



Volume sous la direction de
Anne-Sophie Canto, Johanna Carvajal Gonzáles, Gerardo Iandoli, Claudio Milanesi

Équipe éditoriale de ce numéro
Laura Gallorini, Giulia Piccolo, Chaimaa Labiad, Judith Obert, Laurie Rouit, Lorena Spica,
Ilaria Splendorini, Michela Toppiano, Carlo Baghetti

Cahiers d'études romanes
Aix-Marseille Université

Direction
Claudio Milanesi

Comité de rédaction
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Rodrigo Diaz Maldonado, Gérard Gómez
Yannick Gouchan, Sophie Saffi

Équipe éditoriale
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick
Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanesi,
Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppiano

Comité de lecture
Aix-Marseille Université
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard
Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanesi, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes),
Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-
Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht),
Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie
Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti
(Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE
Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier
(Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander,
Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor
Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò
Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo
Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez
(UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli
Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame
(Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative
Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International
CER



cahiers d'études romanes
45

Le crime organisé,
réalités et représentations
Italie et Amérique Latine

Centre aixois d'études romanes
CAER UR 854

2022

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Sommaire

Anne-Sophie Canto, Johanna Carvajal González,
Gerardo Iandoli et Claudio Milanese,
Le crime organisé, réalités et représentations
Italie et Amérique Latine 9

Entre le réel et la fiction Écritures

Maria Valeria Dominioni
Nuova mafia, nuova camorra, nuova Italia 21

Luigi Arata
Pirandello e le origini del fenomeno mafioso
Analisi della novella *La lega disciolta* 41

Vincenzo Lisciani-Petrini
Nascita, evoluzione e scomparsa del brigante
nella narrativa di Dino Buzzati 67

Giuliana Pias
Dal bandito al ribelle
Una rilettura postcoloniale della figura del bandito
nella letteratura sarda contemporanea 87

Gerardo Iandoli
Il punto di vista operaio sulla camorra
Un'analisi di *Sandokan* di Nanni Balestrini 105

Mathilde Niati
Oblicuidad y reserva narrativa en *Crónicas negras*.
Desde una región que no cuenta (2013) 127

Réception

- Daniela Bombara
Alle radici del fenomeno mafioso
Fascino e orrore dei *Beati Paoli* 147
- Pietro Mazzarisi
Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità
L'apparente controversa immagine della mafia nel Montalbano di Camilleri 165
- Étienne Boillet
Gomorra di Roberto Saviano: un caso chiuso? 189
- Antoine Ducoux
Définir, classer, évaluer un « mauvais genre » mexicain
La constitution générique de la « narcolittérature » au Mexique
au prisme des discours critiques 207

Représentation visuelle
Rome criminelle à l'écran

- Anne-Sophie Canto
Suburra : vers une nouvelle esthétique
de la représentation criminelle ? 225
- Luana Ciavola
La lunga ombra dell'anima oscura di Roma
La rete di mafia capitale nel cinema 241
- Álvaro López Quesada
De la novela *Suburra* a sus reescrituras cinematográfica y televisiva 257

Le réel par l'image

- Giovanna Summerfeld
Nuddu ammiscatu cu nenti?
I ribelli contro la mafia 277
- Elisa Santalena
La banda Cavallero
Une histoire de banditisme ou de recherche
de justice sociale dans l'Italie des années 1960 ? 295

Sommaire

Martine Sousse	
Récits du crime organisé et des extrêmes à l'épreuve du transmedia et des nouvelles écritures	313
Johanna Carvajal Gonzalez	
Les fissures entre dramaturgie et récits de guerre en Colombie Le cas de <i>Kilele. Una epopeya artesanal</i> de Felipe Vergara Lombana	339
Mathieu Corp	
Images de morts et mort des images De la surexposition des cadavres dans la photographie de presse mexicaine et de la lutte contre l'invisibilité des victimes dans l'art contemporain	365
Lucia Faienza et Mario Tirino	
Débat critique Giuliana Benvenuti, <i>Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv</i>	395
Hommage à Letizia Battaglia	403
Sommaires des numéros précédents	405



Débat critique

Giuliana Benvenuti,

Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv

(Il Mulino, Bologna, 2017, 205 pages)

Lucia Faienza

Università di L'Aquila

Marco Tirino

Università di Salerno, Dipartimento di Studi Politici e Sociali

Carlo Baghetti (a cura di)

Aix Marseille Université, InCIAM, Aix-en-Provence, France

Recensione

Il saggio di Giuliana Benvenuti *Il brand Gomorra*¹ intercetta alcuni degli spunti di riflessione più interessanti sull'universo narrativo originato dal romanzo *Gomorra*². Buona parte del successo dell'opera, infatti, è dovuta alla sua natura polimorfica e transmediale, che la sottrae al solo dominio letterario per inserire più ambigualmente il romanzo nella categoria di consumo del *brand*.

L'approccio di Benvenuti, infatti, è quello di studiare il «fenomeno *Gomorra*» dal punto di vista dell'ecosistema narrativo generato dal romanzo: in questo contesto la letteratura è il tassello iniziale di un puzzle più complesso e articolato, e da tale rifrazione si osserva il passaggio dal best-seller al *brand*. I fattori chiamati in causa sono molteplici: le trasformazioni interne all'industria culturale italiana, il ruolo dell'editor e dei media, l'immaginario popolare originato dagli adattamenti filmici e televisivi. L'autrice sottolinea le peculiarità del romanzo di Saviano e l'influenza sul panorama letterario italiano: dalla rottura del patto di

1 G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, Il Mulino, Bologna, 2017.

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



genere all'occupazione di una soglia tra la vocazione civile – saldamente ancorata alla realtà – e la genesi di un'epica, con tutta la sua portata simbolica e metaforica.

Partendo dal discorso letterario sono di particolare interesse le questioni che riguardano l'autorialità, da intendersi in senso più esteso rispetto alla sola proprietà intellettuale dell'opera: *Gomorra*, da un certo punto in poi, sembra sfuggire dalle mani del suo creatore e scindersi in pianeti indipendenti, ciascuno con il suo demiurgo. Nel saggio viene sottolineato come la questione del rimaneggiamento tematico e compositivo sia legata al passaggio intersemiotico che avviene dal codice scritto a quello visivo; un esempio eloquente è ravvisabile nell'adattamento di Matteo Garrone³ con l'eliminazione della figura del testimone – vera e propria colonna portante del romanzo – e la scomposizione della narrazione in quadri indipendenti, senza ulteriore materia connettiva (quale, appunto, il personaggio-testimone Saviano, dalla chiara dimensione parresiasica). L'ecosistema narrativo diventa ancora più complesso con la serie televisiva⁴ e le ulteriori espansioni transmediali correlate (i contenuti generati dagli utenti⁵, il film *L'immortale*⁶, le numerose parodie⁷): ciò da un lato attesta la produttività simbolica e mitologica dell'universo *Gomorra*, sulla base di un'ulteriore scissione rispetto alle intenzioni del romanzo; dall'altro, conferma la consapevolezza dell'industria audiovisiva dell'esistenza del “brand” *Gomorra*, con quanto ne deriva in termini di coinvolgimento e fidelizzazione delle audience.

Un aspetto rilevante dell'analisi di Giuliana Benvenuti è la rifocalizzazione del lavoro del critico letterario: nel contesto espanso in cui un romanzo da prodotto «autosufficiente» diventa «parte di un circuito comunicativo più ampio⁸» si rende necessario un lavoro sull'opera *totale*. In primo luogo, quindi, gioca la cooperazione di ambiti disciplinari diversi: ed è ciò che permette di incrociare l'analisi stilistica – presente nell'ampia trattazione della lingua di Saviano – e formale con la teoria della comunicazione, la sociologia dei media e i *visual studies*.

3 M. Garrone, *Gomorra*, Italia, Fandango, Rai Cinema con il supporto del Ministero dei Beni Culturali in collaborazione con Sky, 2008.

4 *Gomorra. La serie*, Italia, Sky, Cattleya, Fandango, Beta Film, 2014-2021.

5 Il riferimento è a contenuti come meme, GIF, fanvideo, disseminati su bacheche e profili di social come Facebook, Instagram, Twitter e così via.

6 M. D'Amore, *L'immortale*, Italia, Vision Distribution, Cattleya, 2019.

7 Tra queste, la più nota è la famosa “quadrilogia della frittura” del gruppo The Jackal, all'epoca ancora classificabili come Pro-Am (professionisti-amatori). I quattro video sono disponibili sulla piattaforma di video-sharing YouTube.

8 G. Benvenuti, *Il brand Gomorra*, cit., p. 116



Intervista a Giuliana Benvenuti (Università di Bologna)

Lucia FAIENZA: Inizio con una domanda ovvia: che cosa rimane di Gomorra a distanza di sedici anni dalla sua prima pubblicazione? Si può parlare di un'eredità materiale del romanzo nei termini di stile, retorica, linguaggio, oppure la maggiore influenza viene esercitata fuori dalla letteratura nelle regioni del "brand" dell'immaginario?

Giuliana BENVENUTI: Tutte e due le cose. Esiste un "effetto *Gomorra*" sulla narrativa, un'eredità materiale che tocca il campo stilistico-retorico, ma anche una più ampia influenza sull'immaginario, che riguarda in primo luogo le successive produzioni di Saviano. In questo senso va letta, per esempio, la ripresa dell'immaginario criminale di *Gomorra* in *ZeroZeroZero*⁹ che prende corpo, da un lato, richiamandosi all'autorità di Saviano nel racconto delle dinamiche del narcotraffico (autorità che gli è valsa il ruolo di testimonial della serie Netflix *Narcos*¹⁰), e dall'altro presentandosi come evoluzione nel racconto della criminalità italiana, assumendo, rispetto agli altri prodotti del *brand*, connotati più globali, per produzione, cast e ambientazione (pensiamo alla serie tv italo-franco-statunitense creata da Stefano Sollima, Leonardo Fasoli e Mauricio Katz e andata in onda su Sky a partire dal febbraio 2020¹¹). Nella stessa direzione, muove la "riattivazione" del *brand* da parte dell'autore con *La paranza dei bambini*¹², dove viene tematizzata l'influenza di *Gomorra* sull'immaginario e sul look dei giovani camorristi. Al libro del 2016 – un ritorno o una conversione al romanzo dettato dalle note condizioni che non consentono più a Saviano l'inchiesta sul territorio – è poi seguito un secondo episodio, *Bacio feroce*¹³, oltre a una trasposizione cinematografica nel 2019, diretta da Claudio Giovannesi¹⁴ (già parte del team di registi di *Gomorra – La serie*).

Quanto a produzioni che esulano dall'autorialità di Saviano, possiamo parlare di "effetto *Gomorra*" per *Il clan dei camorristi*¹⁵, sceneggiato televisivo trasmesso

9 R. Saviano, *ZeroZeroZero*, Feltrinelli, Milano, 2013.

10 C. Brancato, C. Bernard, D. Miro, *Narcos*, USA, Colombia, Gaumont International Television, 2015-2017.

11 S. Sollima, L. Fasoli e M. Katz, *ZeroZeroZero (serie tv)*, Italia, Francia, USA, Cattleya, Bartlebyfilm, Sky Studios per Canal+, Sky Atlantic, Amazon Studios, 2020.

12 R. Saviano, *La paranza dei bambini*, Feltrinelli, Milano, 2016.

13 R. Saviano, *Bacio feroce*, Feltrinelli, Milano, 2017.

14 C. Giovannesi, *La paranza dei bambini (film)*, Italia, Palomar, Vision Distribution, 2019.

15 A. Sweet, A. Angelini, *Il clan dei camorristi*, Italia, Taodue, 2013.



su Canale 5 nel 2013, il cui produttore Pietro Valsecchi ha esplicitato la filiazione della serie dal film di Garrone. Il legame più evidente con *Gomorra*, soprattutto sul versante delle strategie commerciali e transmediali, è però intrattenuto da *Suburra* (come si intuisce sin dal titolo)¹⁶, romanzo sulla criminalità romana contemporanea di Carlo Bonini e Giancarlo De Cataldo (2013) e ideale sequel di *Romanzo criminale*¹⁷, poi film nel 2015 per la regia del già citato Sollima¹⁸ e infine serie tv prodotta da Cattleya, RAI Cinema e Netflix (2017)¹⁹ – che da una parte ripercorre tutta la stessa filiera libro-film-serie che ha caratterizzato lo sviluppo di *Gomorra*, e dall'altra si richiama in modo analogo a una genealogia che trova nell'impegno politico la sua condizione d'esistenza.

L.F.: Il fenomeno Gomorra è interessante anche se osservato dal punto di vista dell'operazione editoriale e di marketing: Gomorra "diventa" un romanzo grazie all'interesse degli editor che curano la pubblicazione, e assume a caso letterario grazie all'intervento dei media. Crede che il romanzo di Saviano abbia influito anche sul modo di pensare e realizzare successivamente il prodotto-libro? E che quest'influenza abbia riguardato tanto gli autori quanto le case editrici?

G.B.: Sicuramente *Gomorra*, con il suo successo, ha contribuito a far emergere quanto il web, a partire dalla fine degli anni Novanta, abbia significato per molti scrittori italiani e stranieri trovare uno spazio di pubblicazione, per lo più rapidissima, alternativo a quello dell'editoria libraria. La rete è cioè diventata un luogo dell'apprendistato letterario che ha reso possibile un'ampia proliferazione delle scritture, oltre alla creazione di diversi spazi che permettono allo scrittore di interagire con una comunità (a partire dai cosiddetti litblog). Il libro, grazie al suo successo di vendite, ha dunque fornito una testimonianza di un trend che vede il crescente interesse degli editor per le scritture sul web, con un sempre più frequente passaggio dalla rete al volume.

Gomorra è però, soprattutto, il caso che porterà alla progettazione di narrazioni transmediali. Benché non progettato dall'inizio per dare origine a una catena transmediale, ha poi funto da apripista per operazioni nelle quali il libro nasce già con questa prospettiva. Se già *Romanzo criminale* aveva sperimentato con buon riscontro una filiera che dal romanzo conduce alla serie

16 C. Bonini, G. De Cataldo, *Suburra*, Einaudi, Torino, 2013.

17 G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002.

18 S. Sollima, *Suburra (film)*, Italia, Francia, Cattleya, Rai Cinema, La Chauve Souris, Cofinova 11, Cinemage 9, 2015.

19 M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra (serie)*, Italia, Cattleya, Rai Fiction, Netflix, 2017-2020.

televisiva, passando per l'adattamento filmico, il successo del *brand* di Saviano ha determinato il percorso di *Suburra*, romanzo scritto già con l'orizzonte di diventare film e serie tv. In queste produzioni si mette in luce una generazione di operatori dell'industria culturale che dimostra familiarità con le dinamiche del mercato transnazionale: tutte queste produzioni, in cui il passaggio rapido da un media all'altro riprende una sequela di adattamenti ed espansioni già sperimentata, sono infatti diventati titoli globali. Da un punto di vista editoriale è interessante il fatto che queste forme di sinergia tra media hanno un impatto sul modo di raccontare storie, sulla stessa struttura narrativa, che sempre più di frequente è pensata per, o destinata a, trasformarsi in un universo narrativo in espansione e veicolato da diverse piattaforme. Nel passaggio da un media all'altro, cambia il genere; cambia l'autorialità, ormai non più singola; cambiano la fruizione e la ricezione del lettore/spettatore, che diventa visibile, attivo, e che percepisce il testo letterario non più come centro ma come parte di un insieme.

L.F.: Uno dei tratti di maggiore originalità della scrittura di Gomorra è la lingua utilizzata. Una lingua espressivamente sovraccarica, "iperbolica" e "antiletteraria" che rompe con la medietas dell'italiano del romanzo. Secondo lei queste innovazioni hanno impresso un'evoluzione nello stile e nella scrittura del romanzo italiano contemporaneo, oppure ritiene che la sua influenza sia confinata ai soli fenomeni epigonal di Gomorra?

G.B.: Un dato importante di cui tenere conto quando si affronta il discorso sulla lingua è che nello stile iperbolico e, per così dire, antiletterario adottato da Saviano non è riconoscibile propriamente una matrice letteraria, quanto piuttosto cinematografica (mi riferisco in particolare alla cinematografia *pulp*): in questo semmai *Gomorra* può aver funto da modello, rendendo sempre più evidente il distacco della letteratura dalla tradizione nazionale e accentuando un'intertestualità non più esclusivamente letteraria, che in parte era già stata praticata dai *Cannibali*²⁰, pur con soluzioni stilistiche diverse. Ne consegue che, a quanto mi pare – senza certezze a riguardo, data l'enorme produzione di romanzi propria della contemporaneità – non si può dire che, fatta eccezione per gli epigonismi, *Gomorra* abbia fatto scuola in questo senso; anche se forse è presto per dirlo, considerando che Saviano sta continuando a pubblicare

²⁰ Etichetta utilizzata per indicare gli scrittori che pubblicarono all'interno dell'antologia Aa.Vv., *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a c. di D. Brolli, Einaudi, Torino, 1996.

romanzi e saggi che mantengono alcune delle soluzioni stilistiche proprie del suo esordio, compreso l'uso insistito dell'iperbole.

Mario TIRINO: Come si differenziano le strategie tra romanzo, film e serie tv in rapporto alla epicizzazione dei personaggi? È possibile pensare a intenzioni divergenti come frutto delle divergenti interazioni, in ciascun medium, tra politiche produttive, sensibilità autoriali e tipologia dei pubblici?

G.B.: È chiaro che, se pure la fiction televisiva si posiziona su una diretta linea evolutiva rispetto a *Gomorra* libro, spettacolo teatrale e film, la strategia di marketing punta notevolmente sulla dimensione epica, non solo per ciò che concerne i personaggi. Una simile politica produttiva tiene conto delle specificità del *medium* (dunque, anche delle attese del pubblico), e ha implicazioni forti nella scelta degli autori. In tutto ciò hanno un ruolo anche i precedenti a cui la serie si richiama più o meno direttamente: alcune strategie di marketing erano già state sperimentate per *Romanzo Criminale*²¹, anch'essa presentata come serie-evento e secondo la retorica dell'epica del male. Riassumendo, l'intenzione per così dire primigenia di Saviano è scrivere un libro di impegno civile (come tale confezionato e presentato dall'editore), rivolgendosi a un largo pubblico, generalista, pur parlando di un argomento che solitamente interessa a una nicchia più ristretta; viene poi il film di Garrone che ricalca le intenzioni etnografiche della testimonianza di Saviano, in questo caso entrando nel circuito del film d'autore, che tuttavia le politiche produttive cercano di indirizzare a un pubblico più ampio, sfruttando da una parte il successo del libro e dall'altra il richiamo al neorealismo italiano nel contesto internazionale – anche se poi per alcune scelte stilistiche, come l'uso del dialetto, il film fatica a intercettare un pubblico, per così dire, indifferenziato (il discorso sui pubblici richiederebbe spazio e dunque sarò qui un po' sommaria). Infine, la serie sceglie la strada del gangster movie e la politica produttiva è molto chiara: dicono molto a riguardo la regia affidata a Sollima, marchio di fabbrica in sé, oltre che il ritmo della narrazione e delle riprese che avvicinano la serie a quelle HBO (con SKY che si propone come garanzia di qualità, un *brand* che si interseca con il *brand Gomorra*).

Gomorra – La serie si rivolge allora al pubblico tipico delle serie *crime* che ha alle sue spalle la tradizione dei gangster movie (*Scarface*²² su tutti): ecco che a questa intenzionalità produttiva, per cui la serie è confezionata con la

21 S. Sollima, *Romanzo criminale (la serie)*, Italia, Cattleya, Sky Cinema, 2008-2010.

22 B. De Palma, *Scarface*, USA, Universal Pictures, 1983.

volontà di arrivare a un ampissimo pubblico globale, consegue naturalmente quell'epicizzazione del male che è uno dei marchi di riconoscibilità del genere e della piattaforma Sky.

M.T.: A proposito dei pubblici, Gomorra è stato tra i primi esempi di serialità televisiva a generare, in Italia, flussi rilevanti di prodotti creati dagli utenti, in chiave mitologica, parodistica, celebrativa. Che tipo di direzione ha conferito al transmedia storytelling della serie il lavoro delle culture grassroots?

G.B.: L'innovazione più consistente apportata al *brand* dalle produzioni *grassroots* è senz'altro l'assunzione di una forma non solo parodica, ma propriamente comica nel racconto della Camorra, che nasce esclusivamente in questo ambito. Si tratta di uno specifico trattamento, nel racconto della criminalità organizzata, che quantomeno nel contesto italiano era tutt'altro che consueto, al contrario della più diffusa chiave drammatica o, sulla scia di Hollywood, epico-mitologica. In generale, qualche precedente c'era senz'altro già stato (penso ad esempio a *Johnny Stecchino* di Roberto Benigni²³); ma dopo il grande successo della webserie *Gli effetti di Gomorra sulla gente* ad opera dei The Jackal abbiamo assistito a una vera e propria esplosione di una rilettura comica del fenomeno mafioso che non è più tabù, grazie anche all'autorizzazione esplicita di Saviano, comparso in prima persona nella serie ad esplicitare la funzione politica della risata contro la Camorra. Si tratta infatti di un'interessante direzione che sempre più si riscontra anche per altre serie di successo come le già citate *Romanzo criminale* e *Suburra*: narrazioni transmediali che, pur proponendosi anch'esse la rappresentazione realistica della criminalità organizzata presente o passata, con tutte le problematiche che ciò si porta dietro, hanno a loro volta provocato una notevole produzione di parodie e spesso dato luogo al comico.

M.T.: Nell'universo di Gomorra opera una sorta di "brand Saviano", come marca autoriale che sovrintende e supervisiona l'intero insieme dei materiali culturali che compongono l'universo narrativo di Gomorra (i due film di Garrone e D'Amore, la serie, altri prodotti ancillari come special televisivi o la celebre parodia web dei Jackal). Secondo Lei, è possibile che questo tentativo di orientare l'esegesi dell'intero mondo narrativo abbia creato alcuni fraintendimenti? In particolare, possiamo ipotizzare che, mentre Saviano, attraverso interviste e altri spazi mediatici, ha

23 R. Benigni, *Johnny Stecchino*, Italia, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Penta Film, Silvio Berlusconi Communications, 1991.

spinto per rivendicare il realismo della serie Sky, in realtà sotto la guida artistica di Sollima la serie stesse nel frattempo imboccando una strada antirealistica, più vicina al barocco e alla tragedia shakespeariana?

G.B.: Sì, sono senz'altro d'accordo. Credo che, nonostante uno sforzo di Saviano di presentare tutte le produzioni legate al *brand* come unificate non solo da una missione etico-civile, ma anche da un'uniformità stilistica improntata a ciò che lui intende per realismo – e nonostante una costante “autorizzazione” dei diversi prodotti da parte dello stesso autore, che corrisponde bene al modello economico del franchise – in realtà la serie abbia imboccato una strada ben diversa. Questo, per la verità, accade piuttosto di frequente nelle narrazioni transmediali, che per loro natura prevedono una continua negoziazione tra diverse autorialità, anche per ciò che riguarda le specificità dei singoli medium e dei differenti pubblici. All'autorialità di Saviano si affianca quella di Garrone, che opera scelte ben riconoscibili nell'adattamento cinematografico, e quella di Sollima, regista della serie oltre che di *Romanzo Criminale* e del film *Suburra*, forse la figura che più in Italia si avvicina a ciò che in ambito anglosassone viene definito lo *showrunner*. Questa autorialità plurale si riconosce anche nelle scelte estetiche, come detto; se però senz'altro la tragedia shakespeariana caratterizza la sola serie, credo che l'elemento barocco si possa ritrovare anche nel libro (penso all'utilizzo dell'elenco e di figure dell'accumulazione, evidente sin dall'*incipit*) e anche nel film, con il richiamo insistente a un'iconografia barocca che caratterizza il territorio (mi vengono in mente gli interni degli appartamenti dei camorristi, le madonne addobbate di luci elettriche al neon, etc.).