

Melodramma e realismo in *Gomorra. La serie*

Andrea Bernardelli

Università degli Studi di Perugia

Email: andrea.bernardelli@unipg.it

Sito web: unipg.academia.edu/AndreaBernardelli

Abstract

The new protagonists of TV series, in recent years productions, are not any more “heroes without blemish and without fear”, but “complex” antiheroes. They are characters more and more realistic. This effect is obtained through the fictional representation of their particularly cruel and immoral behaviors. But which kind of narrative devices allows the viewer to stand and accept the wrong behaviors of these rough characters? This essay will start from Margrethe Bruun Vaage’s (2013) thesis, trying to show how the dialectics between realistic narrative content and a fictional (melodramatic) way of representation could be the key concept to understand the viewer’s engagement. That is, the principal aim of the essay is to outline how viewers engage with the protagonists of strongly realistic, uncanny and disturbing TV series. The Italian TV series *Gomorra* will be taken into account as a specific case-study. As a matter of fact, this TV series has been widely criticized specifically for its strong and almost disturbing realism.

Abstract

I nuovi protagonisti della serialità televisiva non sono più “eroi senza macchia e senza paura”, ma complessi antieroi. Personaggi sempre più realistici, in particolare attraverso la rappresentazione dei loro comportamenti crudeli e immorali. Quali meccanismi permettono di rendere accettabili agli occhi dello spettatore questi personaggi “nudi e crudi”? Partendo dalle tesi di Margrethe Bruun Vaage (2013) si cercherà di mostrare come la dialettica tra contenuti realistici e rappresentazione finzionale melodrammatica sia la chiave che rende accettabile per lo spettatore i protagonisti di serie tv particolarmente realistiche, nella sostanza quasi perturbanti. In particolare verrà preso in considerazione l’esempio della serie tv italiana *Gomorra. La serie* oggetto di forti critiche proprio in ragione di un suo supposto eccessivo realismo.

Parole chiave

Serie tv, Narrazione televisiva, Antieroe, Toni narrativi, Ricezione

Key Words

TV Series, Media Narratology, Antihero, Narrative Genres, Reception Theory

Sommario

Premessa

1. Il modo melodrammatico

2. La dialettica melodramma/realismo

3. Perché *Gomorra* è realistica, ma anche melodrammatica?

Conclusioni

Bibliografia

Premessa

Una parte della nuova narrazione seriale televisiva tende ad un forte realismo nei contenuti e nelle forme della rappresentazione. Serie come *The Wire* (HBO, 2002-8), *The Shield* (FX, 2002-8), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-4), *True Detective* (HBO, 2014-in produzione), *Homeland* (Showtime, 2011-in produzione), ma anche *Narcos* (Netflix, 2015-in produzione) o *House of Cards* (Netflix, 2013-in produzione) – solo per citarne alcune –, sono esempi di questa tendenza. Ma l'aspetto di queste narrazioni più difficile da accettare nella sua crudezza è la rappresentazione dei personaggi. Gli antieroi o *rough heroes* delle serie tv contemporanee sono personaggi crudeli, immorali, feroci. In Italia un chiaro esempio di questa tendenza è certamente rappresentato da *Gomorra. La serie* (Sky, 2014-in produzione). Ma come viene fatto accettare al pubblico questo "pugno nello stomaco"? Quali dispositivi narrativi rendono possibile la fruizione di ciò che sarebbe altrimenti insopportabile? L'ipotesi è che il dispositivo narrativo utile per rendere accettabile allo spettatore questo genere di personaggi e di situazioni estreme sia quello di innescare una sorta di meccanismo dialettico tra contenuti eccessivamente realistici e forme della rappresentazione invece fortemente finzionali perché a loro volta eccessive, vale a dire melodrammatiche.

1. Il modo melodrammatico

Partiamo da uno dei due poli del meccanismo dialettico che abbiamo presupposto. La definizione anglosassone di *melodrama* – utilizzata per diversi generi drammatici e narrativi – deriva dal genere teatrale del *mélodrame* francese (Bentley 1964; Heilman 1968). Si trattava all'origine di una forma di spettacolo popolare, nata in Francia alla fine del Settecento, basata sulla recitazione accompagnata da un commento musicale.¹ Questa forma teatrale era incentrata su una serie di caratteristiche ben riconoscibili, come il conflitto melodrammatico tra bene e male – basato su di una sostanziale forma di manicheismo morale –, e la manifestazione eccessiva dei sentimenti e delle passioni, il tutto collegato ad una forma di recitazione enfatica che permetteva di esprimere al meglio queste caratteristiche. In sostanza il melodramma può essere identificato con il teatro dell'eccesso, della rappresentazione enfatica e esasperata dei conflitti morali e passionali. I precursori di questa forma di narrazione teatrale potevano essere identificati nel romanzo d'avventura, nel romanzo ellenistico in particolare, nel genere picaresco, e in tutte le forme di narrazione o di racconto popolare, fiabe e mito compresi.

¹ Da non confondersi con l'uso, solo italiano, del termine melodramma per identificare l'Opera.

Questo genere teatrale però perderà presto il proprio slancio. Dopo il 1830 il genere in Francia è già in crisi, ma avrà una ripresa prima nei teatri inglesi e poi in quelli statunitensi (Booth 1965; Grimsted 1968), e in seguito in ambito cinematografico. Lo studio delle forme del melodramma cinematografico ha ormai una lunga tradizione che coincide spesso con l'analisi del successo popolare della cinematografia hollywoodiana nel suo insieme (Singer 2001, Mercer and Shingler 2004, Dagrada 2007). In sostanza il melodramma identifica una forma di spettacolo popolare, di massa quindi, basata sull'ibridazione di generi e di forme espressive, da cui deriva la facile contaminazione tra teatro e cinema.

Ma il passaggio delle forme espressive del melodramma non è avvenuto solo tra due manifestazioni del macrogenere della rappresentazione drammatica, vale a dire teatro e cinema, ma anche nella letteratura. Peter Brooks nel suo *L'immaginazione melodrammatica* (1976), individua una relazione tra le forme melodrammatiche del teatro popolare ottocentesco e il modo in cui certe situazioni narrative vengono rappresentate nel romanzo coevo e dei decenni a seguire. La drammaticità e l'intensità delle rappresentazioni, la polarizzazione delle opposizioni tra i personaggi, l'intensità dei dilemmi morali, tutto ciò sembra ricorrere nei romanzi di Balzac, Dickens, Hugo, Dostoevskij, Conrad, e James. In sostanza il romanzo ha assorbito le forme di rappresentazione melodrammatica del teatro popolare e ne ha dato una propria interpretazione.

In questo modo Brooks riesce ad isolare quella che chiama *melodramatic imagination*, vale a dire una poetica, o una visione della rappresentazione narrativa, che caratterizza molti prodotti della cultura popolare tra Ottocento e Novecento. Così la *melodrammaticità* può essere intesa come una meta-categoria, o come un generale tono espressivo, non più necessariamente collegata al genere teatrale da cui l'aggettivo deriva. Questa forma melodrammatica è identificabile attraverso le categorie dell'eccesso e del contrasto; abbiamo così particolari effetti di senso come l'enfatico, il kitsch, il "romantico", il passionale, il "teatrale". Ad esempio, da parte di Brooks, viene sottolineata nei romanzi da lui presi in considerazione l'importanza della descrizione del gesto e della mimica enfatica in una forma parallela a quella della recitazione melodrammatica. In sostanza, secondo Brooks, possiamo identificare un *modo melodrammatico*, una poetica o una categoria estetica generale, che va oltre le caratteristiche storiche del genere teatrale specificamente inteso.

Ma esiste un'altra possibile estensione del concetto, molto più contemporanea. La categoria del *melodrama* riveste infatti una particolare importanza per comprendere la serialità televisiva degli ultimi decenni. In particolare è rilevante per affrontare quella che è stata definita la sua forma narrativa complessa, la *complex television* così come è stata isolata da Jason Mittell (2015). Secondo Mittell la caratteristica centrale di una parte della serialità televisiva contemporanea, quella giudicata più innovativa e "di qualità", sarebbe caratterizzata da una generale modalità narrativa, identificabile come complessa, articolata, in un certo senso "impegnativa" per l'attenzione dello spettatore, quantomeno rispetto alla più comune narrazione seriale televisiva. La complessità narrativa coinvolge la serialità televisiva contemporanea secondo vari aspetti e livelli, dalle forme di produzione all'autorialità, fino alla caratterizzazione dei personaggi e alla ibridazione dei generi. Ed è proprio riguardo a quest'ultimo aspetto

che Mittell chiama in causa l'importanza del concetto di *serial melodrama*. L'idea di Mittell è che esista un legame tra la modalità di narrazione complessa da lui isolata e quel particolare stile narrativo incentrato sui sentimenti (*affective style*) riconducibile ad un più generale concetto di *serial melodrama* (2015: 233). Il termine *melodrama* secondo Mittell non identifica tanto uno specifico genere narrativo quanto un più ampio *modo o tono* – come il *modo melodrammatico* di Brooks –, vale a dire un generale approccio narrativo alle emozioni, al racconto, e alla morale che attraversa diversi generi e forme di espressione in differenti media (letteratura, teatro, cinema, televisione).

Mittell fornisce così una particolare rilettura del concetto di *melodrama*. Lo stile sentimentale del *melodrama* è infatti generalmente ricondotto alla soap-opera e lì viene confinato (Feur 1984; Ang 1985; Allen 1985). Spesso il termine melodrama viene identificato con uno stile narrativo eccessivamente passionale e sentimentale, e di conseguenza viene ritenuto disprezzabile e inferiore, una concezione da cui deriva la caratterizzazione negativa attribuita a tutto ciò che si definisce "soapy". Ma il modello del melodrama sembra avere allargato il proprio campo d'azione anche al di là dello specifico genere e formato della soap, visto che è possibile identificare le sue tipiche forme espressive anche nei cosiddetti prime time serials (Warhol 2003). In realtà la caratterizzazione del melodrama come il terreno dell'eccesso e della esasperazione – dei sentimenti, delle azioni, e delle parole – è superabile se si considera la sua diffusione in ogni forma di espressione audiovisiva popolare, sia cinematografica che televisiva (Williams 2012). In tal modo non si può più ritenere che sia l'eccesso a definire le caratteristiche del melodrama in quanto tale, ma anche altri tratti e dispositivi. In particolare il modo melodrammatico, secondo la Williams, sembra basarsi sull'uso particolare della tecnica narrativa della *suspense* utilizzata in modo da rendere palese – quasi sensibile – una differenziazione polare tra due opposte visioni morali. In sostanza il modo melodrammatico sarebbe basato sulla contrapposizione esibita in maniera semplice e diretta – usando la tensione determinata dall'attesa della risoluzione di situazioni narrative estreme –, del bene e del male.

Secondo Mittell il modo melodrammatico viene ad essere di conseguenza definito da una stretta relazione tra moralità, risposta emotiva, e costruzione narrativa. La serialità televisiva necessita dell'utilizzo di modalità narrative che portino lo spettatore ad un forte coinvolgimento emotivo nei confronti dei personaggi e della storia narrata, perché la struttura seriale continua del racconto usata in molte serie contemporanee non potrebbe altrimenti tenere alta la tensione e le attese dello spettatore nel succedersi delle puntate.

Secondo Mittell, a questo punto, l'aver ampliato la portata del concetto di melodrama dall'ambito più ristretto di un semplice genere ad un più ampio modo narrativo comporta un fondamentale cambiamento di prospettiva nella nostra considerazione della serialità televisiva contemporanea.² Questa con-

² Mittell aggiunge a questo cambiamento di prospettiva generale anche una diversa considerazione delle tematiche di gender rispetto alla serialità televisiva che vedeva abitualmente le soap attribuite ad un pubblico femminile e le serie invece come un prodotto tipicamente indirizzato ad un audience maschile. Un ulteriore aspetto di ibridazione derivato dalla considerazione della nuova complex television che sembra

cezione allargata di *melodrama* aiuta infatti a spezzare la canonica dicotomia tra le *prime time soaps*, viste come caratterizzate dall'eccesso stilistico e da una sensibilità emotiva debordante, e le serie dette "di qualità", rappresentate invece come misurate nei toni, socialmente impegnate, ed esteticamente più mature. Come dice Mittell su questa base possiamo renderci conto che serie storiche come *Hill Street Blues* e *Dinasty*, tradizionalmente collocate sui poli opposti da un lato della rappresentazione realistica e dall'altro del melodramma sentimentale, in realtà si collocano sul continuum delle possibilità della rappresentazione della moralità attraverso l'emotività come forma comune alla narrazione seriale. Il pathos emotivo che conduce lo spettatore inevitabilmente ad un giudizio morale, presente in serie come *The Sopranos* o *Mad Men*, non si discosta di fatto dai meccanismi messi in atto dalla serialità giudicata "soapy", ritenuta invece a priori eccessiva e sentimentale. Il modo melodrammatico è quindi rintracciabile in vari gradi in tutta la serialità narrativa contemporanea, senza che questo debba coinvolgere un giudizio negativo riguardo ad un supposto eccesso stilistico, o senza che sia presente un qualsiasi legame con la tradizione della soap opera. In sostanza, secondo Mittell, il modo melodrammatico è una delle componenti chiave della nuova serialità televisiva "complessa" ed è uno degli elementi che ne definisce la stessa complessità.

2. La dialettica melodramma/realismo

Uno degli elementi caratterizzanti la serialità televisiva degli ultimi due decenni è la presenza sempre più diffusa di protagonisti "cattivi", di antieroi estremi, di *rough heroes*. I nostri eroi seriali non sono più puri e perfetti, ma sono "con macchie e qualche paura". Ci siamo abituati di fatto ai protagonisti antieroi di serie come *I Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), *The Shield* (Fox, 2002-08), *The Wire* (HBO, 2002-08), *Dr. House. Medical Division* (*House, M.D.*, Fox, 2004-12), *Weeds* (Showtime, 2005-12), *Dexter* (Showtime, 2006-13), *Californication* (Showtime, 2007-14), *Breaking Bad* (AMC, 2008-13), *Sons of Anarchy* (Fox, 2008-14), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-14), *True Detective* (HBO, 2014-in produzione), solo per citare alcune tra le più note *drama series*, ma si potrebbero includere in questa tipologia anche serie di tono *dramedy* come *Desperate Housewives* (ABC, 2004-12) o *Chuck* (NBC, 2007-12), o decisamente *comedy* come *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-in produzione), *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-14), o *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-in produzione). Questa caratterizzazione diffusa ha portato ad interrogarsi sugli effetti di queste tipologie di personaggio sullo spettatore. In sostanza ne è derivata una questione etica, ed estetica allo stesso tempo, riguardo al valore e alla funzione di tale anomalo coinvolgimento dello spettatore nei riguardi di personaggi negativi o immorali, ma contro ogni attesa ammirati e amati.

Ma la vera questione in gioco è che questi personaggi sono complessi, sono buoni e cattivi allo stesso tempo, più spesso solo cattivi, ma non in modo asso-

offrire allo spettatore quello che Mittell definisce un "blend of gendered appeals" (2015: 250).

luto come i classici villains stereotipati della fiaba o del racconto di avventura. Sono personaggi tondi, *realistici* e umani, contraddittori e spesso moralmente discutibili. Ma cosa intendiamo a questo punto per *realismo*. Con il termine realismo intendiamo qui identificare la rappresentazione della realtà in modo diretto, crudo, fino al limite del perturbante, al punto da risultare fastidiosa o quasi insostenibile per lo spettatore perché apparentemente priva di filtri finzionali.³ La tendenza di molta serialità televisiva, soprattutto statunitense, è quella di muovere in direzione del documentarismo: all'interno della narrazione finzionale mostro allo spettatore scene che sembrano riprodurre una rappresentazione cronachistica del reale. Si cerca una oggettività nelle forme della rappresentazione (l'inserimento di una ripresa da telecamera di sorveglianza o da un falso spezzone documentario), oppure una oggettività nella corrispondenza ai contenuti o ai fatti (il riferimento ad un reale evento di cronaca). Ma come si riesce a rendere accettabile agli occhi dello spettatore questo eccesso di realtà? Come può uno spettatore seguire le vicende di personaggi dal comportamento moralmente inaccettabile?

Margrethe Bruun Vaage ha cercato di rispondere a queste domande partendo dall'analisi di particolari meccanismi narrativi della serialità televisiva che in qualche modo sembrano facilitare il coinvolgimento dello spettatore. In *Fictional Reliefs and Reality Checks* (2013) la Vaage affronta la fondamentale questione della cosiddetta *asimmetria emotiva*: vale a dire, perché amiamo un personaggio nella finzione che invece nella realtà odieremmo? La sua risposta consiste nel metter in evidenza due meccanismi testuali da lei definiti rispettivamente *fictional relief* e *reality check*.

Il *reality check* avviene quando qualcosa nel testo di finzione ricorda allo spettatore quali conseguenze morali o sociali potrebbe avere il suo coinvolgimento emotivo se quegli eventi o azioni fossero reali. Ad esempio, l'inserimento di materiale non finzionale (foto o filmati che documentino la realtà dei fatti) induce lo spettatore alla riflessione riguardo ai confini della finzione, attraverso il confronto tra le due reazioni o coinvolgimenti attivati. Un altro dispositivo utilizzato per ottenere un effetto di reality check è quello di rendere evidenti le conseguenze negative delle azioni di un personaggio nello stesso mondo di finzione rappresentato (che in altri casi sarebbero state cancellate o "censurate" attraverso ellissi narrative o inquadrature reticenti). Esempio di questa situazione è la scena dello strangolamento di un pentito di mafia da parte di Tony Soprano (*I Soprano*, St. I., Ep. 5) che ne mette in evidenza la crudeltà e l'efferatezza, ponendola in contrasto con i vari tratti positivi della sua personalità che ci avevano fatto simpatizzare con il personaggio (tratti normalizzanti, come l'amore per la famiglia, l'ironia e la simpatia, i problemi che lo hanno portato da una psicanalista). Si tratta di una specie di "ritorno alla realtà" per lo spettatore. Sembra dirci: ecco cosa sarebbe realmente un boss mafioso se non ci trovassimo di fronte ad un'opera di finzione.

Il *fictional relief* consiste invece in un meccanismo attraverso cui lo spettatore coinvolto in un racconto di finzione viene portato ad ignorare, modificare,

³ Per le diverse accezioni di realismo in campo cinematografico vedi Bernardi 2004.

o ad allentare i limiti della propria prospettiva morale. Arthur A. Raney chiama questo atteggiamento "moral disengagement for the sake of enjoyment" (2011: 20): quando uno spettatore segue una narrazione lo fa per il piacere che ne deriva e di conseguenza allenta la propria attenzione nei confronti degli aspetti morali che potrebbero ridurre l'impatto positivo delle emozioni provate. In sostanza lo spettatore prova di fronte a certe situazioni narrative una sorta di "sospensione dei valori". In certi casi lo stesso contesto finzionale alleggerisce ("relieves") lo spettatore da una parte del peso della valutazione morale che invece comporterebbe il suo confrontarsi con eventi reali. L'effetto di *fictional relief* è collegato alla consapevolezza da parte dello spettatore di trovarsi di fronte ad un contesto puramente finzionale, gli rende evidente che non si trova di fronte ad una rappresentazione della realtà.

La Vaage cita in proposito la funzione svolta dal personaggio di Omar Little in *The Wire* (HBO, 2002-08). Omar Little è rappresentato mediante caratteristiche e azioni dai tratti esasperati e quasi parodici, tipici di un eroe di finzione, e che allontanano momentaneamente l'attenzione dello spettatore dalla rappresentazione realistica del contesto narrato, il degrado della città di Baltimora. Il ruolo di questo personaggio è quello di rendere evidente la finzionalità della narrazione stessa seppure essa venga presentata come fortemente realistica e faccia costante riferimento a problematiche reali. Significativo che tale personaggio eroico, quasi superomistico, venga ucciso da un ragazzino durante una semplice rapina nella terza stagione. Dopo essere stato identificato come eroe tipicamente finzionale è inevitabile, in un contesto narrativo come quello di *The Wire*, che venga ucciso nel più realistico e banale dei modi, vale a dire attraverso un *reality check*, quello che per lo spettatore rappresenta un duro ritorno alla realtà.

Di fatto, secondo la Vaage, la narrazione di serie tv come *The Sopranos* o *The Wire* è costantemente giocata in una sorta di dialettica tra *fictional relieves* – che sollevano lo spettatore dal provare a pieno il peso delle conseguenze morali del coinvolgimento con personaggi moralmente negativi –, e conseguenti *reality checks* che riportano lo spettatore alle reali conseguenze di ciò che sta vedendo nella finzione, compreso il suo simpatizzare con criminali e *bad guys*. L'idea è che lo spettatore resti così in uno stato di sospensione del giudizio, in una situazione ambigua ed incerta dal punto di vista della valutazione morale del personaggio.

Potremmo identificare questo meccanismo come una sorta di *sospensione del senso di immoralità*, che possiamo pensare in un certo senso parte subordinata della più ampia *suspension of disbelief*. La stessa Vaage (2013: 226-7) definisce un dispositivo simile identificandolo in una «suspension of moral judgement» o «suspension of values» che ritiene permetta un «moral disengagement»,⁴ vale a dire appunto una sospensione e relativo distacco da parte dello spettatore dal senso della consueta concezione etica relativa ad eventi reali. Questo deriva dalla dialettica tra "reality check" e "fictional relief", dalla valutazione/confronto tra gli eventi descritti nella finzione e la realtà di riferimento attraverso episodi chiave in cui il senso della realtà viene spinto agli estremi

4 Concetto che riprende da Smith 1995: 189.

proprio per rimarcare la distanza stessa tra finzione e realtà (ad esempio, la scena in cui Tony Soprano uccide un informatore di polizia). Questi "sondaggi" del testo finzionale in direzione della realtà di comportamenti immorali permettono di gestire un rapporto con gli eventi narrati che ci dà la sensazione di viverli, ma senza conseguenze negative, perché come spettatori veniamo poi sottoposti ad un altro genere di proposta narrativa, di tipo esplicitamente finzionale, che è quella appunto dei fictional relieves. Sulla base di questa presa di coscienza di una distanza tra la finzione e la realtà lo spettatore attiva il *confronto etico* tra le due situazioni: quella finzionale che gli viene descritta e quella reale ipoteticamente evocata.

In linea con quanto scritto dalla Vaage sono le riflessioni sul rapporto tra romanzo e serialità televisiva di Emanuela Piga (2016). L'autrice parte dal confronto tra il romanzo e la serialità televisiva contemporanea, in particolare per quanto riguarda la costruzione delle figure dei personaggi protagonisti. L'idea è che le serie televisive ripropongano in versione audiovisiva e attualizzata forme e funzioni del grande romanzo popolare e realista ottocentesco. Il romanzo realista era spesso incentrato sulla figura di un protagonista ambiguo, sia moralmente che caratterialmente. Il protagonista romanzesco per eccellenza era in sostanza antieroe: non era o bianco o nero, ma "sporco", un po' bianco e un po' nero, un po' positivo e un po' negativo. Così nella serialità televisiva ritorna questa figura di un protagonista ambiguo, di un eroe "imperfetto".

Il tutto è funzionale ad un altro aspetto di fondo comune alle due forme narrative – romanzo e serie tv – la commistione di realismo e di melodrammaticità, di realtà e finzione. Abbiamo visto che la cosiddetta *immaginazione melodrammatica*, come ampio modo narrativo, prevede che si assista alla contrapposizione e al conflitto di forze elementari, il bene e il male, la virtù e il vizio, l'amore e l'odio. La costruzione di un personaggio in cui possa essere messo in risalto questo conflitto interiore è la definizione stessa di antieroe. In Tony Soprano (*The Sopranos*, 1999-2007), in Walter White (*Breaking Bad*, 2008-13), o in Frank e Claire Underwood (*House of Cards*, 2013-in produzione), noi spettatori vediamo all'opera lo scontro melodrammatico tra queste forze etiche ed emotive di base nei personaggi, come in un esperimento in vitro.

In sostanza la tensione dialettica tra melodramma e realismo, tra teatralità e corrispondenza al vero, tra "scontri con la realtà" e "alleggerimenti finzionali", è il meccanismo fondamentale che regge molte serie televisive degli ultimi due decenni, quelle appunto considerate "complesse" o "di qualità".

3. Perché *Gomorra* è realistica, ma anche melodrammatica?

La funzione narrativa della dialettica *melodrama*/realismo può essere declinata in modo diverso a seconda dei contesti narrativi o delle modalità di realizzazione del testo. Nel caso di *Gomorra. La serie* (2014-in produzione) questo meccanismo è stato utilizzato in modo particolare. Normalmente a momenti fortemente realistici vengono alternate sequenze narrative invece melodrammatiche, la cui finzionalità sia evidente. Questo è il dispositivo così come viene messo in evidenza dalla Vaage: a sequenze di chiara finzionalità, i *fictional relieves*, si alternano momenti o sequenze realistiche, di *reality checks*.

Ma nel caso di *Gomorra* il meccanismo viene usato in modo diverso, mettendo in costante rapporto dialettico la materia narrata con la forma o il modo in cui viene recitata, o rappresentata drammaticamente. La crudezza degli eventi descritti, il realismo, viene costantemente bilanciato da una recitazione fortemente teatrale, melodrammatica, e spesso enfatica. Come dire che se allo spettatore devo fare sopportare il peso della realtà, devo poi sottolineare la finzionalità di ciò che rappresento attraverso la melodrammaticità esibita della recitazione. Ad una *sostanza* realistica corrisponde una *forma* melodrammatica.

A questa scelta drammaturgica non sembra essere estranea una tradizione teatrale locale napoletana che non è stata solo una risorsa per la serie – come per altri prodotti seriali di ambientazione napoletana, ad esempio *Un posto al sole* (Rai Fiction, 1995-in produzione) o *La squadra* (Rai Fiction, 2000-07) –, ma anche un punto di riferimento. Esiste infatti un bacino di attori molto ampio a Napoli legato alle tante scuole di teatro sul territorio e ai tanti teatri attivi praticamente in ogni rione. Inoltre, la tradizione teatrale e cinematografica popolare della cosiddetta *sceneggiata* è direttamente riconducibile al tono melodrammatico, e ad una recitazione forzata ed enfatica, basata sulla esasperazione dei toni e su contrapposizioni etiche elementari. Già in questa tradizione drammaturgica il tono melodrammatico finiva per essere in contrasto con il realismo dei temi e del contesto descritto. In realtà la sceneggiata napoletana teatrale, quella degli anni '20 e '40 del Novecento, è direttamente collegata e perfettamente sovrapponibile alle forme del *mélodrame* francese o al *melodrama* britannico che sono all'origine della definizione stessa di quel modo narrativo, visto che si trattava di una forma di rappresentazione popolare costituita da una commistione di recitazione e canto. Negli anni '70 e '80 del Novecento questa tradizione teatrale ha poi avuto un revival in ambito cinematografico, in alcuni casi mischiando il poliziesco al melodramma, con titoli come *Sgarro alla camorra* (1973), *Napoli... serenata calibro 9* (1978), *Il mamasantissima* (1979), *I contrabbandieri di Santa Lucia* (1979), *Lacrime napoletane* (1981), *I figli... so' pezzi 'e core* (1981), *Zappatore* (1980), *Guapparia* (1984). E la recitazione di attori celebri del genere, come Mario Merola o Nino D'Angelo, inevitabilmente forniva esempi di una drammatizzazione forzata e molto carica dal punto di vista dell'enfasi e della teatralità.

Ma tornando a *Gomorra. La serie* vediamo ora di affrontare alcuni esempi per comprenderne meglio il meccanismo dialettico.⁵

Il primo esempio è costituito dalla sequenza in cui Genny Savastano viene messo "alla prova del fuoco". Genny deve dimostrare di sapere uccidere per rendere evidente la sua potenziale capacità di guidare il clan camorristico dei Savastano (*Ti fidi di me?*, st. 1, ep. 2). Per farlo gli viene affiancato Ciro Di Marzio, "il soldato" del clan, fidato e spietato, a cui il capoclan Don Pietro Savastano affida il compito di guidare il figlio in questo passo fondamentale del suo percorso di crescita criminale. Insieme avvicinano con un pretesto uno spacciatore tossicodipendente che deve essere punito per uno sgarro commes-

⁵ Da questo punto in poi il testo contiene spoilers sulla prima e seconda stagione della serie.

so ai danni del clan. Ciro all'improvviso, mentre parla con l'uomo, lo afferra e passa a Genny una pistola ordinandogli di ucciderlo. Genny, spaventato e insicuro, riesce solo a ferirlo, e Ciro è costretto a dare il colpo di grazia alla vittima. Quest'ultima parte della sequenza narrativa, quella dell'esecuzione, è estremamente drammatica e realistica, di forte impatto per la sua crudezza (tra l'altro collocata nel contesto degradato di una palazzina di Scampia). Ma tutto ciò che avviene prima del momento del passaggio dell'arma nelle mani di Genny è invece di ben altro tenore. Il dialogo tra Ciro e Genny potrebbe essere letto come quasi surreale (o da sit-com, se non fosse che stanno per commettere un omicidio a sangue freddo). Genny espone a Ciro i suoi dubbi e tormenti sentimentali, ignaro di quello che sarà costretto a fare, e allo stesso tempo nervoso, sapendo che stanno andando a punire uno spacciatore (ma non sa che dovrebbero ucciderlo e che lui stesso dovrebbe essere l'esecutore).



La situazione che precede l'esecuzione è di fatto altamente finzionale; potrebbe trattarsi di un dialogo da *soap*, con l'esposizione dei drammi sentimentali e dei dubbi di Genny per la nuova fidanzata. Il contrasto è evidente: al momento di recitazione patentemente *melò*, segue una sequenza narrativa di forte impatto realistico. Un moto pendolare a cui lo spettatore viene sottoposto per bilanciare con un momento di sollievo finzionale ciò che di drammatico lo attende.

Il secondo esempio è molto più basato sul contrasto tra recitazione e soggetto. Nel finale dell'episodio intitolato *100 modi per uccidere* (st. 1, ep. 11) avviene un incontro risolutore tra la moglie del capoclan, Donna Imma che ha assunto il controllo del clan in assenza del marito, e il camorrista ribelle Ciro che sta cercando di prendere il potere.⁶ Qui in una prima parte della sequenza narrativa Donna Imma minaccia Ciro, all'interno di una sala giochi, di rivelare le sue trame per distruggere gli equilibri del clan e in particolare lo accusa di avere torturato e ucciso una ragazza minorenni e di avere sfruttato per un

6 Riguardo alle figure femminili nelle fiction di mafia v. Buonanno 2017.

omicidio un altro minorenne, il fidanzato della stessa ragazza (in *Gelsomina Verde*, st. 1, ep. 9). Uscita dalla sala giochi la donna, mentre si allontana lungo la strada, viene uccisa a colpi di kalashnikov dai sicari di Ciro. Qui il dialogo tra i due personaggi, che precede il realistico e brutale omicidio, è particolarmente interessante, soprattutto nelle sue forme e modalità drammaturgiche. Lo scambio verbale, ritmato da un classico campo/controcampo, viene recitato in forma altamente enfatica, teatrale, e appunto melodrammatica. Anche la postura dei corpi e la mimica dei due attori rispecchia la volontà di sottolineare la finzionalità, o teatralità, della situazione rappresentata; il baricentro del corpo spostato all'indietro, il mento sollevato in senso di sfida, lo sguardo sottolineato continuamente dal movimento esasperato delle sopracciglia, non fanno altro che dire allo spettatore "qui stiamo recitando" la più classica delle scene dello scontro fatale tra i due antagonisti.



La teatralità di questo scambio verbale trova subito un contraddittorio dialettico nella scena cruda e realistica dell'omicidio in strada di Donna Imma. Qui a recitazione melodrammatica (che rende evidente la finzionalità della diegesi), risponde situazione realistica (che contraddice quanto rappresentato prima, o meglio risveglia lo spettatore dal sogno finzionale). Anche in questo caso il meccanismo può essere tradotto in termini elementari come basato sulla dialettica "una carezza, e poi uno schiaffo".

Il meccanismo dialettico tra teatralità drammatica e crudo realismo è particolarmente evidente nel finale della seconda stagione (st. 2, ep. 12, *La fine del giorno*). In questa sequenza Ciro, che deve vendicare l'omicidio della figlia di otto anni, affronta al cimitero il boss Don Pietro Savastano. Il capoclan che si è recato alla cappella in cui si trova la tomba della moglie, Donna Imma, è disarmato e senza scorta. Una volta accortosi che Ciro lo aspetta fuori dalla cappella lo affronta in un dialogo ad alta tensione melodrammatica. Don Pietro, toltosi stancamente gli occhiali per affrontare l'inevitabile fine, chiede a Ciro, "A' finè ro' juorno sta tutta ca'." E Ciro conferma amaramente, "Sta tutta ca'." Poi spara e lo uccide con un colpo di pistola in piena fronte. La crudezza

dell'esecuzione è controbilanciata da uno scambio verbale fatalmente teatrale, enfatico, e melodrammatico (non a caso le battute dei due personaggi sono diventate inevitabilmente tra le più citate dai fans della serie). A completare la melodrammaticità dell'insieme questa sequenza narrativa viene interpolata dalle inquadrature relative alla nascita del figlio di Genny, il nipote di Don Pietro. A nascita si contrappone morte.



Ma la sostanza non cambia: in questo modo lo spettatore viene preparato al pugno nello stomaco dello sparo, e della scomparsa tra l'altro di un personaggio fondamentale nelle logiche narrative delle prime due stagioni della serie, con una scena e un dialogo la cui finzionalità melodrammatica così esibita, da un lato aumenta la tensione narrativa, la suspense, ma dall'altra attenua l'impatto del realismo della scena a seguire.

Evidentemente questo meccanismo dialettico, tra enfasi melodrammatica formale e realismo dei contenuti, è funzionale alla costruzione e alla accettabilità di figure di personaggi antieroi, negativi e immorali, le cui azioni sarebbero altrimenti inaccettabili o insostenibili per la sensibilità dello spettatore. In sostanza, così come Dickens o Hugo hanno costruito indimenticabili figure di antieroi romanzeschi (il Pip di *Grandi speranze* o il Jean Valjean de *I miserabili*) tenendoli in equilibrio tra realismo e melodrammaticità, così Saviano costruisce personaggi ancora più estremi come Ciriaco De Marzio e Genny Savastano in *Gomorra. La serie*.

Conclusioni

Quella che è stata appena esemplificata, anche se in modo sintetico, può essere ritenuta una modalità particolare di *fictional relief* legata però ad una tradizione narrativa e culturale specificamente italiana. In *Gomorra* troviamo infatti il costante riferimento ad una precisa tradizione teatrale, quella della sceneggiata e del suo tono eccessivo e melodrammatico, che qui svolge la funzione di allentamento della tensione creata nello spettatore dagli aspetti più crudi ed eccessivamente realistici della rappresentazione. Questo induce un

coinvolgimento ridotto o parziale da parte dello spettatore nei confronti dei protagonisti moralmente negativi di *Gomorra*. Tale meccanismo porta quindi, non ad una rischiosa (dal punto di vista sociale) identificazione o empatia con i personaggi, e neppure ad un pericoloso (per gli ascolti) rifiuto della narrazione, ma confina lo spettatore in una sorta di limbo morale, in una costante posizione dialettica tra il giudizio morale e il godimento della narrazione. Innescando nello spettatore quel meccanismo di "incertezza cognitiva" tra l'immoralità e l'attrazione che sancisce secondo Anne Eaton il valore estetico delle narrazioni in cui sia presente un rough hero, un personaggio scomodo e immorale (Eaton 2012).

Bibliografia

- Allen, Robert C.
1985 *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Ang, Ien
1985 *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Methuen (trad. it. *Watching Dallas. Cultura di massa e imperialismo culturale*, Roma, Armando, 2013).
- Bentley, Eric
1964 "Melodrama", in *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, pp. 195-218.
- Bernardi, Sandro
2004 "Realismo", in *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 4, pp. 581-90.
- Booth, Michael R.
1965 *English Melodrama*, London, Jenkins.
- Brooks, Peter
1976 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale UP (trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985).
- Buonanno, Milly
2017 "Godmothers in Italian Mafia Story: or 'Something Else Besides a Mother'", in Milly Buonanno (a cura di), *Television Antiheroines. Women Behaving Badly in Crime and Prison Drama*, Intellect and University of Chicago Press, Bristol and Chicago.
- Butt, Richard
2014 "Melodrama and the Classic Television Serial", in M. Stewart (edited by), *Melodrama in Contemporary Film and Television*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, pp. 27-41.
- Dagrada, Elena (a cura di)
2007 *Il melodramma*, Roma, Bulzoni.
- Eaton, Anne
2012 "Robust Immoralism", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (3), pp. 281-92.

- Feuer, Jane
1984 "Melodrama, Serial Form and Television Today", in *Screen*, Vol. 25, n. 1, pp. 4-17.
- Grimsted, David
1968 *Melodrama Unveiled. American Theater and Culture 1800-1850*, Chicago, Chicago UP.
- Heilman, Robert B.
1968 *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press.
- Mercer, John and Shingler, Martin
2004 *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*, London-New York, Wallflower Press.
- Mittell, Jason
2015 *Complex Tv: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press.
- Piga, Emanuela
2016 "Il personaggio seriale", in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Roma, Carocci, pp. 59-74.
- Raney, Arthur A.
2011 "The Role of Morality in Emotional Reactions and Enjoyment of Media Entertainment", in *Journal of Media Psychology*, 23, 1, pp. 18-23.
- Singer, Ben
2001 *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, NYU Press.
- Smith, Murray
1995 *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press.
- Vaage, Margrethe Bruun
2013 "Fictional Reliefs and Reality Checks", in *Screen*, 54.2, pp. 218-37.
- Warhol, Robyn
2003 *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*, Columbus, Ohio State UP.
- Williams, Linda
2012 "Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the "Classical", in *Modern Drama*, Vol. 55, N. 4, Winter, pp. 523-43.

Andrea Bernardelli insegna Semiotica all'Università degli studi di Perugia. Tra le sue pubblicazioni: *La narrazione* (Laterza, 1999), *Intertestualità* (La Nuova Italia, 2000), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani; il Mulino, 2005), *Che cos'è l'intertestualità* (Carocci, 2013), *Semiotica. Storia, contesti e metodi* (con E. Grillo; Carocci, 2014), *Cattivi seriali* (Carocci, 2016), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini; Carocci, 2017).