

***Pericle il Nero* di Giuseppe Ferrandino: l'emancipazione di un camorrista**

1. Pericle contro Gomorra

Il breve, scabroso e ironico *noir* di Giuseppe Ferrandino, *Pericle il Nero* (1993), è tornato di recente sugli scaffali grazie all'adattamento cinematografico di Stefano Mordini (2016), a sua volta incoraggiato dal successo internazionale delle storie della criminalità organizzata italiana. Questo romanzo non soddisfa le aspettative a un testo a metà tra la *gangster story* e il *neo-noir*. È infatti la storia di un camorrista che si libera dai lacci dell'organizzazione svelandone e condannandone i principi fondamentali. Film e romanzo sono scabrosi e spassosi *noir* che vanno contro la tendenza alla *Godfather/Scarface*, prevalente nel genere - si pensi alle recenti produzioni televisive come *Gomorra – La Serie* (2014-2021)¹ o *Suburra* (2017-2019)² - a estetizzare e glorificare a scopo commerciale i temi della violenza e della prevaricazione nella criminalità organizzata. Tale moda sfrutta la mai sopita fascinazione per le saghe di feroce conquista del potere criminale, ricche di *pathos* narrativo e, al tempo stesso, ispirate alla onnipotenza della camorra sul territorio campano, italiano e internazionale (Renga, *Unfinished Buisness* 5; Saviano 51, 133) e al suo stupefacente numero di morti ammazzati (Saviano 93).

La storia della pubblicazione di *Pericle il Nero* è indicativa della sua non conformità. Ferrandino lo aveva pubblicato con scarso successo nel 1993, con il *nome de plume* di Nicola Calata, per la piccola casa editrice Granata Press.³ Quando, però, l'editore Gallimard ne acquisisce i diritti nel 1995 e lo fa uscire nella collana *Série noir*, il romanzo diventa un caso editoriale in Francia, dove l'autore era già apprezzato come fumettista. Ripubblicato nel 1998 da Adelphi, viene accolto questa volta con più favore da critica e lettori (De Michele) e è stato tradotto in tedesco, norvegese, olandese e francese, sebbene ancora poco noto nel mondo anglofono.

Al centro di questo *noir*, che mescola temi e procedimenti del *thriller* trattandoli con modi farseschi, troviamo l'esasperazione grottesca e la conseguente ridicolarizzazione, sia sul piano linguistico, sia su quello stilistico e soprattutto su quello ideologico, dei luoghi comuni e quindi commerciabili del genere *gangster/noir*. In particolare sono i temi della virilità omofobica e della pratica della violenza fisica e psicologica a costituire il fulcro della narrazione delle avventure del pedone Pericle, il

cui compito principale consiste nel sodomizzare chi non vuol sottomettersi alla volontà del re della scacchiera.

2. Gli eroi neri del fumetto

La prima particolarità del romanzo è stilistica e deriva dalla formazione di Ferrandino, che ha esordito come sceneggiatore di fumetti nel 1982 presso la casa editrice Eura e, da allora, ha collaborato dapprima a *Intrepido*, *Monello*, *Lancio Story*, *Skorpio* e in seguito ai più raffinati *Dylan Dog*, *Martin Mystère* e *Nick Raider*, affermandosi come uno dei più importanti fumettisti italiani. Due serie pubblicate per la Comic Art, *Zampino* e *Sera Torbara*, hanno influenzato in particolare il suo successivo debutto letterario (De Michele).

Mentre la serie *Sera Torbara* è a sfondo storico, *Zampino* è ambientato nei quartieri popolari della Napoli contemporanea, affollati da figure di delinquenti di ogni tipo, e rappresenta il primo passo verso la costruzione dei protagonisti dei romanzi. *Zampino* è riapparso nella riedizione del 2019 dei fumetti scritti da Ferrandino e illustrati Ugolino Cossu, pubblicati tra il 1983 e il 1984 su *Orient Express* a cura di Luigi Bernardi (Scagni, “Zampino, La Via Italiana”). Raccoglie quattro brevi e dure storie di malavita, realistiche e disturbanti, disegnate con un tratto pulito e sceneggiate da una penna graffiante (Ruju 7). Sono incentrate sulle disavventure di Antonio Zampino, “mediatore proletario che si muove nel sottobosco criminale di Napoli restando invischiato in vicende più grandi di lui” (Ferrandino in Scagni). Serio e disincantato antieroe, dalla postura e dall’espressione condiscendente, coinvolge il pubblico nella quotidianità intima e brutale di chi vive in nell’infernale *Gomorra* che il romanzo-inchiesta di Roberto Saviano avrebbe raccontato a milioni di persone di tutto il mondo vent’anni dopo.⁴

Anche *Storia di cani* di Ferrandino e Giancarlo Caracuzzo, uscita originariamente nei primi anni ‘90 sulla rivista *Nero* di Granata Press,⁵ sempre ideata da Bernardi e curata da Ferrandino, è stata riedita nel 2017 e ha riportato alla luce l’eroe protagonista, Mimì, piccolo delinquente dal cervello svelto invischiato nella malavita e abilissimo a non cadere in trappola (Scagni, “L’amoralità del sopravvivere”). Ancora una volta il pubblico è fatto partecipe di frammenti significativi della malavita camorrista, cioè dei soliti cliché del genere, presentati realisticamente attraverso gli occhi svelti dell’ultima ruota del carro, un *ingegnere* – che sarebbe uno di “quelli che ingegnano gli affari” (Veraldi 15) - per nulla

innocente e del tutto compromesso, non tanto dissimile dal Sasà Iovine protagonista della *Mazzetta* di Attilio Veraldi.

3. L'eredità di Veraldi

Il ritmo veloce e la fusione di generi diversi all'interno di un'ambientazione napoletana è proprio l'eredità dello stile di Veraldi che, dopo anni di esperienza come traduttore di Raymond Chandler, aveva dato vita a una versione partenopea del *detective* privato in bilico tra *hard-boiled* e commedia all'italiana (Carloni, "L'internazionalizzazione del giallo italiano" 50-51). In Veraldi il feroce realismo esalta l'ironia nella rappresentazione della città e di personaggi che abitano il mondo della camorra a vario titolo: marginali dolenti e disperati, boss di vecchio stampo, spregiudicati esponenti delle nuove logiche imprenditoriali (Carloni, *L'Italia in giallo* 102-105). Così Sasà Iovine, mascalzone al soldo di loschi personaggi ma anche investigatore dilettante, diventa il modello di Zampino, ma anche del punitore riformato Pericle il Nero e, soprattutto, di Pino Pentecoste, al centro del secondo *noir* pubblicato da Ferrandino, *Il Rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)*. Poliziesco ambientato a Napoli, è caratterizzato da un ritmo serrato e da tono e trovate da Commedia dell'Arte. Come *Pericle il Nero* prende di mira il luogo comune letterario del sistema di valori della camorra e, in particolare, il concetto di *rispetto*, a cui il protagonista viene meno.

Figlie della tradizione di Veraldi, le anime nere dei racconti di Ferrandino – ingenua e ciniche al tempo stesso - prima si fanno travolgere dagli eventi tipici di un tessuto sociale camorrista, poi risolvono a proprio favore le disavventure, e infine si riscattano. Anche la descrizione di una violenza brutta e scabrosa segue il modello veraldiano nel suo essere sempre narrata con leggerezza e attraversata da una vena comico-grottesca, senza indulgenze feticiste nell'orrore e senza moralismi. Emergono, piuttosto, la goffaggine e il dilettantismo che spesso l'hanno causata, mentre i temi dell'onore ferito (Ferrero 9) e della vergogna da vendicare sono colpiti da un'ironia senza possibilità di riscatto.

Nello stile povero di parole e ricco di immagini, Ferrandino si allontana dalle particolareggiate descrizioni ambientali di Veraldi, dalla sua fitta rete di personaggi approfonditi nel susseguirsi dei capitoli, dall'indulgere affabulatorio della lingua su una sintassi ricca e un lessico ricercato. Preferisce, invece, costruire una quasi sceneggiatura, composta di brevi e indelebili scene che, nel descrivere azioni e sentimenti, nel rievocare il passato come nell'anticipare il futuro, non abbandona la dimensione prevalentemente visuale tipica del fumetto. La rapidità dello

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

stile asciutto di Ferrandino è data da una sintassi sintetica, lineare e a basso grado di subordinazione che privilegia espressioni e metafore (spesso corporee) dal forte impatto visivo. La lingua, prevalentemente standard, è vivacizzata da colloquialismi, regionalismi e gergalismi, talvolta provenienti dal mondo della malavita ma sempre facilmente comprensibili, con pochissime concessioni al turpiloquio. Inoltre è arricchita da una vena comica, dal registro brillante e informale e dall'imitazione di tratti tipici dell'oralità colloquiale, che restano comunque sorvegliati. Emerge così la forte connotazione ambientale e sociale in cui si svolgono le vicende. Anche queste sono tutte caratteristiche che troviamo nel linguaggio fumettistico (Morgana 165-185).

Troviamo, ad esempio, termini gergali e regionali come: “scassata” per rotta (Ferrandino 39); “tenere” al posto di avere; “preciso” per intendere in ordine, a posto (61); “sacchiarlo” per spogiarlo (47); “scocciato” per stancato (63); “inguaiato” per nei guai (72). Ci sono poi frasi con sintassi semplificata, mimetica sia dell'oralità sia dell'italiano regionale campano: “Poi tutto diventava zitto” (42), “Io in testa non tenevo nessun pensiero. Era come se non esistevo.” (48) e anche “Quando ero solo toccavo le poltrone o aprivo il frigorifero come se erano miei” (91). Nei dialoghi, questi tratti diventano più accentuati: “Brigadie’, mannaggia alla miseria... mi avete fatto squagliare...,” esclama Pericle quando viene sorpreso dai carabinieri a dormire in auto (70). Inoltre, come tipico del gergo della malavita, tutti i camorristi sono conosciuti con uno pseudonimo: Don Luigino Pizza, Recchiamoscia, Signorinella, il Chiattono.

Il racconto della causa scatenante di tutte le peripezie di Pericle, cioè il tentativo necessario e fallimentare di eliminare la camorrista Signorinella, ricco com'è di anacoluti volti a riprodurre mimeticamente il pensiero del personaggio, dà un'idea significativa dello stile di Ferrandino in questo *noir*:

Non sta bene parlare male dei morti, ma Signorinella cominciò a comportarsi come una di tre quattro anni. ... Questa tarantella a parecchi non piaceva perché capivano il pericolo. ... Perciò quando l'avevo riconosciuta avevo dovuto fare così, perché se non moriva lei, lei faceva morire a me. E chi non si è mai trovato in una situazione così, è meglio che si asserra la bocca, che di ignoranti ce ne stanno già assai. (Ferrandino 27-28)

4. Il guappo camorrista

La vitalità del linguaggio, dei personaggi e delle ambientazioni di Ferrandino, fortemente radicati nel territorio napoletano e nella sua tradizione culturale, letteraria e teatrale, vanno ovviamente oltre Veraldi e si riallacciano alla grande tradizione narrativa che spazia da Basile a Serao, da Eduardo De Filippo a Domenico Rea, caratterizzata da “quell’inconfondibile cifra che fonde ‘patetico e grottesco, comico ed elegiaco, intelligenza sentenziosa e gestualità picaresca” (Crovi in Ferrero 6). C’è innanzitutto lo scenario da Commedia dell’Arte, con le sue drammaturgie a metà tra il pianificato e l’improvvisato e i personaggi che imparano *l’arte di arrangiarsi* vivendo sulla strada giorno per giorno, momento per momento, nelle zone opache tra legalità e illegalità (Furno 525).

C’è poi, più nello specifico, la rappresentazione - mitica o smitizzata - del *guappo* camorrista nella letteratura napoletana, come possiamo trovarla nel poeta e scrittore Ferdinando Russo o nel drammaturgo Raffaele Viviani. Russo, proclamato cantore dell’*onorata società* e sedicente frequentatore degli ambienti malavitosi (Nappi 42-43), sia nelle pagine di giornalismo scritte con Ernesto Serao nei primi del ‘900 sia nelle novelle, ha contribuito all’invenzione e alla circolazione della *guapperia* nell’immaginario culturale e letterario, ovvero dell’immagine del *vero camorrista* dall’animo criminale, ma in fondo nobile, che si oppone al camorrista moderno e individualista. L’illusione che la *nuova camorra* sia sempre peggiore della camorra del passato – ma questo discorso vale per tutte le associazioni criminali - è in effetti un *topos* letterario antichissimo e ricorrente, come lo stesso Saviano ricorda ai lettori di *Gomorra* (97). Nello stesso periodo Viviani con le sue opere teatrali ha invece giocato sul ridimensionamento parodistico e demistificatorio della *guapperia*. È in particolare il codice dell’onore a essere svelato come scelta di vita inautentica, che è meglio abbandonare in favore di un riscatto sociale, spesso tragicomico, e di una metamorfosi esistenziale che inevitabilmente sarà coronata da un lieto fine amoroso (Nappi 41-62). Un percorso non dissimile da quello intrapreso tanto da Sasà Iovine nel finale della *Mazzetta*, quanto da Pericle il Nero e da Pino Pentecoste nel *Rispetto*.

5. Una storia nera

Ferrandino non si limita a restare nel solco della tradizione letteraria partenopea. *Pericle il Nero* è, infatti e già dal titolo, innanzitutto un *noir* contemporaneo.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

Tra le caratteristiche principali della poetica *neo-noir* che è improvvisamente esplosa nella letteratura italiana nella seconda metà degli anni '90 (Mondello, *Il noir italiano* 23; Mondello, *Il neo-noir* 185-186), il punto di vista privilegiato è accordato al *cattivo*. Al centro della storia ci sono le peripezie criminali, e spesso sadico-erotiche, di un antieroe, ambientate nella cerchia della delinquenza, quasi o del tutto senza il bilanciamento rassicurante di una controparte poliziesca o comunque investigativa, senza una soluzione che ristabilisca l'ordine delle cose e castighi amoralità e perversione (Spinazzola 219-220). Il *neo-noir*, dunque, ha rappresentato un passo avanti nella rappresentazione dell'eroe-bandito dei *gangster movies* e dei film *noir* hollywoodiani degli anni '30, ispirati agli *hard-boiled* americani, come *Little Caesar* (1931) o *Scarface* (1932), verso cui il pubblico era spinto a identificarsi nonostante la sua brutalità e spietatezza. Ha anche segnato un'evoluzione rispetto ai protagonisti del *noir* europeo, nome con cui venivano chiamate le storie dei *duri*, nati sulle pagine delle riviste *pulp* nordamericane e poi tradotte e diffuse in Europa e che è finito per riferirsi al filone della letteratura poliziesca più impegnato eticamente e politicamente, emerso soprattutto in Francia e in Italia negli anni '60 e '70. Nei romanzi antesignani del *néopolar* di Léo Malet, nei *noir* milanesi pubblicati tra il 1966 e il 1969 da Giorgio Scerbanenco, nei gialli *inquietanti* di Friedrich Dürrenmatt e di Leonardo Sciascia in cui l'intrigo è un'immersione nel buio dell'animo umano, in un mondo violento, popolato da personaggi marginali a volte in rivolta contro il sistema, e ha lo scopo di denunciare i mali sociali che albergano dietro i delitti (Petronio, *Il punto su*; Petronio, *Sulle tracce del giallo*). Il *neo-noir* degli anni '80 e '90 si addentra nelle anatomie mentali del mostro, del *serial killer*, dello psicopatico sanguinario (De Cataldo 10-11; Giovannini e Tentori 5-9; Pinketts 8; Teodorani in Mercadante 40). Attraverso una narrazione che privilegia la prima persona e la focalizzazione interna, il lettore è spinto a identificarsi con punti di vista estremi e marginali, a comprendere la follia o il dolore che spingono i protagonisti-mostri a forme estreme di violenza, inflitta sia sugli altri sia su sé stessi, e spesso causata da un radicale rifiuto della normalizzazione verso cui la società li spinge. Gli eroi delle più recenti serie TV di stampo *crime/noir* come *Romanzo Criminale*, *Gomorra* e *Suburra* sono ulteriori esempi di questo filone. Criminali belli e spietati, nonostante siano colpevoli di atti orribili, suscitano l'empatia del pubblico grazie a tratti che li umanizzano, come un passato tragico, le disavventure famigliari e

MARTELLI

amoroze, il loro essere sì mostruosi ma anche vittime della società (Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 1-23).

Proprio nell'ottica di rendere protagonista il cattivo è stata centrale l'esperienza fumettistica di Ferrandino. L'antecedente diretto all'assunzione della prospettiva del male prediletta dal *neo-noir* italiano è, infatti, l'eroe-criminale del *fumetto nero*: primo fra tutti *Diabolik* delle sorelle Giussani⁶ (Gadducci e Tavano 241). Inoltre, il fumetto nero ha anticipato il *neo-noir* anche nel suo intento anticonformista e antimoralista, critico e violento verso le ipocrisie di miti, tabù e valori della società piccolo-borghese (Manai 121-123). Accanto alla rappresentazione del punto di vista del cattivo, uno dei fini principali di questo genere è infatti quello di smascherare e mettere in discussione l'essenza stessa delle strutture del potere (Macleod 520-522), la corruzione delle istituzioni, la coscienza sporca della società, la deriva del sistema economico neoliberista, la prevalente e generale miseria dell'animo umano. Nelle storie *neri* delitti e indagini (quando ci sono) ruotano intorno a personaggi che vengono catturati dagli eventi, dal caso o da qualche macchinazione, e spinti a scoprire la verità, a cacciare assassini, a svelare inganni e corruzioni.

Il proposito del romanzo di Ferrandino, però, non è tanto quello di aggiungere una nuova storia al crescente calderone del *neo-noir* italiano e europeo,⁷ ormai diventato forma di culto dell'intrattenimento globale (Benvenuti 4-5; Macleod 527), bensì di minare ironicamente il genere stesso, mettendo in scena in tono grottesco e scanzonato la *sineddoche* del *duro* e del *gangster par excellence*, quell'organo anatomico maschile evocato dai pugni, dal coltello e dalla pistola, quel simbolo del potere prevaricatorio e violento con cui farsi strada nella (mala)vita.

6. Pericle Scalzone detto il Nero

Il protagonista di *Pericle il Nero* non è un *duro* e nemmeno un *gangster*. È un miserabile soldatino della camorra che lavora per il boss di piccolo calibro don Luigino nei Quartieri Spagnoli. È un orfano, con poca scuola alle spalle e una mente che non brilla per acume. Il suo compito consiste nel mortificare i nemici e i concorrenti del suo padrone: commercianti riluttanti, proprietari di pizzerie, prostitute. Così si presenta:

Io mi chiamo Pericle Scalzone. Ho trentotto anni. Sono un poco grasso e ho i capelli un po' bianchi perché mia madre dice che pure mio padre li aveva.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

Di mestiere faccio il culo alla gente, stordisco la persona con un sacchetto di sabbia, la lego coi polsi vicino ai piedi a cavalcioni di una sedia o di un tavolo, e poi uso pasta antibiotica per fare scivolare il pesce. ... Non ho un gran pesce e non faccio mai molto male, io devo solo svergognare. (Ferrandino 10)

La distinta flemma di Pericle è espressa con brevi battute, con osservazioni ingenuie in un linguaggio figurato, vivace e semplice. Quando Pericle prova una sensazione ignota o strana, la riconduce a elementi di vita materiale o a ricordi dell'infanzia: rumori come di "quando rompi certi pezzi di legno" (37) o "si forza il tappo della benzina" (38); annebbiamenti come da febbre o anestesie provate da bambino (49, 94). Le similitudini contengono, però, anche uno slancio filosofico e poetico che comunica al lettore che la singolarità del personaggio non sta solo nel suo mestiere fuori dal comune.

Durante una delle sue punizioni esemplari ai danni di un prete che si è permesso di attaccare dal pulpito Don Luigino, incappa in una testimone scomoda. Si tratta di Signorinella, capo delle Supplicanti di San Gennaro nonché sorella di un boss, famosa per la sua diplomazia come paciere tra cosche, che è giunta a Napoli in segreto dopo esserne stata bandita a causa di un'infatuazione pedo-omosessuale. Pericle fallisce maldestramente nell'ucciderla e questo incidente, imperdonabile nella lotta criminale per la sopravvivenza, dà avvio a una rivoluzione esistenziale. Inizialmente deve nascondersi, la famiglia dello zio che lo ospita viene decimata e lui si dà alla latitanza per sfuggire alla vendetta delle famiglie camorriste, compresa quella di Don Luigino. Seguono peregrinazioni "un poco a casaccio" (Ferrandino 64) di stampo picaresco: nascondigli, fughe precipitose, viaggi dalla costa napoletana a quella nord-adriatica, azioni riprovevoli, incontri sfortunati e inattesi colpi di fortuna che controbilanciano la grottesca ingenuità del nostro eroe.

La rapidità e l'economia espressiva con cui si concatenano e cumulano le azioni fino alla resa dei conti, oltre a essere, come abbiamo visto, influenzate dall'esperienza dell'autore come sceneggiatore di fumetti, rispettano l'ossatura scarna tipica dell'avventura fiabesca (Calvino 38). Il ritmo del racconto, tuttavia, è rallentato dalle lunghe riflessioni del personaggio. Man mano, infatti, Pericle decide di ribellarsi al suo destino da nullità, passivo esattore della camorra, brutale esecutore di disonori che Don Luigino gli assegna. Non come ci si aspetterebbe, però, in un *noir* ambientato tra le fila della malavita. Il tragicomico riscatto

lo si intuiva forse già dal nome, Pericle, “il circondato di gloria” che fu primo cittadino di Atene nel 400 a.C., storpiato in Pasquale da Don Luigino.

7. Pratiche somatiche di ribellione

La storia di *Pericle il Nero* è l'affrancamento di un criminale dai modelli sociali e culturali imposti. È scandita da umiliazioni, tradimenti, rivelazioni e colpi di scena; soprattutto è *incorporata*, cioè passa attraverso il suo corpo:⁸

Quando cambiavo marcia il braccio mi tremava. Mi sentivo un fuoco nella testa. Se il cervello cominciava a ragionare, premevo ancora di più. Ma non ero io. Io in testa non tenevo nessun pensiero. Era come se non esistevo. (Ferrandino 48)

Pericle attraversa una serie di psicopatologie con cui il suo corpo protesta somaticamente e simbolicamente contro il modello di persona criminale a cui si era conformato, si ribella a esso e infine lo espelle: una pesantezza di testa subito dopo il tentato omicidio lo offusca; la febbre sale quando si rifugia in una bottega dopo la strage dei parenti e diventa fuoco nella testa lungo l'autostrada che lo allontana da Napoli; il montare della paura e della rabbia sono prima un dolore tondo allo stomaco, poi coltellate di gastrite. Dopo giorni di fuga senza lavarsi, si ferma sul lungomare di Pescara a farsi una mangiata di pesce per “sentirsi preciso” (Ferrandino 61); nella notte umida, lo attanaglia una malinconia così forte da farlo piangere e il pianto si solidifica in pugni di odio e autocommiserazione contro la sabbia. Poi sopraggiungono l'insonnia e gli incubi.

L'incontro in un bar con una donna che gli piace subito, una polacca sui quarantacinque anni, segna il punto di svolta della storia. È la parodia dell'amore a prima vista. Pericle si fa un bagno salato nell'acqua gelata del mare, schifoso ma catartico, e inizia a ragionare. Fin da subito la relazione con Nastasia è fatta di generosità modeste e insicurezza reciproca. Lei gli offre un posto per dormire nel suo semplice appartamento, lui sperimenta sensazioni inusitate: un'iniziale disfunzione erettile, poi l'intimità dei gesti quotidiani. Questa parentesi fuori dal mondo (Pericle si sta nascondendo dai sicari di Don Luigino) dura otto giorni, finché la donna non si scoccia perché, secondo lui, nonostante tutte le qualità positive non lo vede intelligente. La spontanea reazione di Pericle – protagonista il solito *pesce* abituato alle sodomizzazioni punitive

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

– viene liquidata con uno sguardo di lei, ma segna la fine della permanenza lì e l'avvio della fase conclusiva della sua rieducazione.

Tornato a Napoli vuole uccidere tutti, colmo com'è di un odio che gli toglie il fiato e lo riempie di una volontà di potenza da capo camorrista. Gli eventi precipitano e il nostro eroe scampa al suo fato ancora una volta, giocandosi le ultime carte: denuncia Signorinella alle forze dell'ordine e prende in ostaggio figlia e nipotine di Don Luigi per estorcergli venticinque milioni e liberarsi di lui. “Non mi sembri neanche tu,” gli dice il boss incredulo (Ferrandino 126), mentre la bella altezzosa figlia del boss, per la prima volta nella vita, lo guarda con soggezione. La presa di coscienza di Pericle raggiunge l'apice in questa scena finale, quando ha la meglio sul suo padrone e è pronto a mortificarlo davanti a una telecamera appositamente preparata, con il solito sistema:

Luigino era già a culo nudo. Avevo svegliato pure lui e non solo Anna, perché lui doveva sentire mentre lo inculavo. Così era più difficile, ma era come una guerra con me stesso. ... Ho messo la crema antibiotica sul buco del culo di Luigino. Lui lo teneva stretto e ho dovuto dargli due o tre pacche sulle natiche. Quando però stavo per infilarglielo mi sono fermato. Sono rimasto col pesce dritto in mano, a guardare il culo rapposo di Luigino, sentendo come una meraviglia. Ho pensato: ma che sto facendo? (Ferrandino 138)

Con questa epifania Pericle rinuncia alla vendetta violenta che tutti quelli come Luigino avrebbero compiuto: a ciò che si fa in questi casi, chiaro chiaro (138). È una duplice rivolta. Non solo ha imparato a ragionare per conto suo, ma soprattutto ha completato la sua contro educazione: con un gesto che ribalta il motivo onnipresente nell'immaginario *gangster* e *noir* del maschio che si cala i pantaloni per dimostrare di essere un uomo vero, Pericle si sente un cretino, se li tira su e rinuncia perfino a dare un calcio nel culo al suo vecchio boss.

Finalmente ha capito che “la regola degli occhi” (non conta chi sei, ma chi comanda) che tutta Napoli rispetta è una legge da pover'uomini. Viene meno, così, uno dei gesti più significativi dell'affiliazione all'*onorata società* (Nappi 64), che in precedenza Pericle non lesinava. Niente altro che una cretinata (Ferrandino 130) è l'etica degli uomini d'onore, che abitano nelle terre di camorra dove “lo sguardo è parte del territorio (...) è persino qualcosa in più di un insulto” (Saviano 276), terre

MARTELLI

dove bisogna dimostrarsi capaci di uccidere altri esseri umani e di praticare forme estreme di violenza sui propri stessi compagni per avere e mantenere lo status di uomini *veri* (Palumbo 91).

L'aria fredda sui denti, mentre Pericle attende l'alba sui tetti della città e uno spaesamento fatto di suoni strani e parole irriconoscibili, come se il mondo ora parlasse una lingua nuova, precisa e complicata, decretano l'avvenuta trasformazione. Adesso può andare via per sempre e fantasticare di dare a Nastasia i venticinque milioni di lire che le permetteranno di aprire una boutique in Polonia (Ferrandino 143).

8. Il film

La struttura e lo stile del testo, costituito da scene brevi che si susseguono rapidamente, da dialoghi bruschi e dai pensieri di Pericle inanellati come in un diario, ha un taglio non solo fumettistico, ma anche cinematografico, qualità che lo hanno reso da subito pronto per una resa filmica. Infatti, il romanzo è stato per anni in procinto di diventare film, fino alla trasposizione compiuta da Stefano Mordini nel 2016. Nella produzione italofrancese le vicende sono state spostate in Francia e in Belgio, ma per il resto l'adattamento ha conservato lo spirito dissacrante e l'ironia amara del testo, anche se sullo schermo la miscela di realismo *pulp* e tono grottesco risulta meno esplosiva. La voce narrante di Pericle si esprime in un italiano colloquiale mischiato al napoletano, pieno di imprecisioni grammaticali e ricco di metafore che alludono alla visione delle cose concreta e un po' infantile del protagonista. L'originalità della figura di Pericle, abbinata al corpo e alla recitazione dell'attore Riccardo Scamarcio, ha di certo contribuito al successo della storia e al suo apprezzamento presso pubblico e critica.⁹

9. Crepuscolo della virilità

Sia nel romanzo sia nel film il grottesco e l'ironia prendono il sopravvento sul modo realistico, sfruttano e sovvertono i cliché non solo del genere *noir* e *gangster*, ma anche di *gender*, e in particolare quelli della virilità violenta e criminale, popolarizzata da film e narrazioni diffuse a livello globale nella cultura di massa e ispirate, in gran parte, all'*hard-boiled* americano.

Già i giustizieri fuorilegge delle storie *noir* del dopoguerra, eredi dei *thriller* americani degli anni '30, rappresentavano la crisi di una mascolinità antecedente e il desiderio di recuperarla (Corber 23-29). Questi eroi individualisti e disillusi (Mandel 132-133), cinici e amareggiati, ipermaschili, trasandati e privi di affetti, invulnerabili (Krutnic 56-93), gente

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

da *one man job*, esprimevano tutta la frustrazione e l'ansia verso l'addomesticamento della mascolinità nel dilagare della società consumista e neoliberista (Corber 54).

In tempi più recenti, sempre restando all'interno di questi generi, sono state rappresentate nuove forme identitarie della mascolinità che abbandonano il modello di una virilità narcisista, brusca, concupiscente di un femminile erotizzato all'estremo, vissuta come lasciapassare indispensabile per appartenere alla cerchia dei maschi e stabilire con essi un legame omosociale. Un esempio per tutti: Tony Soprano della fortunatissima serie nordamericana *The Sopranos* (1999-2007) che, mescolando brutalità e sensibilità (Rondini 26-32), è diventato il riferimento per tanti cattivi seriali successivi, inclusi gli italiani Dandy e il Freddo (*Romanzo criminale – La serie*), Ciro di Marzio e Genny Savastano (*Gomorra - La serie*), Spadino e Aureliano (*Suburra*), Santo Russo (*Lo Spietato*), Totò Riina (*Il capo dei capi*). Tuttavia è ancora nel cinema hollywoodiano che troviamo l'antecedente principale di questi televisivi malavitosi affascinanti, attraenti e moralmente complessi: Al Pacino in *Scarface* e *The Godfather*, Robert De Niro in *Taxi Driver* e *Mean Street*, Leonardo di Caprio e Matt Damon in *The Departed*, Johnny Depp in *Donnie Brasco*, ecc.

Si tratterebbe, in altre parole, di una mascolinità *ibrida* che si appropria di caratteristiche ed esperienze culturalmente e storicamente attribuiti alla donna (Rondini 26-38), e esprime al contempo la nostalgia, l'ansia per la perdita dell'egemonia, il desiderio di recuperare modelli precedenti di mascolinità (O'Rawe 1-7; Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 5-17). La crisi del maschile diventa, così, uno dei temi centrali nelle narrazioni del crimine, accanto a quello onnipresente della violenza, vero e proprio codice di genere (Zagarrio 408) che, a sua volta, appare sempre più sanguinaria, spettacolarizzata, pornografica, e infine banalizzata dall'incessante ripetizione di immagini trite e assuefacenti (Sontag 14; Williams 4). I racconti delle *escalation* criminali, soprattutto televisive, diventano allora melodrammi di una mascolinità in pericolo (Albrecht 7; Bauman 210-213, Martin) di una dolorosa e avvincente *auto-poiesi*, che marginalizza e appiattisce i personaggi femminili, non privando affatto i protagonisti maschili del loro potere, e anzi aumentandone *pathos* e carisma (Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 267).

La rappresentazione della crisi della mascolinità è la nuova regola del *crime* ma questa crisi non è un fatto recente. Anzi, la mascolinità, come categoria storico-antropologica che cambia in relazione all'ordine sociale,

MARTELLI

alle sub-culture, alle ideologie e agli ideali, soffre di instabilità cronica poiché la tradizione crea continuamente nuovi modelli identitari e produce metamorfosi (Corbin et al. XIII-XIV). Oggi la virilità sta vivendo una transizione iniziata nel mondo occidentale con il dopoguerra, e soprattutto con gli anni '60, che è andata di pari passo con il sorgere di nuove identità di genere, l'emancipazione femminista e il progresso della parità di genere. Tuttavia, accanto al sentimento di decadenza assistiamo alla proliferazione di rappresentazioni aggressive che esaltano una mascolinità basata sulla forza, l'autorità, il comando, che finisce per apparire fragile, vulnerabile e contestabile. Questo paradosso è l'esito della contraddizione persistente tra un modello di virilità arcaica, ma ancora dominante, e l'insieme delle trasformazioni sociali, politiche e culturali in atto, che chiedono la ridefinizione delle identità sessuali e di genere e l'eguaglianza (Courtine, *Origin and transformations* 399-402; Courtine, *Brawn in civilization* 585).¹⁰

La sensazione di vivere il *tramonto del pene* coesiste dunque con il suo opposto: la quotidiana, ossessiva, universale e senza precedenti celebrazione di una virilità iperbolica e di un'anatomia muscolarmente iper-prestante, in senso letterale o metaforico, diffusa nella cultura visuale globale, anche grazie all'industria cinematografica internazionale. Fioriscono così in modo spettacolare le storie di iniziazione maschile dove l'educazione fisica del corpo è sostituita da quella sentimentale. A partire dalla mancanza o dal fallimento della figura paterna, il protagonista inizia la sua ricerca di un modello di virilità, spesso guidato da un uomo più maturo o dalla comunità degli uomini, sulle orme di un antichissimo archetipo letterario patrilineare. Questa enfasi narrativa e rappresentativa altro non dischiude se non il sentimento della perdita di una mascolinità passata, il fantasma dell'impotenza e della fine del potere (Courtine, *Brawn in civilization* 587-595).

10. Necro-politiche camorriste

Sono immagini che ci riportano al cuore di *Pericle il Nero*, una storia di riscatto dai cliché di genere e di *gender* che, con chiaro intento parodico, rende protagonista un *pesce* che di mestiere fa il culo alla gente, prendendo alla lettera e rovesciando sia l'exasperazione narrativa e cinematografica fallica dei generi *gangster/noir*, sia i principi stessi e le pratiche del potere criminale, imperniati sulla sopraffazione dei più deboli, il sessismo, l'etica dell'arricchimento illecito e facile, l'egoismo e la scaltrezza.

Le pratiche necro-poietiche¹¹ della *governance* camorrista sono infatti basate sulla violenza, sull'annichilimento del corpo dei nemici, sulla

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

sottomissione e l'umiliazione di chi non si conforma, sul terrore come cifra quotidiana di esistenza in un mondo marginale, una zona di guerra (Renga, *Unfinished business* 135), dove lo stato è assente e vige la regola informale e iper-liberista del *laissez faire, laissez passer* (Saviano 76), o il motto mobutista *débrouillez vous*, dove tutto diventa lecito, compreso l'arruolamento dei più piccoli (Jourdan 99-107; Saviano 125). La violenza spettacolare e particolarmente sanguinaria che contraddistingue i quartieri culturalmente e socialmente degradati di Scampia e Secondigliano, le campagne sommerse dai rifiuti tossici, le periferie desolate - territori tutti segnati da un'economia informale e brutale - è uno strumento di scalata del potere e di affermazione nel mercato lecito e illecito, (Massari e Martone 5). L'educazione alla violenza, che non risparmia le dinamiche famigliari e amorose, diventa allora lo strumento per farsi accettare e affermarsi. Si prospetta come risorsa per l'affermazione sociale, mentre l'etica del denaro facile, del guadagno individuale, della prevaricazione, della scaltrezza e del maschilismo sono le norme a cui ci si conforma (Jourdan 81-110).

Tale violenza è anche una forma strategica di controllo sociale. Sul corpo delle vittime, innocenti o criminali che siano, viene iscritto in modo eclatante il codice di un potere di morte che appare incontrastato, tentacolare, invincibile. Le organizzazioni criminali fanno largo uso di un saper fare scientificamente necrofilo e simbolicamente potente. I corpi, torturati e massacrati, vengono manipolati e trasformati così che nella loro carne – o nei resti carbonizzati, sciolti nell'acido, smembrati con le bombe a mano – mostrino chiaramente le relazioni di potere che li hanno schiacciati (Palumbo 44-87; Saviano 145, 200). Gli omicidi, spesso, diventano vere e proprie *performance* con significazioni implicite e precise funzioni semantiche in cui il *surplus* di violenza inferto supera la mera volontà di punire e annientare le vittime (Palumbo 83; Saviano 257).

Nel romanzo-inchiesta di Saviano la denuncia del *Sistema* (la camorra) è ancorata al corpo delle vittime e dei criminali. Non solo il testo è ricco di metafore che trovano nella corporeità il termine di paragone, ma i corpi stessi sono costantemente nominati, fatti diventare di volta in volta merci, rifiuti, oggetti:

A Napoli la ferocia è la prassi più complicata e conveniente per cercare di diventare imprenditore vincente, l'aria da città in guerra che si assorbe da ogni poro ha l'odore rancido del sudore, come se

MARTELLI

le strade fossero delle palestre a cielo aperto dove esercitare la possibilità di saccheggiare, rubare, rapinare, provare la ginnastica del potere, lo spinning della crescita economica. (Saviano 52)

Il mercato criminale, che desidera unicamente potere, fa ammalare la società napoletana, italiana e mondiale di un cancro o di una cancrena da cui non si può guarire ma che si può contribuire a curare sporcandosi in prima persona, corpo tra i corpi, testimoniando una verità parziale. Tra accumuli di dati e considerazioni economiche e amministrative, la violenza in *Gomorra* irrompe con immagini nitide, di fortissimo impatto estetico e emotivo, spesso focalizzate sul martirio di una vittima femminile. Tale estetizzazione della violenza è poi diventata una delle chiavi del successo dell'omonimo film di Garrone (2008) e, poi, della fortunatissima serie TV, la quale ha però quasi del tutto abdicato all'*impegno*, preferendo confezionare un prodotto degno di meritarsi il titolo di miglior *mafia show* interazionale dopo i *Sopranos* (Renga, *Unfinished business* 257). Unica concessione: il finale conclusivo dell'ultima stagione, in cui tutti i cattivi, ma proprio tutti (tranne una donna, ma solo nel suo ruolo di madre), muoiono nell'ennesima faida.

11. Svergognare il potere

Al contrario nel *noir* di Ferrandino il corpo diventa il fulcro di una presa in giro giocosa, leggera e scabrosa, ma non per questo meno dura. Il corpo di Pericle, nella sua interezza e nelle sue parti, in particolare nel suo semiautonomo fallo, prima docile poi sempre più ribelle, sfida e sovverte il sistema di potere dal suo stesso centro.

La sodomia inflitta da Pericle su commissione di Don Luigino serve a svergognare e piegare chi si ribella e chi si lamenta alle sue prepotenze. Quel "pesce non piccolo ma neanche grande" (Ferrandino 11), quell'organo sessuale maschile che è tipica metafora del potere maschile negli apparati criminali, all'inizio pare essere l'unica qualità di Pericle, che in esso si identifica. In effetti, finisce per essere trattato come una sorta di personaggio indipendente nel romanzo, che mostra una natura e un comportamento peculiari, semiautonomo. Diventa una cosa, uno strumento separato e disconnesso dal suo corpo, che però via via conduce il suo portatore a una presa di coscienza sovversiva. Infatti, a partire da un gesto di violenza goffo, che fallisce nel suo intento omicida, Pericle e il suo pesce attraversano peripezie picaresche e compiono una fuga che è, al tempo stesso, un percorso di liberazione e autodeterminazione che li porta

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

a uscire da un sistema strutturalmente violento, negandolo, svelandolo e snaturalizzandolo in un atto finale di gentilezza.

Un corpo docile, addomesticato alla brutalità, funziona come punto di resistenza e eversione interno al sistema stesso, insorge e si ricostruisce. Pericle, soldato di camorra che non conta nulla, a partire da una posizione precaria e debole, da nullità, da “mezza merda di sempre” (Ferrandino 116), un po' per fato e un po' per carattere rifiuta di conformarsi, mette in discussione il modello camorrista in cui è nato e cresciuto, ridisegna la sua identità marginale esprimendo una libertà residua e completando la sua contro-educazione.

Inoltre, la parodia del testo di Ferrandino colpisce il *noir* stesso, rendendo esplicita e letterale la fantasia di mascolinità che vi ricorre. Se tradizionalmente la virilità è simboleggiata da pugni, coltelli e pistole usate dall'eroe contro i suoi nemici (sia esso un fuorilegge o un investigatore), qui è iperbolizzata e sovvertita. In *Pericle il Nero* si articola una contro-narrativa che invita il lettore a assumere un atteggiamento critico non solo verso la società in cui il *noir* è ambientato, ma anche verso il suo stesso genere narrativo. Le scene di sesso, lotta e altri scontri potrebbero essere l'ennesimo esempio della violenza che permea il genere; invece, sono minate dal tono leggero e da trovate da *sketch* comico, che si mescolano al realismo *pulp*. Il lettore, allora, più che farsi intrattenere dalla soddisfazione di attese scontate, si stupisce e ride.

Così, il romanzo svela con ironia gli intenti del *noir* (napoletano, italiano, mediterraneo, globale) che per fare cassetta sfrutta il fascino della morte, della violenza, del corpo più o meno smembrato, delle fantasie di potere del pene. In questo senso, *Pericle il Nero* rappresenta l'innocenza perduta dei romanzi *noir*, senza rinunciare all'impegno fondativo del genere di criticare una società corrotta, violenta e vergognosa, di rivoltarsi e resistere. Tale critica è tanto più forte proprio in quanto incorporata nella ribellione fallico-somatica di Pericle, poiché il corpo è il punto di vista privilegiato per svelare e rimodellare i modi in cui le soggettività sono prodotte e le forme culturali elaborate.

Pericle il Nero è una storia di liberazione, presa di coscienza e assunzione di responsabilità che invita alla critica attraverso l'ironia. In questo senso il protagonista è diverso dagli altri *ingegneri* creati da Ferrandino, sulle orme di Nappi e Veraldi tra gli altri, che si arrabattano ai margini della malavita napoletana e, una disavventura dopo l'altra, cercano un riscatto morale che li affranchi dal sistema camorrista dell'onore e del rispetto. Pericle mette in discussione radicalmente la sua appartenenza a

MARTELLI

quella società con il linguaggio più efficace che ha a disposizione, quello del suo corpo. Un corpo non più complice di violenza, non a disposizione del *voyeurismo* di lettori e lettrici che si aspetterebbero una tradizionale vendetta, un corpo trasformato in uno strumento rivoluzionario di emancipazione.

Barbara Martelli

UNIVERSITY OF AUCKLAND

NOTE

¹ Quando nel 2014 è apparsa la serie televisiva *Gomorra - La serie*, prodotta da Cattleya, Fandango e Sky in seguito al successo dell'omonimo romanzo-inchiesta di Roberto Saviano (2006) e il film diretto da Matteo Garrone (2008), il sobborgo napoletano di Secondigliano è diventato famoso non solo in tutta Italia ma anche nel mondo. Con la grande popolarità raggiunta dalla seconda stagione (Barra e Scaglioni; Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 1), gli spettatori hanno seguito con crescente partecipazione le imprese dei giovani e spietati protagonisti e le loro sanguinose guerre per il potere all'interno del feroce sistema-mercato della camorra, la cui influenza sulla società italiana appare incontrastata, così come il suo potere a livello internazionale (Massari and Martone 1-3; Renga, *Unfinished Business* 5). Con la terza stagione *Gomorra* è diventata la serie più guardata nella storia della Pay TV italiana e ne sono stati acquistati i diritti in più di 190 Paesi (Benvenuti 10; Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 257).

² *Suburra* è stata la prima serie TV originale distribuita da Netflix, poi trasmessa in chiaro da Rai 2. La storia è ispirata all'omonimo romanzo di De Cataldo e Carlo Bonini (2013), pubblicato sull'onda del successo di *Romanzo criminale* (2002), e costituisce l'antefatto del film omonimo diretto da Stefano Sollima nel 2015. Al centro della trama, che non risparmia dure scene di violenza e sesso espliciti, c'è la criminalità organizzata della Roma ai giorni nostri, vissuta attraverso l'esperienza di tre giovani uomini, Aureliano, Lele e Spadino. Anche in questa serie a essere ritratta è la precaria alleanza una nuova generazione di criminali che, credendosi profeti di una nuova era del crimine, sfidano i poteri malavitosi già insediati, a partire dai propri padri e fratelli. Per loro le vecchie regole – come il codice d'onore e il rispetto per le radici famigliari e i membri più anziani – non contano più nulla.

³ Curata dallo scrittore, sceneggiatore e fumettista Luigi Bernardi, questa casa editrice bolognese è stata fondamentale nel lanciare sul mercato italiano opere *neo-noir* originali come, ad esempio, *Falange armata* dell'oggi famoso Carlo Lucarelli e lo stesso *Pericle il Nero*, entrambi pubblicati nella collana *Criminalia Tantum*. Attorno a Bernardi si era in effetti formato un gruppo di autori e autrici che spaziavano liberamente tra narrativa scritta e disegnata, alcuni legati al noto *Gruppo 13* (Gadducci e Tavosanis 242).

⁴ Il romanzo-inchiesta di Saviano, pubblicato nel 2006 e diventato velocemente un best-seller tradotto in più di cinquanta lingue, vendendo oltre dieci milioni di copie in tutto il mondo (Renga, *Unfinished Business* 134), ha rivelato il degrado ambientale e antropologico causato dal potere criminale camorrista in Campania, in particolare nei quartieri periferici di Secondigliano e Scampia, e i suoi intrecci con l'economia e la politica internazionali. È un

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

testo *ibrido*, profondamente influenzato da modelli di giornalismo letterario come *In Cold Blood* (1966) di Truman Capote o *My Dark Places* (1996) di James Ellroy, così come dalla commistione di modalità e tecniche provenienti da diversi generi narrativi, quali romanzo, scrittura autobiografica, reportage e cronaca giornalistica, testimonianze processuali, atti della polizia, statistiche economiche ecc. (Rivoletti 99). Inoltre è stato definito da Wu Ming (23-24) come un esemplare della cosiddetta *New Italian Epic*: tra gli altri tratti anche per *l'etica del narrare*, la presa di posizione e assunzione di responsabilità che l'autore ha chiaramente espresso usando una accurata documentazione e facendo nomi di luoghi, episodi, vicende e personaggi reali (Rivoletti 101, 111).

⁵ *Nero* è stata pubblicata per 12 numeri dalla fine del 1992 agli inizi del 1994 e si basava, secondo Bernardi, sull'idea travolgente di recuperare atmosfera e personaggi dei fumetti neri degli anni '60, rivisti con una sensibilità più contemporanea verso le situazioni di disagio (Bernardi in Gadducci e Tavosanis 243-244).

⁶ *Diabolik*, creato da Angela e Luciana Giussani e apparso per la prima volta nel 1962, è il primo eroe-criminale nel mondo del fumetto italiano e, nel corso nei successivi trent'anni, è diventato un modello amatissimo della letteratura e della cultura di massa. A sua volta ispirato non solo al francese *Fantomas* di Pierre Souvestre e Marcel Allain, ma anche ai famosissimi protagonisti del *roman noir*, come Rocambole e Arsène Lupin, ha immediatamente conquistato il pubblico di lettori italiani unendo l'atmosfera del *noir* europeo alle avventure tipiche del fumetto americano e al giallo, senza escludere la vena rosa italiana del fotoromanzo. Nel 1964 i fumetti *Kriminal* e *Satanik* di Max Bunker e Magnus hanno introdotto una tendenza più estrema, caratterizzata da uno stile di disegno espressionistico con primi piani forti e audaci, una narrazione veloce e tesa al delirio grafico, dialoghi asciutti, volgari, truculenti e da una carica erotica e sadica nuova che non censura perversioni del corpo e del desiderio nello spirito di un parossismo dissacrante (Benvenuti 9; Manai 121-123). Successivamente, alla fine degli anni '80, *Dylan Dog* rappresenta un esempio dello stesso modello (Gadducci e Tavosanis 241).

⁷ Tra gli esponenti del *neo-noir* internazionale, genere che si è affermato dai primi anni '80, possiamo nominare, tra gli altri: Manuel Vázquez Montalbán in Spagna, Jean-Patrick Manchette e Jean-Claude Izzo in Francia, Paco Ignacio Taibo in Messico, James Ellroy e Dennis Lehane negli Stati Uniti, Petros Markaris in Grecia, Driss Chraïbi in Marocco, Henning Mankell in Svezia e Leonardo Padura a Cuba.

⁸ Adotto qui il termine "incorporazione" (*embodiment*) come definito dall'antropologia culturale, cioè la "condizione esistenziale in cui il corpo è la fonte soggettiva e il terreno intersoggettivo dell'esperienza" (Csordas 20). Questa prospettiva supera la storica dicotomia tra mente e corpo, rendendo il corpo protagonista e soggetto attivo delle pratiche sociali e culturali. Si tratta, per usare l'espressione coniata da Margaret Lock e Nancy Scheper-Hughes (30-31), di un *mindful body* (corpo pensante o consapevole). Interpreto dunque le psicopatologie di Pericle come forme *incorporate* di protesta e sovversione tramite le quali egli si ribella alle norme di comportamento sociale e morale prescritte dall'ordine sociale dominante (in questo caso, camorriste).

⁹ La scelta di girare *Lo spietato*, film italo-francese di genere *gangster comedy* diretto da Renato De Maria uscito nel 2019 e distribuito anche sulla piattaforma Netflix, e di assegnare la parte del protagonista a Scamacchio è anche conseguenza del successo di *Pericle Il Nero*. Sappiamo cosa aspettarci dal corpo dell'attore protagonista di entrambe le pellicole.

Certamente appartiene alla tradizione alla *Scarface* dei film di *gangster*, ma allo stesso tempo è minato dallo sguardo malinconico e tormentato che contraddistingue Scamarcio. Sul ruolo degli attori come siti di intertestualità vedi Mittel (122); sull'analisi dell'uso diegetico dello sguardo di Scamarcio, che dona intensità e complessità ai film in cui recita, e sull'uso extradiegetico dei suoi occhi per coinvolgere i suoi e le sue fan, vedi O'Rawe (26-27).

¹⁰ Sul tema della crisi della virilità nella narrativa italiana contemporanea si vedano anche Castagnino, Rondini.

¹¹ I “poteri di morte” (Mbembé), anche detti “tanatopoteri” o “progetti necro-politici” (Xavier-Inda 16-18) sono forme contemporanee di governo e di soggiogazione della vita che consentono di esercitare brutali forme di violenza in nome di una dichiarata volontà di salvaguardare gli interessi vitali della collettività. Le persone che vivono confinate in questi mondi di morte, come ad esempio campi profughi, prigionieri, *banlieues*, baraccopoli e *favelas* sono esposte a quotidiani pericoli e rischi mortali, al punto da acquisire lo *status* di morti viventi. Tali poteri forti di morte si trovano ai margini, al di fuori e all'interno dei centri del potere occidentale, come nel caso della Campania descritta in *Gomorra* (Palumbo 41-43).

OPERE CITATE

Albrecht, Michael Mario. *Masculinity in Contemporary Quality Television*, Farnham: Ashgate Publishing, 2015.

Barra, Luca, e Massimo Scaglioni. “Saints, Cops and Camorristi. Editorial Policies and Production Models of Italian TV Fiction.” *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 1, no. 1, Jan. 2015, p. 65, doi:10.6092/issn.2421-454X/5115.

Bauman, Rebecca. “Masculinity, Melodrama and Quality TV: Reviewing La Piovra.” *The Journal of Italian Cinema and Media Studies*, vol. 6, no. 2, Intellect, 2018, pp. 209–22, https://doi.org/10.1386/jicms.6.2.209_1

Benvenuti, Giuliana. “Le forme transmediali del noir all'italiana tra impegno, denuncia e mercato.” *Italian Culture*, vol. 39, n. 1, pp. 4-18, DOI: [10.1080/01614622.2021.1897278](https://doi.org/10.1080/01614622.2021.1897278)

Bonini, Carlo, e Giancarlo De Cataldo. *Suburra: Romanzo*. Einaudi, 2013.

Calvino, Italo, e Mario Lavagetto. *Sulla Fiaba*. Einaudi, 1988.

Capote, Truman. *In cold blood*, Random House, 1966.

Carloni, Massimo. “L'internazionalizzazione del giallo italiano: I romanzi di Attilio Veraldi.” *Delitti di carta: Quaderni gialli di racconti, studi, storie e cronistorie*, vol. 5, 1999, pp. 50-56.

—. *L'Italia in giallo: Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*. Diabasis, 1994.

Castagnino, Angelo. “‘Come Uno Che Non è Nemmeno Un Maschio.’ Inadequate Masculinities in Michela Murgia’s *Accabadora*.” *NEMLA*

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

- Italian studies*, vol. 42, Northeast Modern Language Association, 2020, pp. 1–25.
- Chraïbi, Driss. *L'inspecteur Ali*. Denoel, 1991.
- Corber, Robert J. *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. Duke University Press, 1997.
- Corbin, Alain, et. al. *A History of Virility*. Columbia University Press, 2017.
- Courtine, Jean-Jacques. “Brawn in civilization: Virile myth and muscular power.” *A History of Virility*, a cura di Corbin, Alain, et. al., Columbia University Press, 2017, pp. 585-602.
- . “Origins and transformations of male domination.” *A History of Virility*, a cura di Corbin, Alain, et. al., Columbia University Press, 2017, pp. 399-402.
- Csordas, Thomas J. “Incorporazione e fenomenologia culturale.” *Antropologia: Corpi*. n. 3, 2003, pp. 19-42.
<https://doi.org/10.14672/ada2003105%25p> (edizione originale 1999).
- De Cataldo, Giancarlo. “Il racconto che descrive il male.” *Noir Magazine*, n.1, 2006, pp. 10-11.
- . *Romanzo Criminale*. Giulio Einaudi, 2002.
- De Michele, Fausto. “Giuseppe Ferrandino o la rapidità.” *Bollettino '900*, 2004, <https://boll900.it/numeri/2004-i/DeMichele.html>
- Donnie Brasco*. Diretto da Mike Newell, Mandalay Entertainment, et. al., 1997.
- Ellroy, James. *The Black Dahlia*. The Mysterious Press, 1987.
- Ferrandino, Giuseppe, and Giancarlo Caracuzzo. *Storia di cani*. Cosmo comics, 2017.
- . *Il Rispetto (Ovvero Pino Pentecoste Contro I Guappi)*. Adelphi Edizioni, 1999.
- . *Pericle il Nero*. Adelphi, 1999.
- Ferrandino, Giuseppe, e Ugolino Cossu. *Zampino*. Allagalla, 2019.
- Ferrandino, Giuseppe, et al. *Sera Torbara*. Blitz, 1988.
- Ferrero, Ernesto. “Introduzione.” *La Mazzetta*. Avagliano, 2001, pp. 5-10.
- Furno, Raffaele. “Napoli and the Loss of Innocence: Three Theatrical Hypotheses.” *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 52, no. 2, 2018, pp. 523–536., doi:10.1177/0014585818757195.
- Gadducci, Fabio, e Mirko Tavosanis, “L’emersione del noir: Spunti dalla produzione di una casa editrice bolognese.” *Noir de noir: Un'indagine*

MARTELLI

pluridisciplinare, a cura di Vermandere, et. al., P.I.E. - Peter Lang, 2010, pp. 239-245.

- Giovannini, Fabio, e Antonio Tentori. "Introduzione: Dieci baci avvelenati." *Neonoir: Deliziosi raccontini col morto*, Stampa Alternativa, 1994, pp. 5-9.
- Gomorra*. Diretto da Matteo Garrone, prodotto da Gianluca Chiaretti, et. al., Fandango, 2008.
- Gomorra: La serie*. Creato da Leonardo Fasoli, et al., diretto da Claudio Cupellini, et al., Sky Atlantic, e Sky Cinema 1, 2014-2020.
- Il capo dei capi*. Diretto da Monteleone, Enzo, e Alexis Sweet, prodotta da Pietro Valsecchi, Taodue, 2007.
- Izzo, Jean-Claude. *Total Kheops*. Gallimard, Série Noire, 1995.
- Jourdan, Luca. *Generazione Kalashnikov: Un Antropologo Dentro La Guerra in Congo*. Laterza, 2021.
- Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, 1991.
- Lehane, Dennis. *A Drink before the War*. Harcourt, 1994.
- LeRoy, Mervyn. *Little Caesar*. First National Pictures, 1931.
- Lo spietato*. Diretto da Renato De Maria, prodotto da Angelo Barbagallo, et al., BiBi Film, et al., 2019. Disponibile su: <https://www.netflix.com>
- Lucarelli, Carlo. *Falange armata*. Metrolibri, 1993.
- Macleod, Alex. "The contemporary fictional police detective as critical security analyst; insecurity and immigration in the novels of Henning Mankell and Andrea Camilleri." *Security Dialogue*, vol. 45, n. 6, 2014, pp. 515-529. Retrieved from <http://www.jstor.org.ezproxy.auckland.ac.nz/stable/26292929>
- Manai, Franco. "Comics." *Encyclopedia of contemporary Italian culture*, a cura di Moliterno, Gino, Routledge Falmer, 2000, pp. 121-123.
- Manchette, Jean-Patrick. *Laissez bronzer les cadavres*. Gallimard, 1971.
- Mandel, Ernest. *Delightful murder: A social history of the crime story*. University of Minnesota Press, 1984.
- Mankell, Henning. *Mördare utan ansikte*. Ordfront, 1991.
- Markari, Petros. *Νυχτερινό δελτίο*. Γαβρηλίδης, 1995.
- Martin, Brett. *Difficult men: Behind the scenes of a creative revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin Books, 2013.
- Massari, Monica, e Vittorio Martone. *Mafia Violence: Political, Symbolic, and Economic Forms of Violence in Camorra Clans*. Routledge, an Imprint of Taylor & Francis Group, 2019.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

- Mbembé, Achille, "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, n. 1, 2003, pp. 11-40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mean Street*. Diretto da Francis Coppola, prodotto da Jonathan T. Taplin, Taplin-Perry-Scorsese Productions, 1973.
- Mercadante, Gianluca. "Fiori di sangue per Alda Teodorani." *M Rivista del Mistero*, n. 3, 2001, pp. 38-42.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press, 2015.
- Mondello, Elisabetta. "Il 'noir italiano': Appunti sul romanzo contemporaneo." *Noir de noir: Un'indagine pluridisciplinare*, a cura di Vermandere, et. al., P.I.E. - Peter Lang, 2010, pp. 23-31.
- . "Il neo-noir: Autori, editori, temi di un genere metropolitano." *Bollettino di Italianistica*, n. 1, 2004, 179-195.
- Morgana, Silvia. "La lingua del fumetto." *La Lingua Italiana e i Mass Media*, a cura di Bonomi, et. al., Carocci Editore, 2016.
- Nappi, Paolino. "Mitizzazione e Smitizzazione Del Guappo-Camorrista Nella Letteratura Napoletana Del Primo Novecento: Le Maschere Di Ferdinando Russo e Raffaele Viviani." *Quaderni D'italianistica*, vol. 36, no. 2, 2016, pp. 41-68., doi:10.33137/q.i.v36i2.26899.
- O'Rawe, Catherine. *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Pasado perfecto*, EDUG, 1991.
- Palumbo, Berardino. "La nuda vita nei campi di sterminio di cosa nostra." *Segno*, n. 307-8, 2009, pp. 35-66.
- Petronio, Giuseppe. *Il punto su: Il romanzo poliziesco*. Laterza, 1985.
- . *Sulle tracce del giallo*. Gamberetti, 2000.
- Pinketts, Andrea G. "Il nero snellisce anche il crimine." *Noir Magazine*, n. 1, 2006, p. 8.
- Renga, Dana. *Unfinished Business: Screening the Italian Mafia in the New Millennium*. Toronto Italian Studies, 2013.
- . *Watching Sympathetic Perpetrators on Italian Television: Gomorrah and Beyond*. Web, 2019.
- Rivoletti, Christian. "Forma ibrida e logica poetica: Il realismo in Gomorra di Roberto Saviano." *Allegoria*, no. 71-72, 2015, pp. 98-114.
- Romanzo criminale: La serie*. Creato da Stefano Sollima, diretto da Stefano Sollima, prodotto da Roberto Amoroso, et al., Sky Cinema 1, 2008-2010.

MARTELLI

- Rondini, Andrea. "Il maschio come doppia articolazione. *L'animale che mi porto dentro* di Francesco Piccolo." *NEMLA Italian studies*, vol. 42, Northeast Modern Language Association, 2020, pp. 26–53.
- Ruju, Pasquale. "Introduzione." *Zampino*. Aallagalla, 2019, pp. 7-8.
- Saviano, Roberto. *Gomorra: Viaggio Nell'impero Economico e Nel Sogno Di Dominio Della Camorra*. Mondadori Libri, 2016.
- Scagni, Davide. "L'amoralità del sopravvivere. Peppe Ferrandino tra fumetto e letteratura." *Fumettologica*, 2016, <http://www.fumettologica.it/2016/09/giuseppe-ferrandino-fumetto-letteratura/>
- . "Zampino, La Via Italiana Al Nero Di Ferrandino E Cossu." *Fumettologica*, 2019, <https://www.fumettologica.it/2019/05/zampino-ferrandino-cossu-fumetto/>
- Scarface*. Diretto da Brian De Palma, Universal Pictures, 1983.
- Scheper-Hughes, Nancy, e Margaret M. Lock. The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology. *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 1, n. 1, 1987, pp. 6-41. Retrieved from <http://www.jstor.org.ezproxy.auckland.ac.nz/stable/648769>
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. Picador, 2003.
- Spinazzola, Vittorio. "I nemici del mistero." *Delitti per diletto: Storia sociale del romanzo poliziesco*, Interno Giallo, 1990, pp. 207-222.
- Suburra*. Diretto da Stefano Sollima, prodotto da Riccardo Tozzi, et al., Cattleya, Rai Cinema, la Chauve Souris, Cofinova 11, e Cinemage, 2015.
- Suburra: La serie*. Diretto da Andrea Molaioli, et al., prodotto da Alberto Sammarco, et al., Cattleya, et al., 2017-2019. Disponibile su: <https://www.netflix.com>
- Taibo II, Paco Ignacio. *Cuatro Manos*. Ediciones Colihue SRL, 1991.
- The Departed*. Diretto da Martin Scorsese, prodotto da Brad Pitt, et al., Warner Bros. Pictures, 2006.
- The Godfather*. Diretto da Francis Ford Coppola, et al., Paramount Pictures, 1974.
- The Sopranos*. Creato da David Chase, prodotto da Brad Grey, et. al., Chase Film, et. al., 1999-2007.
- Vásquez Montalbàn, Manuel. *Los mares del Sur*. Planeta, 1979.
- Veraldi, Attilio. *La Mazzetta*. Avagliano, 2001 (edizione originale 1976).
- Williams, Linda. "Film bodies: Gender, genre, and excess." *Film Quarterly*, vol. 4, n. 4, 1991, pp. 2-13.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

Wu Ming. *New italian epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Einaudi, 2009.

Xavier Inda, Jonathan, a cura di, *Anthropologies of Modernity. Foucault, Governmentality, and Life Politics*. Malden. Blackwell Publishing, 2005.

Zagarrio, Vito. “A History of Violence’: violenza, resistenza, tolleranza, sacrificio nel cinema italiano.” *Annali d'italianistica*, vol. 35, Annali d'Italianistica, Inc, 2017, pp. 403–20.