

LA POETICA DEGLI SPAZI DI *BREAKING BAD*

SARA MARTIN

Name and title Dr.ssa Sara Martin
Academic centre Università di Udine (Italy)
E-mail address sara.martin@uniud.it

KEYWORDS

Breaking Bad; home, space; modern capitalism; antihero; characters.

ABSTRACT

Breaking Bad produced, thanks to the creativity of Vince Gilligan and his writing room, some of the most emblematic characters in the history of contemporary television. Also, the writers of *Breaking Bad* were able to devise places and spaces that play important symbolic functions: spaces of mediation, spaces of transit, sacred spaces. This article investigates the meanings and characteristics of some of these settings: the swimming pool, the White family home, the meth lab. The analysis considers also the relation between characters and spaces, paying particular attention to the places inhabited by the main character, Walter White.

KEYWORDS

Breaking Bad; casa; spazi; capitalismo contemporaneo; antieroe; personaggi.

ABSTRACT

Breaking Bad è la serie in cui sono nati, grazie alla creatività di Vince Gilligan e della sua writing room, alcuni fra i personaggi più importanti della storia della televisione contemporanea. Ma *Breaking Bad* è anche una serie che ha saputo creare luoghi e spazi con valori simbolici importanti: Spazi di mediazione, spazi di transito, spazi sacri. L'articolo si propone di ricercare i significati e le caratteristiche di alcuni di questi ambienti: la piscina, la casa della famiglia White, il laboratorio di metanfetamine. L'analisi dei luoghi si sviluppa in relazione ai personaggi che li abitano e li vivono con particolare attenzione agli spazi abitati dal protagonista della serie, Walter White.

La serie *Breaking Bad* ha costruito una costellazione straordinaria di personaggi. Vince Gilligan ha portato sul piccolo schermo un eroe che, come ha teorizzato Joseph Campbell ispirandosi alle teorie junghiane delle figure archetipiche, presenta “mille volti” (2000) ed è in continuo mutamento: Walter White è goffo, insicuro, incapace lui per primo di conoscersi e di dare risposta alle sue azioni. Con lui anche gli altri personaggi, da Saul Goodman a Jesse Pinkman, da Hank Schrader alle due mogli/sorelle Skyler White e Marie Schrader, sono complessi, articolati, sfaccettati come mai si era visto prima in televisione. Vince Gilligan si è formato nella writing room di *The X-Files* (1993-2002). Dopo tanti rifiuti e un percorso ad ostacoli insidioso¹, è riuscito nell'intento di fare di un insegnante di chimica di un mediocre liceo di Albuquerque, con una famiglia normale e un reddito che non basta e deve essere arrotondato con un secondo lavoro, il protagonista di una serie televisiva. Gilligan conosce il suo protagonista fin dalla prima pagina dello script, sa quali sono i suoi obiettivi, sa quali sono le sue potenzialità, ma non conosce allo stesso modo gli altri personaggi della serie². Lo stesso Jesse, suo compagno di sventure e quasi figlio putativo, sarebbe inizialmente dovuto uscire di scena nell'ultimo episodio della prima stagione, poi, a causa dello sciopero degli sceneggiatori³ e della necessità di ridurre da nove a sette gli episodi della prima stagione, diventa il personaggio comprimario e contraltare del protagonista. Anche sul ruolo e sulle caratteristiche dell'antagonista le idee non erano chiare nelle prime fasi del progetto di *Breaking Bad*. Inizialmente il ruolo del nemico numero uno doveva essere di Tuco Salamanca (uno spacciatore messicano psicopatico), ma, banalmente, a causa di precedenti impegni contrattuali dell'attore Raymond Cruz, l'attenzione di Gilligan si è spostata su un personaggio di tutt'altra natura: Gustavo Fring. Gus è proprietario della catena di ristoranti fast food Los Pollos Hermanos e di un impianto di lavanderia industriale che serve gli stessi ristoranti, ma è anche uno dei trafficanti di droga più importanti del sud degli Stati Uniti. Gus Fring, che

con i Salamanca ha contatti da oltre vent'anni, è un personaggio tanto simile a Walter White da diventarne nel tempo la nemesi perfetta⁴. Il perno attorno al quale tutto si sviluppa, secondo l'ideatore della serie, è il percorso di trasformazione del protagonista. Gilligan ha intenzione di raccontare per tappe la lenta metamorfosi di White e sa, fin dalla sua prima apparizione, in mutande davanti a una telecamera a dichiarare il suo amore per la famiglia (1.01, “Pilot”), che quell'uomo alla fine della sua parabola pronuncerà le ultime, lapidarie parole: “I did it for me. I liked it. I was good at it” (5.16, “Felina”). Che l'arco narrativo di White venga interpretato come una strada verso il neoliberalismo o come un capovolgimento dell'archetipo della redenzione finale, è innegabile che “la presa di coscienza di Walt e le decisioni conseguenti vanno [...] nella direzione opposta all'ammenda, al bilancio delle proprie azioni e dei propri errori, e assumono invece il valore di risarcimento per una vita vissuta come ingiusta. Un orgoglio crescente e un senso di colpa decrescente accompagnano il viaggio di Walt, che si libera via via delle restrizioni morali per abbracciare con un piacere sempre più esplicito l'ebbrezza del potere. L'alibi primo e principale che dà il via a questo percorso è la diagnosi di cancro ai polmoni.” (Checcaglini, 2015: 25). La malattia attraversa fasi di remissione e altre di peggioramento, ma la condanna di Walter è già scritta e mano a mano che il corpo si consuma il personaggio segue un percorso di ascesi. Ci sono dei versi di Walter Whitman, il poeta definito come il portavoce del sogno americano, che sembrano quasi rivolgersi a Walter White descrivendo i suoi sentimenti e la sua metamorfosi. Whitman, oltre a condividere le iniziali con White, è il responsabile dello smascheramento della doppia vita del protagonista agli occhi del cognato e agente della DEA Hank Schrader. Hank infatti una sera, invitato a cena a casa di Walter e Skyler, trova in bagno il libro di Whitman *Foglie d'erba* (Whitman, 1973: 302), che il chimico Gale Boetticher aveva regalato al suo mentore quando lavoravano assieme nel *super lab* di metanfetamine di proprietà di Gus Fring. Hank legge la dedica sulla prima pagina del libro e trova l'ultimo tassello del puzzle: WW è Walter White, il maestro di Gale, il più abile cuoco di metanfetamine del sud degli Stati Uniti, il super ricercato Heisenberg (5.08, “Gliding Over All”).

Qui riportiamo un estratto della poesia intitolata *A te*, citata dal filosofo americano William James (2007:162), uno dei massimi esponenti del pragmatismo, corrente di certo ispiratrice della visione del mondo dell'uomo americano Walter White.

1 Un'analisi della produzione di *Beaking Bad* si trova in Sepinwall (2012: 419-459). Sulla genesi di *Breaking Bad*: Pierson (2013) e anche Mittel (2012). Si veda anche Bandirali e Terrone (2013: 70) e Bandirali e Terrone (2014: 59).

2 Per approfondire la questione legata alla costruzione dei personaggi di *Breaking Bad*, si rimanda all'intervista di David Kronke a Vince Gilligan e al cast in occasione della convention Paleyfest 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=YqnoJ1oH-qPo>. Sulla scrittura di *Breaking Bad* si veda anche Negri (2013: 13-25)

3 Lo sciopero è stato indetto dai sindacati del Writers Guild of America – WGA; è durato 100 giorni e si è svolto a cavallo fra il 2007 e il 2008; la maggior parte delle produzioni televisive in corso hanno subito il quel periodo un arresto o importanti cambiamenti strutturali.

4 Si veda Morgan e Wotton (2012)

Nessuno ti ha capito, ma io ti comprendo: nessuno
ti ha reso giustizia – tu non ti sei reso giustizia;
Non uno che non ti abbia trovato imperfetto – solo
io non vedo imperfezioni in te
Oh, quali glorie e grandezze potrei cantare di te;
Non hai mai saputo cosa sei – tutta la vita hai son-
necchiato su te stesso;
quanto hai fatto ti viene ricompensato con derisioni.
Ma le derisioni non sono te;
sotto e dentro di quelle, io ti intravedo;
ti ricerco dove nessun altro mai lo ha fatto.
Il silenzio, la scrivania, l'aria impertinente, la notte,
la monotonia quotidiana, se queste cose ti na-
scondono agli altri o a te stesso, non da me però
ti nascondono;
il viso rasato, l'occhio sfuggente, il colorito livido se
ingannano gli altri, non ingannano me;
i vestiti bizzarri, la posa deforme, l'ubriachezza,
l'avidità, la morte prematura, tutto questo io scarto.

(Whitman 1973: 302)

L'ambizione di White, la sua trasformazione narcisistica, sembra rivelarsi chiaramente nelle parole di Whitman; i luoghi e gli spazi in cui Walter si muove si adattano, si piegano e rafforzano la percezione della sua metamorfosi.

Questo è l'argomento che andremo ad approfondire: un uomo che si rompe dentro e finalmente si abbandona all'auto-poiesi topologica della società che lo circonda, implode e si lascia percorrere dalla corrente eterotopica della religione consumista, timotica e immorale.

SPAZIO INTERIORE

Il percorso freddo e nichilista di W.W. è quanto di più banale e diffuso nella società contemporanea. Citiamo il teorico della società della stanchezza e della trasparenza Byung Chul, che con poche parole crea il chiasmo narcisismo/eterotopia: "Oggi è in atto qualcosa che compromette l'amore in modo più sostanziale della libertà sconfinata o delle possibilità illimitate. Alla crisi dell'amore non conduce soltanto l'eccessiva offerta di altri *Altri*, bensì l'erosione dell'*Altro*, che ha luogo attualmente in ogni ambito della vita e si accompagna alla crescente trasformazione narcisistica del sé. Il fatto che l'*Altro* scompaia è in definitiva un processo drammatico, che però – fatalmente – avviene senza essere rilevato dai più. L'Eros riguarda l'*Altro*

nel senso enfatico, che non si lascia risolvere nel regime dell'*Io*. Nell'inferno dell'Uguale, a cui la società contemporanea assomiglia sempre più, non c'è perciò alcuna esperienza erotica. Questa presuppone l'asimmetria e l'esteriorità dell'*Altro*. Non a caso Socrate è chiamato, in quanto amato, atopos. L'*Altro* che io desidero e che mi affascina è senza luogo [...] La cultura contemporanea del continuo assimilare non ammette alcuna negatività dell'atopos. Tutto viene perennemente assimilato a tutto, livelliamo ogni cosa nell'uguale, perché è andata persa proprio la nostra esperienza dell'atopia (Atopie) dell'*Altro*. La negatività dell'*Altro* atopico si sottrae al consumo. La società consumistica si sforza così di eliminare l'alterità atopica a vantaggio di differenze consumabili, eterotopiche. [...] Viviamo, oggi, in una società che diventa sempre più narcisistica. La libido è investita, in via primaria, nella propria soggettività. Il narcisismo non è amor proprio: il soggetto dell'amor proprio si prefigge una delimitazione negativa dall'*Altro*, a proprio vantaggio. Il soggetto narcisistico, invece, non è in grado di stabilire con chiarezza i propri limiti; si confonde, così, il confine tra lui e l'*Altro*. Il mondo gli appare soltanto per adombramenti del suo stesso sé. È incapace di riconoscere l'*Altro* nella sua alterità e di accettare questa alterità; per lui ha senso solo ciò di cui può riconoscere, in qualche modo, se stesso". (Byung-Chul Han 2013: .5-8)

Il secessionismo etico a cui assistiamo nel percorso di W.W. è la condizione necessaria all'apertura di uno spazio di esercizio delle proprie abilità, un luogo in cui delimitare una sfera interiore, "l'invenzione dell'individuo mediante enfaticizzazione del suo ambito operativo ed esperienziale, isolato dall'ambito di tutti gli altri fatti del mondo" (Sloterdijk 2010: 274). Afferma Sloterdijk: "Separando la mia forza e il mio ambito di competenza da tutte le altre forze e competenze, si apre davanti ai miei occhi una sfera operativa nettamente definita, nella quale il mio saper-fare, la mia volontà, ma soprattutto l'incarico di plasmare la mia stessa esistenza, assurgono, in un certo senso, al potere assoluto". (2010: 274-275)

La tentazione di riabilitare l'egocentrismo sempre più sfrenato del protagonista si fa sentire lungo tutta la serie, la sua crudeltà e freddezza appaiono come il legittimo contrappasso da infliggere a un mondo becero e irrazionale, in cui uno studioso del suo calibro si appiattisce al comando della sua famiglia, la quintessenza del perbenismo e dell'ipocrisia: basti citare la cleptomane Marie che non ammette nemmeno di fronte all'evidenza di avere un "lato oscuro". Ma il tentativo, come vedremo, è in realtà destinato a fallire perché le regole del capitalismo divino a cui si abbandona W.W. quando cerca di recuperare i propri sogni di ricchezza (Walter si è visto sottrarre un brevetto milionario dai suoi ex soci del college) sono

onnipervasive e non ammettono eccezioni. Infatti gli spazi esterni in cui evadere da questo mondo sono in realtà le eterotopie citate da Byung Chul: “differenze consumabili” (2013: 7). In questo senso si esprime anche Peter Sloterdijk: “intendo accennare a un ordinamento spirituale dello spazio in grado di negoziare confini più profondi di quelli che qualunque geopolitica è in grado di concepire. [...] Per definire i risultati spaziali della secessione etica sembra dunque plausibile utilizzare un’espressione come eterotopia.” (2010: 270-271) La secessione di cui parla Sloterdijk infatti “introduce nel mondo una scissione sconosciuta. Essa non solo divide asimmetricamente l’umanità tra gruppi di sapienti, che prendono il cammino, e di ignoranti, che rimangono nel luogo della fatale volgarità, ma implica inevitabilmente la dichiarazione di guerra dei primi contro i secondi.” (2010: 268) White abbandona il “mondo ordinario” (Vogler 2005) per condurre “un’esistenza pellegrina” (Sloterdijk 2010: 272) e abitare spazi eccentrici. Questi spazi eccentrici non sono necessariamente luoghi *altri*, ma sono identificabili perlopiù come gli spazi familiari che diventano mezzi di transito dal mondo ordinario e profano al mondo straordinario e sacro. “Assenza di dimora ed esistenza pellegrina producono spazi eccentrici mediante la fuga, sicché chi lascia la propria casa, il pellegrino, chi fugge dal mondo, porta sempre con sé il suo deserto personale, il suo eremo, il suo alibi. Per queste nobili figure dell’elusione non è più possibile dimorare nel luogo delittuoso della vita abituale. D’altra parte chi ha sempre intorno a sé lo spazio in cui fuggire non deve più andarsene via fisicamente.” (Sloterdijk 2010: 272)

Passiamo ora a fare qualche esempio: la piscina e la casa dei White, lo studio in cui Saul svolge la professione di avvocato, la lavanderia, il laboratorio di produzione di metanfetamine (ma anche l’autolavaggio gestito da Skyler e il ristorante Los Pollos Hermanos di Gus) sono spazi di transito, porte che conducono i personaggi da un mondo a un altro⁵. Non si tratta di passaggi da un mondo finzionale a un mondo reale o viceversa; questi luoghi conducono Walter White da un mondo profano in cui è un semplice insegnante a un mondo sacro dove è Heisenberg, scienziato puro.

SPAZIO DI MEDIAZIONE

Nella piscina di casa White, che non viene mai usata per nuotare, ma fa da sfondo a diversi momenti di incontro e di

conflitto, tutti i componenti della famiglia White compiono il loro rito di trasformazione. Walter sta osservando lo specchio d’acqua e riflette sul fatto che sua moglie lo ha appena lasciato, quando i detriti del crash aereo (causato indirettamente da Walter stesso) cadono nella vasca e sanciscono il definitivo sopravvento della personalità criminale di Heisenberg (3.01, “No Mas”): agitato, spaventato e non lucido, Walt inizia a bruciare mazzette di banconote sulla griglia a bordo vasca, ma immediatamente si pente dell’azione e spegne il fuoco con l’acqua, detergendo se stesso e il denaro con un gesto che ricorda il sacramento del battesimo.

Walter Junior diventa uomo ubriacandosi con il padre e lo zio Hank. Skyler s’immerge nell’acqua gelida della sera completamente vestita, in apparente stato di incoscienza, sotto gli occhi sgomenti di Hank e Marie, e così si consegna a Walter/Heisenberg, ne diventa complice e allontana i figli da sé e dal marito per proteggerli da una vita ormai votata alla criminalità. La piscina di casa White è spesso il luogo d’ambientazione dei famosi cold open della serie. Il più inquietante e visivamente potente è quello che gli sceneggiatori collocano in apertura della seconda stagione (2.01, “Seven Thirty-Seven”) in cui un orsetto di peluche rosa, privo di un occhio, galleggia riverso nella piscina di Walter. L’oggetto in acqua, in primissimo piano, anticipa uno degli avvenimenti nefasti che attenderanno lo spettatore durante la stagione di *Breaking Bad*. L’ultima volta che vediamo la piscina di Walter è senz’acqua, abbandonata come il resto della casa, ed è diventata una pista per skater (5.09, “Blood Money”). L’ascesi di Heisenberg è quasi compiuta, manca poco – un’ultima, spietata vendetta – prima di porre fine al viaggio.

In *Breaking Bad* le piscine sono numerose, e quella di casa White non è l’unico specchio d’acqua a fungere da soglia. L’intera parabola di Gustavo Fring ha inizio e termina nella piscina di una lussuosa villa in Messico, di proprietà dei boss del Cartello. Nell’episodio “Hermanos” (4.08), un flashback che rimanda a vent’anni prima, ci mostra Gus e il suo amico Max che tentano una trattativa con Hector Salamanca e altri membri del Cartello a bordo vasca. In quell’occasione i messicani rifiutano di stringere accordi coi due e Salamanca uccide Max con un colpo alla testa, obbligando Gus a guardarlo negli occhi mentre il suo sangue tinge di rosso l’acqua della piscina. Alla fine dell’episodio “Salud” (4.10), in quella stessa piscina, Gustavo Fring ottiene la sua vendetta personale e vince la guerra contro il Cartello per il controllo della droga: avvelena il boss Don Eladio e tutti coloro che hanno brindato con una pregiata tequila che lui stesso ha portato in omaggio. È il momento più alto di Gus. Di lì a poco morirà assieme a Hector

5 In generale, sull’uso dello spazio nelle serie televisive contemporanee, si veda Grasso e Scaglioni (2009).

Salamanca e per mano di Walter White (4.13 "Face Off"). A partire da quel momento il narcisismo di Walter oscura la sua personalità. Il soggetto narcisistico, come dice Byung-Chul Han: "non è in grado di stabilire con chiarezza i propri limiti; si confonde, così, il confine tra lui e l'Altro. Il mondo gli appare soltanto per adombramenti del suo stesso sé. È incapace di riconoscere l'Altro nella sua alterità e di accettare questa alterità; per lui ha senso solo ciò di cui può riconoscere, in qualche modo, se stesso." (2013: 8) Il protagonista di *Breaking Bad* è a tal punto concentrato su di sé da non avere più alcun interesse per l'Altro, neppure quando questo è il suo comprimario Jesse. Una notte, contemplando l'acqua della lussuosa piscina di un albergo, Walt riflette su come disfarsi di Jesse. Il colore che pervade la scena, per effetto dell'illuminazione artificiale della vasca d'acqua, ha quel particolare tono di blu che caratterizza la *blue meth*, unico vero interesse di Walter White.

Lo studio di Saul, arredato in posticcio stile neoclassico, con pianta poligonale e antri segreti nelle doppie pareti di cartongesso, è una porta che varcano in ingresso e in uscita svariate volte sia Walter che Jesse. Quasi un *passage*, lo studio è contenitore di oggetti, saperi, storie che da lì transitano e si trasformano. L'estetica del mondo posticcio di Saul ci richiama alla mente l'ormai lontano personaggio di Betelgeuse del film *Beetlejuice* di Tim Burton (1988). Il film ha come soggetto la relazione tra la casa e i personaggi (vivi e morti) che la abitano e la conseguente deriva dell'una e degli altri. Entrambi i personaggi, Betelgeuse e Saul, si presentano in uno spot TV promettendo la soluzione di ogni problema, basta una telefonata e i due mediatori si mettono al lavoro, l'uno facendo da tramite tra il mondo dei vivi e il mondo degli spiriti, l'altro intercedendo tra il mondo dei reietti e il mondo dei potenti. L'inutilità di questo teatro dell'assurdo si contrappone e fa da sfondo alla precisione illuminata con cui viene organizzato lo spazio sacro del laboratorio di Walter: una macchina perfetta per fare soldi, contro ogni moralità, contro la famiglia e contro le istituzioni.

SPAZIO SACRO

Lo spazio che articola l'intera narrazione della serie è il laboratorio. Al suo interno, che si tratti di un camper in un deserto o di una moderna fabbrica in un sotterraneo, WW esercita la sua nuova professione. Deve avere il controllo totale del processo, non ammette intrusi, tranne Jesse, che più che un collega è uno strumento nelle sue mani, uno schiavo degno della Roma imperiale.

La messa che viene organizzata per produrre anfetamine nel laboratorio non è altro che la celebrazione topologica del mantra capitalistico: il nuovo Dio è il denaro. Come già accennato, lo spazio sacro del capitalismo è un'eterotopia, un contro spazio indeterminato e amorale, luogo di ascesi individuale, sempre uguale e riproducibile in ogni luogo. Boris Groys, nella sua interpretazione di Walter Benjamin, scorge nella contrapposizione tra la verità indiscutibile della rivelazione teologica e la passione interminabile della ricerca filosofica verso una verità localizzata in un futuro indeterminato, la chiave di lettura del capitalismo moderno come società che simula la necessità del progresso e del sempre nuovo per produrre invece mondi standardizzati e indiscutibili, luoghi privi di negatività che garantiscono la moltiplicazione degli scambi: "ogni teologia che intenda esprimere, formulare, codificare la verità di una determinata religione vuole separarsi sia dalla sfera profana sia da quei luoghi in cui vengono annunciate e professate false verità, non verità. La teologizzazione della verità significa dunque la sua topologizzazione, la sua ubicazione: in un tempio, in una chiesa in un' università o in un partito." (Groys 2013: 86)

Lo scopo di Walter White lungo tutta la narrazione è di sacralizzare ad ogni costo il laboratorio di chimica rilocalizzandolo continuamente. Il laboratorio muta nel tempo per assumere, alla fine, la sua forma più pura; inizialmente è collocato in un camper Winnebago e i due personaggi si allontanano dalla città e dai rispettivi legami per cucinare nel deserto.

In un secondo momento il laboratorio si colloca nei sotterranei di una lavanderia industriale. È un superlab fatto costruire da Gustavo Fring e predisposto da Gale Boetticher, il chimico affiliato del boss che ambisce a prendere il posto di Walt e Jesse. Il superlab rappresenta il punto di non ritorno per il personaggio principale. Dal momento in cui ne varca l'ingresso, Walt non potrà più ritornare alla vita onesta di un tempo, per sopravvivere dovrà continuare a cucinare metanfetamine e deve vestire i panni di Heisenberg. L'ossessione per la perfezione e per il controllo è incarnata dal *bottle episode*⁶ "Fly" (3.10). Durante l'intero episodio Walter cerca di catturare una mosca che è entrata nel laboratorio e potrebbe inficiare il buon risultato della partita di metanfetamine che lui e Jesse stanno cucinando.

Il terzo laboratorio diventa uno spazio mobile non localizzato. Gli attrezzi per la produzione di droga sintetica sono nascosti nei veicoli di una ditta di disinfestazione, la

6 Episodio girato in un interno con un numero limitatissimo di personaggi.

Vamonos Pest, che occupa ogni abitazione infestata per un determinato periodo di tempo e, a lavoro compiuto (disinfestazione/produzione di metanfetamine), si sposta in un nuovo luogo (in)contaminato per ricominciare daccapo. Il laboratorio diventa uno scrigno, una bolla al cui interno Walt continua, imperterrita, a cucinare la sua blue meth, una matrioska impenetrabile e non localizzabile, sempre diversa e in grado di approdare in qualsiasi contesto, un *fast lab* capace di conquistare il mondo, diffondendosi come un cancro sul modello delle multinazionali del cibo; non è un caso che gli affari di Gus vengano gestiti attraverso la catena di ristoranti Los Pollos Hermanos.

L'ultimo laboratorio non è più di Walter, non ha in nessun modo le caratteristiche di sacralità degli altri fino al momento in cui diventa il luogo della fine, dove il caos lascia spazio all'ordine e Walter conosce la sua natura profonda.

Lo spazio non localizzato del laboratorio in ogni sua forma è dunque un'eterotopia, di più, è la celebrazione visibile delle regole del capitalismo moderno, quelle a cui risponde, in summa, il nuovo eroe della televisione made in USA.

Ora occupiamoci della casa dei White, che, rispetto al laboratorio, sembra percorrere un movimento inverso di profanazione: si assiste al progressivo disfacimento della casa, che vede marcire le proprie fondamenta, prende fuoco, viene devastata da una banda di teppistelli e vede precipitare i resti di un'aeromobile in cortile.

Casa White ricorda quella degli Usher (la casa raccontata da Edgar Allan Poe nel famoso racconto pubblicato nel 1839 *The Fall of the House of Usher*) per la deriva a cui va incontro assieme a coloro che la abitano. La vediamo nuova, luminosa, ancora priva di mobili in un flashback di sedici anni prima nell'episodio "Full measure" (3.13) quando Skyler e Walter la scelgono per costruire la loro famiglia. Nel presente la sua trasformazione segue di pari passo quella di Walter consumandosi stanza per stanza fino alle fondamenta. La luce penetra sempre meno negli spazi dell'abitazione; nell'ultima stagione della serie l'uso del chiaroscuro è dichiaratamente espressionista (Allen 2013): le ombre di Skyler e Walter deformate e trasfigurate, hanno preso possesso delle mura domestiche. La trasformazione dell'abitazione inizia con quella di Walter e procede lenta e inesorabile di stanza in stanza, fino a raggiungere le fondamenta. Dapprima è la cameretta destinata alla secondogenita il luogo eletto da Walt per nascondere il denaro frutto del suo lavoro come cuoco di metanfetamine. In un secondo momento, quando la camera non è più sicura e il volume delle banconote cresce in modo esponenziale, l'attività si sposta in luoghi più adatti:

il seminterrato. La cantina, ma anche il seminterrato o comunque la parte più bassa della casa, come dice Bachelard: "è innanzitutto l'essere oscuro della casa, l'essere che partecipa delle potenze sotterranee. [...] L'appassionato abitatore la scava, ne rende attiva la profondità: il fatto non basta, la *rêverie* lavora. Dalla parte della terra scavata, i sogni non hanno limite". (2006: 61) La cantina, secondo la lettura di Jung da parte di Bachelard, rappresenta l'inconscio. "Nella cantina si muovono esseri più lenti, meno trotterellanti, più misteriosi [...] la razionalizzazione è meno rapida e meno chiara, non è mai definitiva [...] le tenebre dimorano giorno e notte. Anche col candeliere in mano, l'uomo nella cantina vede danzare le ombre sul nero muro" (Bachelard 2006: 62-63) I sogni e le aspirazioni irrazionali di onnipotenza di Walter emergono lenti ma inesorabili. Il desiderio di riscatto e vendetta del protagonista prende il sopravvento, e così, quando la vita di Heisenberg comincia ad invadere lo spazio privato di Walter, le fondamenta in legno della casa marciscono (2.10, "Over"). Il protagonista cerca di salvare la propria abitazione facendo delle riparazioni, sostituendo il legno contaminato dalle muffe, ma il lavoro è uno spreco di tempo. Anzi, è proprio quella zona oscura e polverosa dell'abitazione che diventa dapprima un passaggio segreto per entrare in casa (3.02, "Caballo sin Nombre"), e poi il deposito dell'enorme quantità di danaro che Walter e Skyler si trovano a dover gestire e nascondere. L'episodio "Over" (2.10) condensa visivamente la stretta relazione che unisce il protagonista alle mura della sua abitazione, sia letteralmente che metaforicamente, come scrive Chiara Checcaglini: "La sequenza finale è significativa: con un occhio al bricolage e uno alla metanfetamina, mentre sta comprando attrezzature per i lavori di casa da Raks-Contractor Supply, Walt riconosce nel carrello di un cliente gli inequivocabili rifornimenti del cuoco di metanfetamina. Irresponsabilmente sicuro della propria fama e dell'effetto ammutolente della propria superiorità intellettuale, non ha timore di farsi vedere in volto dall'uomo e dal suo minaccioso compare né di ostentare la propria *expertise*, che diviene essa stessa un mezzo di minaccia, come suggella la battuta finale: 'stay out of my territory' è la prima delle *line* di culto che evocano la presenza di Heisenberg attraverso un'improvvisa e tagliente carica intimidatoria. I pugni stretti, lo sguardo spietato e la voce profonda sono già i segni distintivi delle sinistre e memorabili minacce di Heisenberg. La scena comunica su tre livelli: in primo luogo è una delle prime dimostrazioni di come Walt preferisca arrivare a scoprirsi, pur di porsi come eccezionalità superiore; in secondo luogo, è l'esemplificazione di come abbia la costante necessità di ammirarsi nello

stupore dei suoi interlocutori quando si mostra più degli altri: più furbo, più intelligente, più avanti; infine, nonostante in questo momento della serie Walt voglia tirarsi fuori dal traffico di droga, sancisce che in realtà l'eventualità di mantenere il suo ruolo di *druglord* gli è tutt'altro che indifferente". (Checcaglini 2015: 48)

Quando anche gli anfratti di casa non bastano più per nascondere i contanti, Skyler affitta un garage per depositare i soldi; nell'episodio "Gliding Over All" (5.08) mostra a Walter il bancale di mazzette posizionato imponente e ordinato al centro del box. Marito e moglie sono ammutoliti, in riflessione davanti a un altare eretto con le banconote. I soldi hanno compiuto un percorso che ha avuto inizio nell'intimità della casa, prima nella stanza della piccola Holly e poi nella zona più oscura del *crawl space*, per poi uscire all'esterno e farsi materia costruttiva dell'altare votato a un Dio malvagio e temibile, al Dio del capitalismo.

"Assassinio e delitto, menzogna furto e adulterio ancora oggi possono richiamarsi a modelli divini. Gli dei andavano regolarmente in guerra, dove comandavano e si rendevano responsabili di omicidi e stupri. Dal babilonese Moloch [...] e alle guerre sante dei nostri giorni, dalle crociate agli assassinii, dai sacrifici umani aztechi fino alle attuali guerre per la droga: i misfatti degli dei e dei loro seguaci riempirebbero una sconfinata enciclopedia della disgrazia. Gli uomini di diverse epoche e culture hanno sempre creduto che i loro dei e dee raramente fossero giusti o misericordiosi, e anche la loro ira dovesse sempre essere temuta poiché, come si comprende quasi da sé, - da essa poteva derivare il *malum physicum*: epidemie, carestie, malattie, dolori fino a una morte atroce e prematura". (Macho 2010: 76-77) I greci adoravano Hermes - Dio dei ladri, Seth era il Dio egizio del deserto e del male, Loki, nella cultura nordica, era il Dio dell'infamia, "il patrono della città di Culicàn nel Nord-Ovest del Messico è insieme il santo protettore del cartello della droga, dei rapinatori e dei criminali: il suo nome è Jesus Malverde. Di lui si narra che abbia, come un Robin Hood messicano - o una specie di Zorro -, rubato ai ricchi per dividere il proprio bottino coi poveri. Sarebbe stato ucciso il 3 maggio 1909, fucilato e impiccato. Malverde non è mai stato riconosciuto come Santo della Chiesa Cattolica: tuttavia *el narcosanto* deve aver fatto numerosi miracoli. Il giorno della sua morte viene celebrato ogni anno con una festa e vengono lasciati presso la sua tomba, una cappella a Culiacàn, fiori e offerte. Le bambole di Malverde, che rappresentano un uomo con i baffi e abiti bianchi, sono amuleti diffusi e amati". (Macho 2010: 77) Nell'episodio "Negro y Azul" (2.07) una statua di Malverde

è posizionata in un ufficio della DEA e nell'episodio "Mas" (3.05) Hank regala al collega Steven Gomez, una statua di Malverde come segno di buona fortuna.

Fino a quando questo scrigno, il santuario/deposito con l'altare/bancale di mazzette, rimane chiuso, ovvero fino a quando esiste una dimensione dialettica, separata, tra il mondo di Heisenberg e quello di Walter, esiste un ordine, seppur labile, delle cose e del mondo, ma "Lo scrigno, il cofanetto soprattutto, [...] sono oggetti che si aprono. Quando il cofanetto si chiude, viene restituito alla comunità degli oggetti e prende il suo posto nello spazio esterno. Ma esso si apre! [...] nel momento in cui un cofanetto si apre, la dialettica cessa. Il fuori è cancellato d'un tratto e tutto è preda della novità, della sorpresa, dello sconosciuto. Il fuori non significa più niente e perfino le dimensioni del volume, supremo paradosso, non hanno più senso, perché si è appena aperta una dimensione, la dimensione dell'intimità (Bachelard 1975: 153). Il denaro non è più al sicuro, Hank ha scoperto tutto, la chiesa rischia di essere profanata e W.W. decide di ripercorrere le origini sotterrando il denaro nel deserto. ("Buried" 5.10) Il deserto di Albuquerque (nello specifico quello della riserva Navajo di Tohajiilee) è anche il luogo da cui tutto ha inizio, dove Walter e Jesse cucinano per la prima volta, dove si stringono patti e alleanze, dove si va formando un nuovo sistema gerarchico che vede Heisenberg al comando, dove muoiono i colpevoli ma anche gli innocenti (l'ignaro adolescente Drew Sharp, Gomez e lo stesso Hank).

Il finale della serie (non sarà sfuggita a nessuno la bella morte di W.W. all'interno dell'ultimo laboratorio, riconquistato alle grinfie dello zio Jack) sembra finalmente liberare il protagonista dalla tensione acrobatica che lo ha spinto per tutta la malattia a volersi continuamente superare, ritrovando la propria normalità nella figura del perfetto scienziato Heisenberg (il riferimento è al fisico tedesco, fra i fondatori della meccanica quantistica che vinse il Premio Nobel nel 1932). Ma l'assurdo grido di Jesse ci riporta in pochi secondi alla perturbante convinzione che anche la morte ci trasporta nella perfetta dimensione eterotopica: non esiste uno spazio di evasione dal gioco perverso dell'esistenza. Tutto gira e rigira eternamente dentro la sfera dell'uomo. "Questo luogo costituisce una grandezza eterotopica, intendendo con ciò che i defunti soggiornano in un altrove che si sottrae all'alternativa fra *da qualche parte* e *da nessuna parte*". (Sloterdijk 2008: 14)

BIBLIOGRAFIA

- Allen St., John (2013). Working Bad: Cinematographer Michael Slovis On 35mm Film, HDTV, And How 'Breaking Bad' Stuck The Landing, Forbes. (<http://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2013/09/26/working-bad-cinematographer-michael-slovis-on-35mm-film-hdtv-and-how-breaking-bad-stuck-the-landing/>) (01-01-15)
- Akass, Kim, McCabe, Janet (eds) (2007). Quality TV: Contemporary American Television and Beyond. London: I.B. Tauris.
- Bachelard, Gaston (2006). La poetica dello spazio. Bari: Dedalo.
- Bandirali Luca, Terrone Enrico (2013) 'Breaking Bad'. Segnocinema 179: 70.
- Bandirali Luca, Terrone Enrico (2014) 'Breaking Bad, stagioni 2-5'. Segnocinema 185: 59.
- Campbell, Joseph (2000). L'eroe dai mille volti. Parma: Guanda.
- Checaglini, Chiara (2015). Breaking Bad. La chimica del male: storia, temi, stile. Milano-Udine: Mimesis.
- Grasso, Aldo, Scaglioni, Massimo (2009). Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva Americana. Milano: Vita e Pensiero.
- Groys, Boris (2013). Introduzione all'antifilosofia. Milano-Udine: Mimesis.
- Han, Byung-Chul (2013). Eros in agonia. Roma: Nottetempo.
- James, William (2007). Pragmatismo. Milano: Aragno.
- Kronke, David (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=Y-qnoJ1oHqPo>. (01-01-15)
- Macho, Thomas (2010). La vita è ingiusta. Bologna: Nottetempo.
- Mittell, Jason (2012). Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. MediaCommons Press (<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/>) (07-08-15).
- Morgan, Jeffery and Wotton, Jamie (2012). 'Breaking Bad' Vince Gilligan Q&A: 'I want UK fans to see the show'. (Digital Spy.1 <http://www.digitalspy.co.uk/ustv/s166/breaking-bad/interviews/a380786/breaking-bad-vince-gilligan-qa-i-want-uk-fans-to-see-the-show.html#~oN7Aoag-XtGqBK1>) (01-01-15).
- Negri, Lorenza (2013). 'Vince Gilligan. Breaking Bad, The X-Files'. Link. Idee per la televisione - Serial Writers 15: 13-25.
- Pierson, David (2013). Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series, Plymouth: Lexington Books.
- Sepinwall, Alan (2012). The Revolution was Televised. Los Gatos: Smashword Editions. (tr. it. Annoni, Irene (2014).

- Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione. Milano: BUR.
- Sloterdijk, Peter (2010). Devi cambiare la tua vita. Milano: Raffaello Cortina.
- Sloterdijk, Peter (2008). Il furore di Dio. Sul conflitto dei tre monoteismi. Milano: Raffaello Cortina.
- Vogler, Christopher (2005). Il viaggio dell'eroe. Roma: Dino Audino.
- Whitman, Walter (1973). Foglie d'erba. Torino: Einaudi.

SERIE CITATE

- The X-Files* (1993-2002)
Breaking Bad (2008-2013)