene così rappresentato:

Il sole era già alto quando Botola rientrò nella sua casa al Partheon. Lothar e Mandrake erano pezzi di carne bruciata fra le lamiere. Un po' gli era dispiaciuto per loro, ma gli ordini del Samurai non si discutevano. Il bottino era al sicuro, in attesa che si placasse la prevedibile tempesta. Botola mise in ghiaccio un paio di bottiglie di champagne millesimato e si affacciò sulla piazza insonnolita. Un tempo quella casa era appartenuta al Dandi. L'ultimo capo della banda era caduto qualche anno prima per mano di una batteria di vecchi comparì: pioniere infame, secondo alcuni. Atto di giustizia che aveva liberato la terra dal peggior gargarozzone, secondo i più. Botola non aveva opinioni al riguardo. Considerava l'uscita di scena del Dandi, al quale pure era stato profondamente legato, qualcosa a metà fra un incidente e una necessità. Se il Dandi non si fosse montato la testa, sarebbe rimasto ancora per un pezzo il numero uno. Ma se non si fosse montato la testa, non sarebbe stato il Dandi. E quindi... (pos. 77 del kindle)

9 Altro è il discorso che riguarda le serie 1992, 1993 e 1994 (in programmazione, quest'ultima, nel corso del 2019), anche se i punti di contatto con i modi di *Romanzo criminale* sono evidenti. Se in *Gomorra* domina il "crimine dal basso", nella trilogia promossa da Stefano Accorsi è rappresentato il "crimine dall'alto", con particolare attenzione agli intrecci della politica. In *Suburra* i due momenti torneranno a incontrarsi, ma con una semplificazione di nessi che – come vedremo tra poco – limita di molto i risultati dell'operazione.

Stiamo di fronte a un episodio a focalizzazione interna, che ambisce ad accompagnarci nella logica criminale quale è vissuta dal personaggio, senza vere mediazioni da parte di un narratore autoriale (semmai, agisce un eccesso di didascalismo). Ma nel resto dell'opera le cose non vanno affatto così. Tra l'altro, a complicare tutto ci si mette l'inserimento di un paio di personaggi indiscutibilmente positivi: un tenente colonnello dei carabinieri, Marco Malatesta, ex discepolo di Samuraj, e persino una giornalista d'inchiesta, Alice Savelli, militante 5 Stelle, che vivrà una difficile *liaison* sentimentale con lo sbirro buono. Un vero pasticcio narrativo, a ben vedere, che finisce per produrre pagine di questo tipo, smortamente autoriali, cioè a dire (per usare una terminologia imprecisa ma chiara) onniscenti:

– Secondo me ci hai preso, Marco. Ma su che elementi dovrei muovermi? Un progetto, finché resta sulla carta, è un progetto fantasma. Portami prove, solide e concrete prove. E agiremo. Ma non prima.

Alice sbadigliò. Le bruciavano gli occhi dal sonno, ma aveva imparato molte cose in quella strana notte. E alcune sue certezze, che sino a un istante prima aveva creduto granitiche, ora vacillavano. Era costretta ad ammettere che lo stato, il potere, il sistema, la casta o come diavolo si volessero definire le entità alle quali appartenevano quei due, non si potevano considerare una massa ottusa e compatta alla quale contrapporre soltanto dei "no" risoluti. *In una parola*, sentì che cominciava a fidarsi di Marco e Michelangelo. (pos. 3225 del kindle)

Ho corsivizzato il connettivo logico finale, che chiaramente appartiene a una voce narrante e non al personaggio. Quello che potrebbe apparire un ragionamento della giovane giornalista, in realtà è la sintesi non focalizzata a opera di una voce che orchestra la situazione e ce la spiega. Alice comincia a capire le ragioni delle forze dell'ordine, in un percorso di crescita che il narratore asseconda anche se con una certa fretta.

Ma, attenzione: se il risultato letterario è rivedibile, tuttavia non è imprevedibile. Io stesso non si può dire per le convenzioni di genere ormai acquisite dai prodotti cinematografici e soprattutto, televisivi. Né gli uni né gli altri tollerano più dei

"buoni" tanto scipiti e prevedibili. Insomma, in nessuna delle trasposizioni di *Suburra* compaiono questi personaggi. Non è più possibile raccontare il male dalla parte del bene. Il male si narra (narra se stesso) da solo, e non fa altro che riprodurre le proprie logiche.

Non c'è via di scampo. In particolare, le due stagioni di *Suburra* appaiono ben presto come un percorso inerziale, privo in fondo di vera passione conoscitiva, fra corruzione delle gerarchie vaticane, bande di spacciatori (con un particolare e pittoresco rilievo, anche linguistico, dato alla famiglia sinti degli Anaclei – i Casamonica della realtà) e l'organizzazione mafiosa messa in piedi da Samuraj-Carminati, che per armonizzare la sua complessa macchina affaristica è costretto a barcamenarsi fra i poteri politici. Curiosamente però, ci si limita a descrivere lo scontro fra una generica destra e una generica sinistra. L'aver perso del tutto (la velocità della Storia!) il fatto 5 Stelle indebolisce tutta la rappresentazione, a dispetto peraltro di alcune coraggiose soluzioni: come per esempio quella che riguarda il racconto dell'immigrazione, sfruttata dai contendenti a fini affaristici. Insomma, non mancano sospetti di manierismo: parola che in questi casi sembra essere la faccia estetica di ciò che in politica una volta si diceva *qualunque*. Ma tant'è: quello che mi è capitato di definire «paradigma noir»¹⁰ qui trionfa. Se vuoi raccontare la storia d'Italia più recente, gli intrecci che hanno regolato negli ultimi decenni le nostre vicende pubbliche, devi sempre partire dal basso degli eventi criminali, e immaginare che, via via che si sale nella scala sociale e politica, si incontri di fatto la medesima corruzione, la medesima logica sopraffattrice e violenta.

5. Centralità della letteratura?

Su simili contenuti storici, ovviamente e anzi doverosamente, si dovrebbe discutere ancora a lungo. Si tratta del nostro

10 Cfr. *Raccontare dopo Comorra. La recente narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI, Milano, Unicopli, 2011, p. 117 e *passim*.

presente, letto attraverso un recente o recentissimo passato. Ma qui c'interessa soprattutto capitalizzare un dato, inequivocabile. Che proverei a sintetizzare con il seguente schema "generativo":

TRANSMEDIA STORYTELLING E SPAZIO MEDIALE	
Fase 1	<i>Romanzo criminale</i> (testo del romanzo) > [<i>Romanzo criminale</i> , testo del film] > <i>Romanzo criminale</i> (testo della serie)
Fase 2	<i>Romanzo criminale</i> (stile della serie) -----> [<i>Gomorra</i> (testo del "libro") > <i>Gomorra</i> , testo del film >] <i>Gomorra</i> (testo della serie)
Fase 3	<i>Romanzo criminale</i> (stile della serie) + <i>Gomorra</i> (stile della serie) -----> [<i>Suburra</i> (testo del romanzo) > <i>Suburra</i> (testo del film)] > <i>Suburra</i> (la serie)
Legenda:	il segno > indica evoluzione transmediale dei contenuti diegetici il segno -----> indica l'azione di un meccanismo di modulazione tradizionale (influsso "stilistico", subordinazione generica)

Si è creata appunto una tradizione, uno stile, che ha messo a partito i risultati di *Romanzo criminale* e li ha ribaltati sulle due serie successive. Lo schema forse lascia in ombra il lavoro notevole fatto dagli autori di *Gomorra* film; è però evidente che Matteo Garrone, nel momento in cui narrativizza con i suoi collaboratori il non-plot dell'opera di Saviano, comincia a muoversi in una direzione che, almeno in parte, era già quella di *Romanzo criminale*, di un tipo di racconto realizzato dall'interno della logica del maffiare, senza una voce esterna argomentante (quale appunto era quella di Saviano, saggista-reporter dell'opera uscita nel 2006). Per questo ho usato le parentesi quadre: appunto per indicare che la tradizione di *Romanzo criminale* ha agito sul nesso libro-film, modificandone la logica narrativa.

Questo schema ci dice che, se all'altezza del 2007-2008 non ci fossero stati sceneggiatori attenti, capaci di rileggere *Roman-*

zo *criminale* oltre l'interpretazione semplificante di Michele Placido, la *new wave* della serialità televisiva italiana forse non sarebbe mai cominciata. Quel particolare spazio mediale non avrebbe mai preso forma. L'opera letteraria – diciamo pure: si tratta di un piccolo capolavoro – era lì, forte della sua ascendenza verista e anzi modernista, che reclamava una comprensione audio-visiva adeguata. Nel momento in cui quella comprensione c'è stata (al netto di fraintendimenti e moralismi, in effetti però quasi trascurabili – almeno rispetto a una logica eminentemente tecnica), ecco che il prodotto di qualità si è imposto, insieme con un grande consenso di pubblico.

A me sembra una parabola molto istruttiva. Un peculiare modo di leggere la realtà, declinatosi nello specifico della scrittura verghiana, suscettibile di farsi eredità e di interpretare una visione dal basso delle cose, è riemerso all'inizio del terzo millennio e ha prodotto qualcosa, a un tempo, di qualitativamente valido e di commerciale. C'è di che riflettere. Se non altro per chiedersi: ma è proprio vero che la letteratura viene rimpiazzata dagli altri media? Non è ipotizzabile qualcosa di più sottile? E cioè che il medium letterario oggi più che mai interagisce con le altre modalità di accesso all'immaginario narrativo occupando via via posizioni non del tutto prevedibili. In qualche caso, svolgendo un ruolo dominante: insegnando cioè qual è il modo "giusto" di raccontare certi tipi di storie. E un certo tipo di Storia.