

**Bandirali, Luca and Terrone, Enrico (2018),  
“Tele-machia”,  
in *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*,  
eds. Michele Guerra, Sara Martin, and Stefania Rimini, Milano-Udine, Mimesis, pp. 19-26.**

## TELE-MACHIA

Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae:

Ipsa 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)

1. Il secondo episodio della seconda stagione di *Gomorra – la serie* è un segmento singolare, anzitutto perché quasi interamente dislocato: 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 boss locale, 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.

A differenza di queste opere, 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*. Ciò che conta non è il riferimento iconografico, ma il prelievo letterale dalla matrice mitografica, il “sali sulle mie spalle” di Virgilio.

2. Ogni realtà sociale – buona o cattiva che sia – ha un suo 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. 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, 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 localizzazione 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 prelude 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.

3. 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 delle prime due stagioni di *Gomorra – la serie* si distribuiscono così su due fronti: la lotta *fra* Genny e Ciro per succedere al padre, ma soprattutto la lotta *di* Genny e Ciro per detronizzare il padre.

Ciro Di Marzio, detto "l'Immortale", è il criminale orfano e *outsider* che compie la sua scalata al Sistema prima all'interno della famiglia Savastano poi in conflitto con essa, sino all'uccisione del padre putativo nel finale della seconda stagione. Il suo profilo possiede i tratti tipici dell'antieroe, figura chiave della serialità contemporanea: è un personaggio che parte da una condizione di marginalità e aspira al riscatto; possiede carisma e fascino ed esibisce un'intelligenza machiavellica e una capacità manipolatoria. Quel che è più interessante, tuttavia, è che in *Gomorra*, la figura dell'antieroe, con tutto il suo carico di immoralità, si combina con quella dell'eroe parricida, come se violare la legge morale fosse soltanto un caso particolare della violazione della legge assoluta, la Legge del Padre.

Fra la prima e la seconda stagione di *Gomorra*, Ciro supera il limite consentito da una moralità relativa, tipica delle storie con antieroi: le sue azioni orribili oltrepassano la misura dei personaggi più malvagi della serie. La terza stagione offre soluzioni molto interessanti alla riconfigurazione del personaggio: in particolare, l'esilio e la riproposizione delle relazioni disfunzionali che hanno determinato ascesa e caduta di Ciro a Napoli.

Sulla falsariga della struttura della stagione precedente, la terza stagione si apre con l'epilogo della vicenda già narrata, per poi rilanciare l'azione con un ellissi che non è solo temporale – "un anno dopo", nel secondo episodio – ma anche geografica: il terzo episodio è ambientato in Bulgaria, a Sofia. In questo episodio, la Bulgaria svolge la funzione di dislocazione che svolgevano Honduras e Germania nel secondo episodio della seconda stagione, ma la serie si dimostra capace di offrire qualcosa in più di una variazione sul tema. L'episodio è infatti una *mise en abyme* dell'arco narrativo di Ciro nelle prime due stagioni: un *recap-remake* della durata di 53 minuti; *Gomorra*

accede in tal modo a una dimensione autoriflessiva, in cui la serie non ha soltanto memoria di sé ma è anche in grado di raccontare se stessa (qualcosa di simile si ritrova nel quinto episodio della sesta stagione di *Game of Thrones*, che però ricorre all'espedito del teatro).

Nell'episodio in questione (intitolato "Inferno"), si ripresenta il legame tra un boss anziano che fa da mentore e padre simbolico a Ciri ma che ha anche un figlio vero e proprio a cui dovrebbe essere trasmesso l'impero criminale per via ereditaria; questo consente al personaggio dell'Immortale di rivivere il suo viaggio iniziatico, giungendo peraltro alle stesse conclusioni: l'uccisione del padre putativo.

Dalla Bulgaria, Ciri ritorna a Napoli per diventare egli stesso – a partire dal quarto episodio – padre putativo di Enzo, detto "Sanguelblu", un giovane orfano e desideroso di riscatto (al pari di Ciri), ma anche discendente di una casa reale del mondo malavitoso (al pari di Genny). Ciri sarà per Enzo il sostituto del padre perduto, proprio come Pietro Savastano lo era stato per Ciri stesso. La matrice circolare del viaggio iniziatico è confermata, la storia si ripete ma non è la stessa, e lo spostamento di ruoli ha dato nuova linfa alla serie.

4. Nel corso della terza stagione di *Gomorra*, il tema della relazione (sia biologica sia simbolica) fra genitori e figli prolifera in molteplici linee narrative. Il tema è declinato al femminile nella vicenda di Patrizia Santoro, la giovane orfana che, dopo esser stata l'assistente e l'amante di Pietro Savastano, diviene la protetta del boss Annalisa Magliocca, detta Scianel. Il personaggio di Patrizia si configura progressivamente come una controparte femminile di Ciri Di Marzio. La simmetria fra i due personaggi si esprime plasticamente nell'ultima scena dell'undicesimo episodio, quando, sulle note dei Mokadelic che segnalano implacabilmente l'approssimarsi della conclusione, un movimento di macchina segue la camminata di Ciri, che si conclude in un campo lungo in cui in mezzo vi sono Genny, sua moglie Azzurra e suo figlio Pietro, e all'altro estremo Patrizia, come se Ciri e Patrizia fossero due angeli che vegliano sulla Sacra Famiglia. Nell'episodio successivo, l'ultimo della terza stagione, Patrizia si libererà della sua madre putativa Scianel con un colpo di pistola proprio come il suo alter ego maschile Ciri si era liberato del suo padre putativo Pietro Savastano nel finale della seconda stagione.

Lo schema di ribellione dei figli ai genitori si ritrova ugualmente nella traiettoria di Azzurra, la moglie di Genny, che si ribella a suo padre, il boss Giuseppe Avitabile, finendo per svolgere un ruolo decisivo nella sua uccisione. Lo stesso schema caratterizza lo sviluppo narrativo dei fratelli Capaccio, i due boss dei "Confederati" che, dopo una fase iniziale di fedeltà e ubbidienza, nell'ultimo episodio della terza stagione finiscono per uccidere il loro padre simbolico, lo "Stregone".

L'asse principale lungo il quale il tema delle relazioni filiali viene esplorato resta comunque quello che riguarda Ciro ed Enzo. Qui il tema si rivela in tutta la sua complessità, che deriva da una combinazione esplosiva di polarità positive e negative. Il figlio ha bisogno del padre e va alla sua ricerca, secondo l'archetipo di Telemaco e Ulisse. Il figlio prova riconoscenza, affetto e pietà per il padre, come nell'archetipo di Enea e Anchise. Ma il figlio è anche mosso dal desiderio di soppiantare il padre, come nell'archetipo di Edipo e Laio, e questo desiderio è motivato dalla minaccia che il padre rappresenta per il figlio, come nell'archetipo di Zeus e Crono.

Tutto questo si ritrova nella vicenda di Ciro ed Enzo, dal primo incontro in Bulgaria fino al tragico epilogo nel finale di stagione. A complicare ulteriormente la situazione, vi è il personaggio di Genny, al cui fianco Ciro ha combattuto vittoriosamente la battaglia contro il Padre, Pietro Savastano. Nella costruzione narrativa della terza stagione di *Gomorra*, la relazione di fratellanza (talvolta con aspetti di omosessualità latente) fra Ciro e Genny è replicata nella nuova generazione mediante l'introduzione del personaggio di Valerio, che svolge per Enzo il ruolo di consigliere fidato che Ciro aveva svolto a suo tempo per Genny. Nell'ultima scena della terza stagione, si ha il decisivo confronto fra questi quattro personaggi. Enzo accompagnato da Valerio fronteggia Ciro accompagnato da Genny. Seppure in una forma più complessa, dovuta alla mediazione delle figure dei "fratelli", l'esito ultimo è, ancora una volta, l'uccisione del Padre. L'Immortale è morto.

5. 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 della civiltà occidentale contemporanea: il mancato ricambio generazionale, la riluttanza dei padri a cedere il passo ai figli.

Infine, nel parlare di conflitto generazionale, le serie parlano di se stesse, del loro rapporto con il padre cinema.

**(Luca Bandirali e Enrico Terrone)**