



Stefania RICCIARDI

Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio

Sintesi

Trasformando la verità in visione, *Gomorra* getta le basi di un nuovo modo di narrare la realtà, fedele solo in parte alla poetica del *nonfiction novel*. L'indagine giornalistica diventa letteratura imperniandosi sul potere della parola e sull'“io” dell'autore, un io testimoniale in cerca di un elemento attrattore per imprimere forza al racconto e ratificare una verità che altrimenti si sarebbe persa nella monotona enunciazione della cronaca. Si avvalora così la tesi di Agamben secondo cui l'esito etico della testimonianza non si realizza nella conformità tra parole e fatti, ma nella garanzia che quelle parole e quei fatti non saranno dimenticati. *Gomorra* delinea un'estetica documentale che, utilizzando la modalità espositiva del romanziere, trasforma le statistiche, i dati oggettivi, il vissuto quotidiano in racconto che coniuga letteratura, antropologia e sociologia. E l'io di Saviano non si discosta dal personaggio intorno al quale Marc Augé costruisce la sua *ethnofiction*: un testimone, e nella migliore delle ipotesi, un simbolo.

Abstract

Turning truth into vision, *Gomorra* lays the foundations for a new way to narrate reality, a way which is only in part inspired by the poetics of the nonfiction novel. Journalistic inquiry becomes literature by focusing on the power of the word and on the “self” of the author, an eyewitness in search of an element of attraction in order to give strength to the story and to ratify a truth that, otherwise, would be lost in the monotony of crime news. This method confirms Agamben's idea, according to which the ethical result of testimony does not lie in the conformity between words and events, but in the guarantee that those words and those events will not be forgotten. *Gomorra* outlines a documentary aesthetics which, thanks to the expositive method of the novelist, turns statistics, objective data, personal experiences of everyday life into a story that combines literature, anthropology and sociology. In this way, Saviano's self is closely related to the character around whom Marc Augé builds his *ethnofiction*: a witness and, at best, a symbol.

Per citare questo articolo :

Stefania RICCIARDI, *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», 7, novembre 2011, “Croisées de la fiction. Journalisme et littérature”, a cura di Myriam BOUCHARENC, David MARTENS & Laurence VAN NUIJS, pp. 167-186.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis) – Secrétaire de rédaction
Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Redactiesecretaris
Elke D'HOKER (KULeuven)
Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Anke GILLEIR (KULeuven)	Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Reine MEYLAERTS (KULeuven)
Ortwin DE GRAEF (KULeuven)	Olivier ODAERT (UCL)
Jan HERMAN (KULeuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Marc VAN VAECK (KULeuven)
Nadia LIE (KULeuven)	Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University – Melbourne)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNARIS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université de Paris IV - Sorbonne)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

GOMORRA E L'ESTETICA DOCUMENTALE NEL NUOVO MILLENNIO

E quindi il lettore capirà che ciò che sta leggendo è una verità trasformata in visione.

Roberto SAVIANO

Che *Gomorra*¹ sia un libro dagli effetti devastanti è un dato di fatto.

Che abbia varcato una soglia di non ritorno per gli scritti giornalistici tradotti in forma narrativa è ancora da appurare.

Incarnando quella «verità trasformata in visione»² cui allude Saviano, riferendosi allo scrittore americano William T. Vollmann, uno dei suoi modelli dichiarati insieme a Truman Capote e a Michael Herr, *Gomorra* getta le basi per un nuovo modo di narrare la realtà che pone non poche incognite, se è vero che oggi, a cinque anni dalla pubblicazione di questo megaseller esportato nel mondo intero, ci si interroga ancora sulla sua essenza: letteratura o *fiction* letteraria³?

In Francia, ad esempio, dove il libro è apparso come *bors série* della collana «Connaissance» di Gallimard, che lo colloca nel settore delle scienze umane dal versante sociologico, lo studioso Renaud Pasquier lamenta che *Gomorra* non sia stato trattato come l'evento letterario che è⁴. Obiezione legittima anche in Italia, se si considera che solo dal 2008 – quando è esploso il dibattito sulla nuova ondata di realismo⁵ – l'opera è passata al vaglio critico.

Eppure l'onda d'urto scatenata da questo libro è stata paragonata a quella di “classici” della letteratura nazionale del secondo Novecento quali *Cristo si è fermato*

1. L'edizione di riferimento di questo studio è la prima apparsa: Roberto SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, «Strade blu», 2006. Qui di seguito sarà indicata con GOM.

2. Roberto SAVIANO, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2009, p. 166.

3. Sulla distinzione tra i due termini, ecco un estratto dell'acuta riflessione di Simone Barillari: «Gli autori di letteratura e gli autori di quella che possiamo chiamare fiction letteraria non dovrebbero essere chiamati nello stesso modo, così come non lo sono un pugile e un wrestler. [...] la fiction letteraria, per l'appunto, non è arte, ma show artistico, ed è per l'arte quello che il wrestling è per la boxe: la sua parodia e la sua punizione, una chiassosa caricatura mediatica. Così è senz'altro una delle più significative e simboliche differenze tra quello che è sport e quello che finge di esserlo che in un match di boxe il regolamento preveda la squalifica per chi esce dal ring, e che in un match di wrestling, invece, il trascendere del combattimento oltre le corde del quadrato sia sentito come la necessaria prosecuzione del combattimento stesso, perché ne è la parte più spettacolare; allo stesso modo anche molto di ciò che riguarda la fiction letteraria – non solo la sua fortuna, ma la sua stessa ragion d'essere – si pone ormai fuori dal recinto del libro, che non la delimita più. (Simone BARILLARI, *Dall'autore al libro. All'uomo. Un percorso d'ombre*, a cura di Fabio DONALISIO, «Blow up», novembre 2011, pp. 116-117).

4. Renaud PASQUIER, *Sur Gomorra*, «Inculte», 16, 2008, p. 90.

5. Tre esempi significativi datati 2008: il 23 aprile Wu Ming 1 diffonde in rete il suo memorandum 1993-2008 intitolato *New Italian Epic*, confluito nel saggio omonimo pubblicato da Einaudi nel 2009 a firma dell'intero collettivo Wu Ming, la rivista «Allegoria» dedica il numero 57 di gennaio-giugno al “ritorno alla realtà” nella narrativa e nel cinema alla fine del postmo-

a *Eboli* (1945) di Carlo Levi e *Se questo è un uomo* di Primo Levi nell'edizione Einaudi 1958, dopo che era apparso la prima volta nel '47 da De Silva, un piccolo editore torinese⁶.

Si tratta di dati che devono indurre a riflettere, al di là della più consona collocazione dell'opera nel sistema statutario e del giudizio di valore che solo il tempo potrà sancire, questioni di indubbio rilievo, ma secondarie rispetto all'analisi di una costante degli scritti dell'ultimo ventennio, non a caso culminata in *Gomorra*: il ricorso a strumenti letterari per valorizzare un discorso d'inchiesta.

Leggere il libro di Saviano secondo criteri estetici mira esattamente a indagare su questo nuovo paradigma narrativo attraverso tre nodi cruciali:

1. L'evoluzione del rapporto giornalismo-letteratura dalla seconda metà del Novecento, dunque dal faticoso rastrellamento delle informazioni a un'epoca segnata dall'iperofferta informativa;
2. Gli artifici narrativi adottati dall'autore, con tutti i problemi etici che essi pongono nel carburare il dato fattuale con indotti finzionali;
3. L'estetica documentale che si profila in questo nuovo millennio a scorrimento particolarmente veloce.

1. PRIMA DI *GOMORRA*

Gomorra mostra una straordinaria labilità di confini tra verità e finzione. Emergono momenti in cui è palese la messinscena, trame di chiara allegoria tessute su lembi di realtà. Questa sua trasgressione, considerata un limite, può diventare la forza dell'opera, dimostrando come *fiction* e *non-fiction* possano intrecciarsi e instaurare un rapporto di mutuo sostegno.

A livello strutturale, questo libro-inchiesta che imbarca il lettore in un "viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra", come annuncia il sottotitolo, conta trecentotrenta pagine divise in due parti. Nella prima, il racconto, ancorché frastagliato, segue un filo conduttore: la logica del profitto, innescata dal percorso delle merci dal porto di Napoli fino alla periferia partenopea – dove imperversa la guerra dei clan –, passando per la loro contraffazione, il profitto esponenziale che ne deriva e i criteri di un "Sistema", come oggi viene definita la camorra, sempre più evoluto, che si avvale di un'emancipata presenza femminile. Nella seconda parte, caratterizzata da una più evidente implicazione soggettiva dell'autore, i capitoli fungono da zoomate sulla prima – e si vedrà quanto il cinema *modalizza* la percezione della realtà –, con un inserto dedicato all'elogio della parola tramite una figura d'eccezione: don Peppino Diana, il trentaseienne sacerdote di Casal di Principe, in provincia di Caserta, ucciso per mano camorrista il 19 marzo 1994. È a lui che si deve il titolo del libro, dal nome della città biblica evocata nel corso di una sua sferzante omelia aperta così: «Non permettiamo uomini che le nostre terre

derno, mentre «Specchio+» di novembre, il mensile culturale della «Stampa», contiene uno «Speciale Letteratura» a cura di Andrea Cortellessa su come leggono la realtà i nuovi scrittori italiani.

6. Si veda in particolare: Mario BARENGHI, *L'anno di Saviano* (con una nota di Goffredo Fofi), «Lo Straniero», a. XIII, 104, 2009, p. 109; Franco PETRONI, *Roberto Saviano, Gomorra, «Allegoria»*, 57, 2008, p. 181.

diventino luoghi di camorra, diventino un'unica grande Gomorra da distruggere!» (GOM, p. 264).

Apparso da Mondadori nel 2006, nella collana d'impronta finzionale «Strade blu», *Gomorra* nasce dalle indagini di Roberto Saviano, un esordiente nato a Napoli nel 1979, laureato in filosofia e formatosi presso l'Osservatorio sulla camorra e sull'illegalità, un centro di ricerca sulla criminalità organizzata in Campania fondato nel 1981 dal sociologo Amato Lamberti.

Il fatto di cronaca che diviene materia narrata fa pensare *d'emblée* ai due modelli dominanti nell'America degli anni Sessanta, il *nonfiction novel* e il *New Journalism*, artefici dell'«usurpazione della realtà che la letteratura compì ai danni del giornalismo»⁷, come ricorda Simone Barillari. Teorizzato da Truman Capote nel suo romanzo-verità *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1966), il *nonfiction novel* è imperniato sul virtuosismo delle tecniche narrative, mentre il *New Journalism*, che annovera tra i principali esponenti Tom Wolfe, Michael Herr, Hunter S. Thompson, si fonda sulla verità fenomenologica dello sguardo, tesa a esaltare la soggettività del giornalista presente sul posto (il «gonzo journalist») a scapito dell'obiettività della notizia.

Prima però di enucleare le suggestioni straniere, è opportuno accennare al contesto nazionale, dove gli scambi tra giornalismo e letteratura vantano un'importante tradizione su cui è fiorita molta della migliore *non-fiction*.

Il primo slancio referenziale di una certa portata si manifesta dal 1943 alla fine degli anni Sessanta, ed è segnato da una spiccata curiosità rispetto a quelle trasformazioni lampo che hanno modificato la fisionomia del Paese: l'avvento della Repubblica, della democrazia, del diritto al voto esteso alle donne. Come ha spiegato Goffredo Fofi, «alla caduta del fascismo, l'Italia era tutta da scoprire e da raccontare»⁸. In effetti, si erano occultate una serie di situazioni e di esperienze – su tutte l'indigenza delle regioni meridionali – che era tempo di svelare nel senso etimologico del termine, sulla scorta di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi.

In questa complessa operazione, il giornalismo fa da tramite tra il cinema neorealista, molto apprezzato per la sua spontaneità, e la letteratura, ancora troppo lontana dal popolo. Non a caso, è un progetto giornalistico a ispirare un'opera di grande spessore a metà strada tra l'inchiesta antropologica e la denuncia socio-politica: *Il mare non bagna Napoli* (1953) di Anna Maria Ortese, commissionato da Elio Vittorini per la sua collana einaudiana «I Gettoni». Per l'accusa di aver deformato la realtà, per l'indignata rivelazione del degrado napoletano, ma soprattutto per il suo realismo visionario, è forse la Ortese che verrebbe da accostare in prima istanza a Saviano, più che Ermanno Rea (*Mistero napoletano*, 1995) o Antonio Franchini (*L'abusivo*, 2001).

Con l'avvento della radio, e soprattutto della televisione (3 gennaio 1954), l'informazione è veicolata in quasi tutta la Penisola, e dunque l'esigenza di far conoscere si stempera in uno sguardo che da vergine diviene critico, pronto a registrare gli eventi politici e sociali e culturali di rilievo⁹. Il carattere degli scritti referenziali si fa

7. Armando ADOLGISO, *Intervista a Simone Barillari*, «armandoadolgisio.it. Ricreazioni e riscritture», dicembre 2009. [Online], URL : http://www.adolgisio.it/enterprise/simone_barillari.asp

8. Goffredo FOFI, *L'inchiesta sociale in Italia e le sue diramazioni*, «Lo straniero», 62-63, agosto-settembre 2005, p. 46.

9. Si pensi in particolare: alla vicenda Moro negli scritti di Leonardo Sciascia (*L'affaire Moro*) e Alberto Arbasino (*In questo stato*) apparsi entrambi nel 1978, a pochi mesi dall'assassinio dello sta-

gradualmente più complesso, anche in virtù del loro peso crescente nel panorama letterario. A partire dagli anni Ottanta, l'obiettivo non è tanto *referire* quanto *narrativizzare* la realtà, porgere il fatto di cronaca come racconto più che come resoconto, sulla scia dello *Storytelling*, la cosiddetta fabbrica delle storie. Nell'espone le dinamiche di questo fenomeno nato nell'America degli anni Ottanta e in continua espansione, Christian Salmon spiega che in meno di quindici anni il marketing è passato dal prodotto al logo e dal logo alla storia, ossia dall'*immagine* di marca (*brand image*) alla *storia* di marca (*brand story*)¹⁰, perché ormai la gente non compra prodotti, ma le storie che quei prodotti rappresentano¹¹.

In ogni contesto, professionale, commerciale, politico, mediatico, letterario, sociale, sulla vita quotidiana cala in permanenza un velo narrativo che filtra le percezioni, stimola l'affettività, incita a raccontarsi.

In letteratura, diversi autori si sono prestati a volgere la cronaca in racconto con esiti notevoli, mossi dall'impellenza di raccontare, da un'intima necessità di ripristinare un contatto con la realtà che esulasse le convenzioni di genere. Se *Gomorra* rappresenta la punta di diamante di questa tendenza, meritano una menzione speciale Edoardo Albinati (*Maggio selvaggio*, 1999), il già citato Antonio Franchini (*L'abusivo*, 2001) e Sandro Veronesi (*Occhio per occhio*, 1992). Proprio riguardo a quest'ultimo, è emblematico il sottotitolo *Le storie complete* apposto al suo *Superalbo* (2002), raccolta di scritti in cui questo romanziere che non disdegna incursioni nell'attualità indugia sul dettaglio, sulla cronaca spicciola, su gente comune o famosa¹².

Raccontare una storia, sulla carta come sulle scene, è anche la priorità di Saviano. Si pensi alla recente *performance* televisiva in tandem con Fabio Fazio nell'acclamato programma *Vieni via con me*, da cui è nato il libro dal titolo omonimo che segna il passaggio dell'autore da Mondadori a Feltrinelli.

Il trionfo dello *storytelling* è sintomatico della crisi che ha investito l'informazione tradizionale. L'indagine giornalistica e la denuncia sociale sono dapprima spodestate dalla diffusione dei media e in seguito ignorate a causa di una forma di saturazione nei confronti della politica e dell'informazione stessa, dal momento che l'offerta sovrasta di gran lunga la domanda. L'inchiesta è soppiantata dalla cronaca, nera in particolare. Se oggi la realtà è molto *noir* è anche per coprire l'informazione politica e gli scandali delle lobby di potere. Ci si chiede perché l'eco del delitto di Cogne (2002) si sia propagata per oltre un paio d'anni monopolizzando l'attenzione dei media¹³ proprio nel momento in cui scoppiavano scandali importanti, come il

tista; ai reportage *descrittivi* di guerra e/o di viaggio, su tutti *Guerre politiche* (1976) di Goffredo Parise, con una scrittura che *referisce* in luogo di *raccontare*, alla metamorfosi della realtà e al suo impatto sulla cultura (il Pasolini di *Scritti corsari* [1975] e *Lettere luterane* [1976]).

10. Si veda Christian SALMON, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 36 (*Storytelling. La fabbrica delle storie*, traduzione di Giuliano GASPARRI, Roma, Fazi, 2008).

11. Si veda Ashraf RAMZY, «What's in a name? How stories power enduring brands», in Lori L. SILVERMAN (a cura di), *Wake me up when the Data is over. How Organizations Use Stories to Drive Result*, San Francisco, Jossey-Bass, 2006, pp. 170-184.

12. Monica Jansen ha osservato che la traduzione italiana di *features* (le espressioni soggettive del giornalista che soppiantano le *news*, fondate sull'oggettività assoluta) con "storie", riportata dalla stampa dagli anni Novanta, potrebbe spiegare il sottotitolo delle sessanta microstorie che compongono *Superalbo* (si veda Monica JANSEN, «"Il vero spettacolo è un altro": lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi», in Martine BOVO-ROMOEUF e Stefania RICCIARDI (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Firenze, Franco Cesati, 2006, p. 93).

13. Un esempio su tutti: «L'11 settembre 2004 si conclude la sedicesima puntata della trasmissione *Porta a Porta* dedicata al caso Cogne. La "serie" non ha precedenti nella storia della televisione

crac Parmalat di Calisto Tanzi e la frode fiscale di Telecom via Bell, fatti che hanno coinvolto tra gli altri il gotha della finanza Cesare Geronzi, implicato anche nel fallimento di Cirio e Italcasse.

Un altro evento di rilevanza nazionale inspiegabilmente oscurato a livello mediatico è il processo Spartacus, evocato da Saviano con una raffica di dati statistici che trapassa il lettore più di ogni artificio finzionale:

Un processo durato sette anni e ventuno giorni, per seicentoventisei udienze complessive. Il processo di mafia più complesso in Italia negli ultimi quindici anni. Cinquecento testimoni sentiti, oltre ai ventiquattro collaboratori di giustizia, di cui sei imputati. Acquisiti novanta faldoni di atti, sentenze di altri processi, documenti, intercettazioni. (GOM, p. 219)

Ciononostante, il giorno della sentenza, al tribunale di Santa Maria Capua Vetere, le pochissime telecamere e macchine fotografiche appartenevano a giornali e tivù locali.

Rispetto al dopoguerra, esiste una differenza abissale: l'abilità del giornalista o dello scrittore-reporter non risiede necessariamente nel raccogliere le notizie ma nel saperle leggere e selezionare, poiché, come paventa Saviano, «quando c'è un'enorme quantità di informazioni, non è più possibile trovare quelle che ti permettono di capire»¹⁴. Occorre poi fare in modo che l'informazione vada dritta al cuore del lettore, preservando al contempo il dato fattuale dal rischio della sua dissoluzione nel racconto. Persino la televisione, a giudizio di Walter Siti, è strutturata «come una fiction (vedi i telegiornali, che partono dalle tragedie e finiscono nell'happy end dei divi e dello sport), ma senza avere la libertà della fiction, che è soprattutto quella di rappresentare l'estremo»¹⁵.

Di certo, i tempi sono cambiati, e questa cinica sintesi di Kapuscinski ne è la prova: «Con la rivoluzione dell'elettronica e della comunicazione, improvvisamente il grande mondo degli affari scopre che la verità non è importante [...], nell'informazione ciò che conta è l'attrazione. [...] Più l'informazione è attraente, più denaro possiamo guadagnare con essa»¹⁶.

Ma, come si noterà, il motore dell'informazione-attrazione può essere anche altro che il dio profitto.

2. IL MODELLO AMERICANO: TRA *NONFICTION NOVEL* E *NEW JOURNALISM*

È lo stesso autore di *Gomorra* a palesare l'influenza del *nonfiction novel*. In un'intervista apparsa su «Le Monde», dichiara:

Je ne voulais pas écrire un essai classique ni une simple fiction, [...] je me suis donc inspiré du genre "non fiction novel" de Truman Capote. J'ai utilisé la liberté et l'indiscipline du roman, en les croisant avec la rigueur des statistiques, des archives, des analyses sociologiques. Sous cet angle, la littérature cesse d'être une fuite de la réalité, comme elle l'a souvent été pour beaucoup d'écrivains du sud de l'Italie, et devient l'instrument le plus à même de racon-

italiana» (Enrico DEAGLIO, *Patria 1978-2008*, Milano, il Saggiatore, 2009, p. 669).

14. Roberto SAVIANO, *La bellezza e l'inferno*, op. cit., p. 201.

15. Walter SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 96.

16. Ryszard KAPUSCINSKI, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo* [2000], a cura di Maria NADOTTI, Roma, E/O, 2011, p. 34.

ter un univers qui est devant les yeux de tous, tout en restant apparemment insaisissable¹⁷.

Si noti in particolare l'ultima frase di questo frammento, perché sarà ripresa un anno dopo, in una recensione a *Dispacci* (*Dispatches*, 1977), di Micheal Herr: «A Herr non interessa ricostruire una storia segreta. Vuole raccontare quel che è sotto gli occhi di tutti e nessuno però riesce a descriverlo»¹⁸.

La camorra è indubbiamente un fenomeno criminale ben noto per le attività di contrabbando, spaccio di droga, spartizione del territorio in termini di esercizio del potere, ma le cui numerose aderenze e ramificazioni nell'economia globale – dalle *griffes* dell'alta moda allo smaltimento dei rifiuti tossici passando per l'edilizia, che vanta investimenti persino nella ricostruzione delle Torri Gemelle – languivano su uno sfondo ottenebrato prima che Saviano le svelasse in un modo che non lascia scampo al lettore, grazie a strategie retoriche ben precise.

Solo alcune, tuttavia, ricalcano il modello *A sangue freddo*: in entrambi i casi l'immersione nella cronaca è totale, l'autore si fa testimone oculare di ciò che narra, sfoggiando un'acutezza visiva degna di un fotografo letterario e, soprattutto, trattando la notizia al di là della sua mera contingenza, secondo quella «*timeless quality about the cause and events*»¹⁹ che Capote considerava una prerogativa del *nonfiction novel*, come ebbe a spiegare in una lunga intervista concessa a George Plimpton pochi mesi dopo la pubblicazione del suo romanzo-verità. Fin qui, si può dire che Saviano rappresenti il reporter ideale, capace di impiegare tutte le tecniche della *fiction* su uno sfondo immacolatamente fattuale²⁰, sposando così il principio esposto da Capote nella prefazione a *Music for Chameleons*: «A writer ought to have all his colors, all his abilities available on the same palette for mingling (and, in suitable instances, simultaneous application)»²¹.

A segnare il discrimine con l'autore di *A sangue freddo* sono due fattori altrettanto essenziali per la poetica del *nonfiction novel*: possedere una maestria assoluta delle tecniche narrative ed eclissarsi dalla narrazione²².

17. Roberto SAVIANO in Fabio GAMBARO, *Le pourfendeur de la Camorra*, «Le Monde», 19 ottobre 2007 [Non volevo scrivere un saggio classico né una semplice *fiction*, [...] mi sono dunque ispirato al genere «*nonfiction novel*» di Truman Capote. Ho utilizzato la libertà e l'indisciplina del romanzo, incrociandole con il rigore delle statistiche, degli archivi, delle analisi sociologiche. In quest'ottica, la letteratura cessa di essere una fuga dalla realtà, com'è spesso stata per molti scrittori meridionali, e diviene lo strumento più adatto a raccontare un universo che è davanti agli occhi di tutti pur restando apparentemente inafferrabile]. [Traduzione di chi scrive, come laddove non è diversamente specificato].

18. Roberto SAVIANO, «Apocalypse Vietnam», in *La bellezza e l'inferno*, p. 176; ID., in Michael HERR, *Dispacci* [2005], Milano, Rizzoli, «BUR», 2008, p. 11.

19. Truman CAPOTE in George PLIMPTON, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times», 16 gennaio 1966.

20. *Ibidem*

21. Truman CAPOTE, *Music for Chameleons*, Penguin Classics, 2000, p. XVIII. (*Musica per camaleonti*, traduzione di Mariapaola DETTORE, Milano, Garzanti, 2004, p. 15: «Uno scrittore dovrebbe avere tutti i suoi colori, tutte le sue capacità a disposizione sulla medesima tavolozza per poterli mescolare (e nei casi opportuni applicarli simultaneamente)».)

22. «To be a good creative reporter, you have to be a very good fiction writer», dice Capote a Plimpton. E ancora: «My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. [...] I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility» (*The Story Behind a Nonfiction Novel*, art. cit.).

Esteticamente, *Gomorra* non è impeccabile: la tensione narrativa subisce bruschi cali per «l'indiscutibile primato attribuito alla pura registrazione dell'evento»²³, cosa che non avviene nel film omonimo realizzato da Matteo Garrone nel 2008, avvincente dall'inizio alla fine nonostante i suoi centotrenta minuti. Pertanto, il racconto risulta pregevole a intermittenza, quando l'autore domina l'impulso della grezza esposizione fattuale e contiene alcune ridondanze e qualche riflusso enfatico.

Ma è soprattutto l'io debordante di Saviano a opporsi alla terza persona di Capote, alla sua "voce fuori campo" nei passi descrittivi. Come ha osservato Arturo Mazza, della

Saviano adopera un ampio ventaglio di strategie per ottenere questo vero e proprio straripamento dell'io narrante, in atto fin dalle prime pagine del romanzo: là dove il narratore perde immediatamente la sua neutralità, per diventare a tutti gli effetti il personaggio principale. È una metamorfosi realizzata con notevole abilità²⁴.

L'"io c'ero" di Saviano è ostentato quanto quello di Capote è celato. Il perché è insito nella diversa finalità delle rispettive opere. A spingere lo scrittore-reporter americano sui luoghi del caso Clutter, dal nome dell'agricoltore sterminato insieme alla moglie e ai due figli adolescenti nella loro casa di Holcomb – un paesino della campagna americana a ovest del Kansas –, a seguire da vicino l'iter processuale, a intervistare per tre anni di seguito gli assassini, i due psicopatici Richard "Dick" Hickock e Perry Smith, a spendere sei anni della propria vita per la trasposizione letteraria di questo fatto di cronaca apparentemente senza movente e senza prove, è un fine prettamente estetico. *A sangue freddo*, il thriller psicologico e sociale di oltre cinquecento pagine che ne è scaturito, nasce sì da un immenso lavoro documentale a monte, se si considera che è stato impiegato solo il 20% del materiale raccolto, ma innanzitutto da un'ossessione artistica slegata da qualsiasi intento etico.

«I had a strictly aesthetic theory about creating a book which could result in a work of art»²⁵, confessa Capote a Plimpton, aggiungendo di essersi ispirato a grandi giornalisti come Rebecca West, Joseph Mitchell e Lillian Ross, che avevano mostrato le potenzialità del reportage narrativo.

All'ossessione estetica di Capote, Saviano oppone un'ossessione conoscitiva, il che spiega come le *défaillances* stilistiche e strutturali di *Gomorra* incidano relativamente nell'economia di un'opera incentrata sul capire, sul comprendere, sull'esserci, verbi ricorrenti come pochi altri. A puro titolo di esempio:

Avevo deciso di seguire quello che stava per accadere a Secondigliano. Più Pasquale segnalava la pericolosità della situazione, più mi convincevo che non era possibile non tentare di comprendere gli elementi del disastro. E comprendere significava almeno farne parte. Non c'è scelta, e non credo vi fosse altro modo per capire le cose. La neutralità e la distanza oggettiva sono luoghi che non sono mai riuscito a trovare. (*GOM*, p. 86)

23. Arturo MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 24.

24. *Ibid.*, p. 29.

25. Truman CAPOTE in George PLIMPTON, «The Story Behind a Nonfiction Novel», *art. cit.* [Avevo una teoria strettamente estetica circa la creazione di un libro il cui esito fosse un'opera d'arte].

Ficcai subito le cuffie nelle orecchie, volevo capire qual era il sottofondo musicale della mattanza. Mi aspettavo musica rap, rock pesante, heavy metal, invece era un continuo susseguirsi di brani neomelodici e di musica pop. In America si spara gonfiandosi col rap, i killer di Secondigliano andavano a uccidere ascoltando canzoni d'amore. (GOM, p. 123)

Non capivo davvero perché avevo ancora una volta scelto di andare sul posto dell'agguato. Di una cosa ero certo: non è importante mappare ciò che è finito, ricostruire il dramma terribile che è accaduto. È inutile osservare i cerchi di gesso intorno ai rimasugli dei bossoli che quasi sembrano un gioco infantile di biglie. Bisogna invece riuscire a capire se qualcosa è rimasto. Questo forse vado a rintracciare. Cerco di capire cosa galleggia ancora d'umano; se c'è un sentiero, un cunicolo scavato dal verme dell'esistenza che possa sbucare in una soluzione, in una risposta che dia il senso reale di ciò che sta accadendo. (GOM, p. 131)

L'ossessione di capire è tatuata sulla scrittura di Saviano, la sua seconda pelle ora scabra ora spianata ma sempre estremamente porosa, pronta a impregnarsi di ogni parola, letta o ascoltata, e a rilasciarla come forza agente che prima, però, ha agito su se stesso²⁶. È quanto accaduto con il capolavoro di Michael Herr: «Se non avessi letto *Dispacci* non avrei mai potuto scrivere quello che ho scritto. Ma questo sarebbe stato un danno minore. Invece se non avessi letto *Dispacci* non avrei capito nulla della vita che faccio»²⁷.

Veicolare una forma di conoscenza della realtà è una delle meccaniche della letteratura. Ed è anche la scommessa di *Gomorra*.

2. LE STRATEGIE NARRATIVE

2.1. “Cinetiche” strumentali

Per portare il lettore a capire, Saviano deve renderlo presente a ciò che legge e lo fa individuando un cardine attorno a cui far ruotare degli elementi che si potrebbero definire “di supporto”. I primi due che andiamo ad analizzare riguardano il carattere allocutivo della narrazione e la fisicità, esemplari nei punti nevralgici del testo:

Quando vedi tanto sangue per terra inizi a tastarti, controlli che non sia ferito tu, che in quel sangue non ci sia anche il tuo, inizi a entrare in un'ansia psicotica, cerchi di assicurarti che non ci siano ferite sul tuo corpo, che per caso, senza che te ne sia accorto, ti sei ferito. [...] Quando ti accerti che quel sangue non l'hai perso tu, non basta: ti senti svuotato anche se l'emorragia non è tua. Tu stesso diventi emorragia, senti le gambe che ti mancano, la lingua impastata, senti le mani sciolte in quel lago denso, vorresti che qualcuno ti guardasse l'interno degli occhi per controllare il livello di anemia. Vorresti fermare un infermiere e chiedere una trasfusione, vorresti avere lo stomaco meno chiuso e mangiare una bistecca, se riesci a non vomitare. Devi chiudere gli occhi, ma non respirare. L'odore di sangue rappreso che ormai ha impregnato anche l'intonaco della stanza sa di ferro rugginoso. Devi uscire, andare fuori, andare all'aria prima che gettino la segatura sul sangue perché l'impasto genera un odore terribile che fa crollare ogni resistenza al vomito. (GOM, p. 131)

26. Sulla forza agente della parola letteraria in *Gomorra*, si veda l'illuminante scritto di Carla BENEDETTI, Roberto Saviano, *Gomorra*, «Allegoria», 57, 2008, pp. 173-180.

27. Roberto SAVIANO, *La bellezza e l'inferno*, op. cit., p. 174.

Avevo addosso come l'odore di qualcosa di indefinibile. Come la puzza che impregna il cappotto quando si entra in friggitoria e poi uscendo lentamente si attenua, mischiandosi ai veleni dei tubi di scappamento. Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi: non te la togli più di dosso. E non perché è entrata nella carne come il sudore degli stupratori, ma l'odore che ti senti addosso comprendi che l'avevi già dentro; come sprigionato da una ghiandola che non era mai stata stimolata, una ghiandola sopita che d'improvviso si mette a secernere, attivata ancor prima che dalla paura da una sensazione di verità. Come se esistesse nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero. Con tutti i sensi. Senza mediazioni. Una verità non raccontata, riportata, fotografata, ma è lì che ti si dà. Capire come funzionano le cose, come va il percorso del presente. Non c'è pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto. (GOM, p. 151)

Se il "tu" di confidenza accentua il coinvolgimento del lettore, la corporeità, dirompente dalle prime pagine – con i cadaveri che cadono dai container – all'ultima, con l'immagine del narratore immerso nel pantano fino alle cosce e la voglia di urlare la propria salvezza a costo di stracciarsi i polmoni e spaccarsi la trachea (GOM, p. 331), contribuisce ad annullare le distanze e mostra al contempo il processo di immedesimazione – la carne dell'autore-narratore ha autenticato ciò che i suoi occhi hanno visto – e una verità incontrovertibile, perché il corpo non mente. Non solo, ma induce a ristabilire il rapporto con il reale laddove, per dirla con Gianluigi Simonetti, «l'asetticità del documento convive con la sporatura espressionistica»²⁸. La gaudente profanazione di un luogo "sacro" quale la villa in abbandono del camorrista Walter Schiavone, fratello di "Sandokan", si risolve in un'ammissione di stoltezza («un gesto idiota, ma più la vescica si svuotava più mi sentivo meglio», GOM, p. 272) che resetta i parametri del reale in quel contesto simbolicamente dissacrante.

Evocando una conoscenza attraverso il corpo di pasoliniana memoria, Alberto Casadei rileva che, nella prospettiva di Saviano, la forza della letteratura «sta pure nel dar conto dei gesti "assurdi" con un simbolismo contrario a quello creato dal sistema criminoso»²⁹.

Un terzo elemento accessorio è il discorso diretto, cui il narratore si affida per riesumare conversazioni avvenute (con il personaggio Pasquale, ad esempio) o per ricostruirle *ex novo* dando voce a elementi muti, come i verbali dei Carabinieri. Quando Saviano afferma: «Il dialogato letterario del mio tempo sono le intercettazioni»³⁰, è istantaneo il nesso con i media che da anni, ormai, propongono la traduzione in forma narrativa di questo prezioso strumento di indagine³¹.

Con i suoi palesi rinvii alla sceneggiatura di un film, il discorso diretto introduce la quarta ed ultima strategia di questa breve rassegna, una tecnica

28. Gianluigi SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1966-2006)*, «Allegoria», *op. cit.*, p. 131.

29. Alberto CASADEI, «Gomorra e il naturalismo 2.0», in Monica JANSEN e Yasmina KHAMAL (a cura di), *Memoria in Noir*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 117.

30. Roberto SAVIANO, *La mia camorra che esce da un film*, intervista di Stella CERVASIO, «la Repubblica-Napoli», 6 agosto 2006.

31. *Annozero*, la trasmissione del giornalista Michele Santoro in onda dal 2006 e cancellata dai palinsesti Rai 2011-2012, si è avvalsa di attori come Monica Guerritore (7 maggio 2009), Giuliana De Sio (15 ottobre 2009) e Toni Sperandio (13 maggio 2010) per recitare documenti autentici, prestando la voce a persone reali quali, rispettivamente, Veronica Lario, Marina Berlusconi e Vito Ciancimino. Lo stesso avviene nel programma *Blu notte-Misteri italiani*, condotto dallo scrittore Carlo Lucarelli, per introdurre casi irrisolti o comunque oscuri.

particolarmente in uso nelle narrazioni attuali: la feconda combinazione cinema-letteratura e il ricorso alla *visual culture* di cui Nicholas Mirzoeff è tra i più autorevoli teorici³². Al cinema è dedicato un intero capitolo, «Hollywood», che illustra bene la sua profonda influenza non solo in chiave estetica: «Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario» (GOM, p. 272)³³. E ancora: «Il cinema è un modello da cui decrittare modi d'espressione» (GOM, p. 274), citando gli esempi del boss Cosimo Di Lauro, dall'abbigliamento stile *The Crow* di Brandon Lee, e dei killer di camorra che, secondo la testimonianza di un veterano della Scientifica di Napoli, impugnavano la pistola e sparavano imitando gli attori dei film.

Neanche il narratore sfugge all'imprinting filmico: «Per capire dove state andando ad abitare, dovete immaginarvi i film di Sergio Leone» (GOM, p. 179). Analogamente, la villa di Walter Schiavone gli ricorda quella del protagonista di *Scarface*: «L'atrio era identico a quello di Tony Montana» (GOM, p. 268), un *revenant* che riappare qualche pagina dopo («Avevo la sensazione ridicola che da una stanza stesse per uscire Tony Montana», p. 272). È ancora la grammatica della telecamera ad articolare la storia di Gelsomina Verde, la ventiduenne sequestrata e uccisa con un colpo alla nuca per un suo *flirt* con un traditore del clan Di Lauro: «Ma non è sostenibile immaginare come è avvenuta quella morte, come è stata compiuta quella tortura. Così tirando con il naso il muco dal petto e sputando riuscii a bloccare le immagini nella mia mente» (GOM, p. 97).

Tuttavia, la citazione cinematografica più pregnante è quel «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!» (GOM, p. 331), urlato «con tutta la voce che la gola poteva pompare», su cui si chiude *Gomorra*. L'espressione è rubata a Papillon, l'eroe dell'omonimo film di Franklin J. Schaffner e interpretato da Steve McQueen in cui l'autore-narratore si identifica. Questo film del 1973, tratto dal romanzo di Henri Charrière, è una «storia di salvezza». Proprio come quella dell'io narrante che, sul punto di congedarsi dal lettore, si abbandona a un'atroce confessione scandita dai verbi «salvarsi» e «sopravvivere» variamente declinati.

Il pronome allocutivo, la fisicità, il discorso diretto, l'approccio cinematografico: tutti accorgimenti che esaltano l'immediatezza del racconto e tendono ad ancorarlo in chi legge. Sfrondata dei rilievi economico-statistici e della prolissa – in certi frangenti – esposizione della cronaca, l'andatura del testo denota quella velocità che Gianluigi Simonetti ha definito «una delle categorie più utili per descrivere il romanzo contemporaneo»³⁴ che, dalla metà degli anni Novanta, «si abitua alla

32. Si veda Nicholas MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 2000 (edizione completamente rivista e ampliata: 2009) e, dello stesso autore, *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2002.

33. Tra gli altri numerosi esempi, l'abbigliamento delle due guardaspalle della boss Immacolata Capone: «La stessa tonalità di giallo della tuta da motociclista che Uma Thurman indossa in *Kill Bill* di Quentin Tarantino, un film dove per la prima volta donne sono protagoniste criminali di prim'ordine» (GOM, p. 161). E ancora: «Il caso del film *Il Padrino* è eloquente. Nessuno all'interno delle organizzazioni criminali, siciliane come campane, aveva mai usato il termine padrino, frutto invece di una traduzione poco filologica del termine inglese *godfather*.» (GOM, p. 273).

34. Gianluigi SIMONETTI, *art. cit.*, p. 96.

velocità, alla frammentarietà, alla performatività»³⁵ e abbandona «i modelli linguistici della tradizione letteraria»³⁶.

In perenne movimento è anche il narratore, scorrazzante sulla sua Vespa come il Nanni Moretti di *Caro diario* (1993) – ma tutt’altro che *flâneur* – e dotato di un tempismo speciale che lo catapulta sul posto «più o meno in sincrono con le volanti» (*GOM*, p. 95):

Giuro che se non fossi stato stordito dalla situazione, avrei gridato al miracolo. Invece camminavo avanti e indietro. Lo faccio sempre quando sento di non capire, di non sapere cosa fare. (*GOM*, p. 84)

Se mi fermo e prendo fiato riesco facilmente a immaginare il loro incontro, anche se non conosco neanche il tratto dei visi. (*GOM*, p. 98)

Tornai a casa, ma non riuscii a stare fermo. Scesi e iniziai a correre, forte, sempre più forte, le ginocchia si torcevano, i talloni tamburellavano i glutei, le braccia sembravano snodate e si agitavano come quelle di un burattino. Correre, correre, correre ancora. Il cuore pompava, in bocca la saliva annegava la lingua e sommergeva i denti. Sentivo il sangue che gonfiava la carotide, tracimava nel petto, non avevo più fiato, dal naso presi tutta l’aria possibile che subito rigettai come un toro. Ripresi a correre, sentendo le mani gelide, il viso bollente, chiudendo gli occhi. Sentivo che tutto quel sangue visto a terra, perso come rubinetto aperto sino a spanare la manopola, l’avevo ripreso, lo risentivo nel corpo. (*GOM*, p. 136)

La “cinetica” principale di *Gomorra* – mutuando un termine caro all’autore – è tuttavia la forza della parola.

2.2. L’io testimoniale

È opinione diffusa che la ragione principale dell’immenso successo dell’opera risieda nell’identificazione dell’autore con la voce narrante cui è affidato il resoconto dell’inchiesta. Per l’instaurarsi di «un rapporto molto forte tra il soggetto umano e la realtà rappresentata»³⁷, di un’«intimità col territorio»³⁸, perché Saviano è «andato là dove noi non avremmo mai avuto il coraggio di andare»³⁹ e in tal modo «ha toccato una corda profonda del nostro vivere associato»⁴⁰.

L’io testimoniale è il cardine dell’impianto di *Gomorra* e il suo dilatarsi e contrarsi a fisarmonica detta i tempi della narrazione e il conseguente effetto sul lettore, ora travolto dalla veemenza espressiva, ora chiamato a vidimare il computo dei morti ammazzati e le faide tra i clan rivali.

Questa impostazione incide sia sul piano strutturale sia su quello etico. Una delle maggiori critiche mosse a Saviano è quella di aver spacciato per fatti reali ricostruzioni arbitrarie. Esemplare il caso del funerale di Annalisa Durante, la quat-

35. *Ibid.*, p. 95.

36. *Ibidem*

37. Mario BARENGHI, *L’anno di Saviano*, art. cit.

38. Carla BENEDETTI, art. cit., p. 176.

39. Daniele GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 61.

40. *Ibidem*

tordicenne uccisa fortuitamente dalla camorra mentre ascoltava musica sotto a un portone in compagnia delle amiche. In particolare, la giornalista Matilde Andolfo, che ha curato la trascrizione dei diari della giovane vittima, si è adoperata per ristabilire la verità dei fatti, dicendosi indignata per quanto si legge in *Gomorra*: «Indossava un vestitino bello e suadente. Aderiva al suo corpo teso e tonico, già abbronzato» (GOM, p. 168). In realtà, Annalisa non era l'emblema della sensualità che si vuol far credere: «Aveva un paio di jeans con tasche gialle, una T-shirt nera e calzava un paio di Nike Silver dorate»⁴¹.

Una risposta parziale al perché di una tale montatura la intuisce la Andolfo stessa: «La verità è questa. Poco suggestiva, forse, ma è la verità»⁴². Per attrarre il lettore, non si può proporgli qualcosa di poco suggestivo. Ma si è davvero abusato della sua fiducia? In altri termini, Saviano ha davvero adulterato la realtà? Proviamo a valutare la questione ricollocando anzitutto il frammento nel suo contesto:

[Annalisa] Indossava un vestitino bello e suadente. Aderiva al suo corpo teso e tonico, già abbronzato. Queste serate sembrano nascere apposta per incontrare ragazzi, e quattordici anni per una ragazza di Forcella è l'età propizia per iniziare a scegliersi un possibile fidanzato da traghettare sino al matrimonio. Le ragazze dei quartieri popolari di Napoli a quattordici anni sembrano già donne vissute. I volti sono abbondantemente dipinti, i seni sono mutati in turgidissimi meloncini dai push-up, portano stivali appuntiti con tacchi che mettono a repentaglio l'incolumità delle caviglie. Devono essere equilibriste provette per reggere il vertiginoso camminare sul basalto, pietra lavica che riveste le strade di Napoli, da sempre nemica d'ogni scarpa femminile. Annalisa era bella. Parecchio bella. (GOM, p. 168)

Il racconto dell'episodio prosegue con lo stesso montaggio alternato e i suoi stacchi dal particolare (Annalisa) all'universale (le sue coetanee), poi di nuovo al particolare e così via. Nell'ottica di Saviano, la vicenda si presta a un uso strumentale: egli se ne serve per veicolare la conoscenza della realtà circostante, presentata con estremo realismo, menzionando persino le due principali cariche istituzionali presenti alle esequie, Rosa Russo Iervolino e Antonio Bassolino, rispettivamente sindaco di Napoli e presidente della regione Campania all'epoca dei fatti. L'assoluta fedeltà al contesto è confermata dallo scrittore campano Antonio Pascale:

Chi conosce quelle realtà antropologiche sa che ciò che racconta Saviano è vero: magari non Annalisa quella sera, ma le ragazzine in alcuni quartieri di Napoli vestono proprio nel modo in cui Saviano le ha descritte e Annalisa, suo malgrado, è finita nel reparto simbolico. Reparto, però, che serve a un narratore per definire il contesto in cui il fatto avviene. Saviano è stato (simbolicamente) preciso in questo. Del resto, chi, come me, viene da quelle zone e su quelle zone ha scritto non ha difficoltà a ritenere sensato quello che Saviano scrive in *Gomorra*⁴³.

In buona sostanza, Pascale assolve Saviano perché ritiene che uno scrittore possa «sacrificare una dose di verità per una maggiore giustizia ed efficienza narrativa»⁴⁴. Esistono, beninteso, dei limiti oltre i quali non è lecito andare. In lette-

41. Annalisa ANDOLFO, citata da Antonio PASCALE, «Il responsabile dello stile», in *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di Christian RAIMO, Roma, Minimum Fax, 2007, p. 82.

42. *Ibidem*

43. Antonio PASCALE, «Il responsabile dello stile», *art. cit.*, p. 83.

44. *Ibidem*

ratura, il processo di *finzionalizzare* la realtà, sempre più diffuso negli ultimi decenni, è innescato da due impulsi discordi: da un lato contraffare, falsificare, dall'altro narrativizzare, tradurre cioè il documento in racconto. Il primo comporta l'alterazione, l'adulterazione del dato reale, che perde dunque le sue peculiarità. È il caso dell'*autofiction* o del *memoir*, suo corrispettivo anglosassone⁴⁵. Il secondo si limita invece alla convertibilità, che non attenta alla natura del fondo, ma della forma. È il codice deontologico dello scrittore di *non-fiction*, di colui che ambisce a volgere la cronaca in racconto.

Nel caso specifico di Annalisa Durante, l'ironia della sorte ha voluto che questo evento elevato da Saviano a *exemplum* rappresentasse piuttosto un'eccezione, ma egli ha comunque rispettato la legge delle "5 W", regola aurea del giornalismo anglosassone, di conseguenza viene anche a cadere l'accusa di sfruttamento narrativizzato della cronaca⁴⁶. Il chi, il cosa, il dove, il quando, il perché, sono riportati nella loro veridicità in un rigo e mezzo e prima di ogni altro dettaglio fantasioso. La vicenda è introdotta così: «Annalisa Durante, uccisa a Forcella il 27 marzo 2004 dal fuoco incrociato, a quattordici anni» (*GOM*, pp. 167-168).

In un rigo e mezzo, Saviano ha condensato il fatto di cronaca, ciò che attesta la Storia. Dopodiché è passato alla messa in racconto. Ha inserito un evento reale in uno schema finzionale. Che Annalisa indossasse un abito attillato anziché i *suoi* jeans, che dalla bara provenisse il trillo del *suo* cellulare (effettivamente muto perché spento, secondo la Andolfo) sono artifici di una *non-fiction* divenuta più reale della realtà.

Quel trillo, quella *mise* provocante, come del resto le massicce istanze simboliche appena osservate, costituiscono l'elemento attrattore ricercato da Saviano per imprimere forza narrativa al suo racconto, per creare un proprio stile, da intendersi ovviamente non nell'accezione delle regole della retorica classica, ma in quella proposta dalle scienze cognitive, vagliate di recente da Alberto Casadei nel loro intrigante rapporto con la letteratura: «Emotivamente e/o cognitivamente, [...] lo stile costituisce un fattore differenziante e introduce elementi di attrazione, senza coincidere con una forma generica»⁴⁷. In tale ottica, lo stile può essere considerato «una specie di interfaccia fra la pulsione dell'autore a esprimere in modo netto e personale il sé e il bisogno del fruitore di arrivare a una lettura-interpretazione plausibile»⁴⁸.

Riconoscere allo stile una dimensione non solo estetica, ma conoscitiva, di fattore che interagisce sulla modalità di rappresentazione di una fetta di realtà coniugando strategie tradizionali e risorse personali – l'elemento attrattore, per l'ap-

45. Nel *memoir Palimpsest* (1995), Gore Vidal dà la sua personale definizione che esalta il lato finzionale di questa scrittura in prima persona rispetto all'autobiografia: «A memoir is how one remembers one's own life, while an autobiography is history, requiring research, dates, facts double-checked».

46. Un esempio di questa pratica purtroppo diffusa viene da alcuni racconti della rubrica settimanale *Uno scrittore, un giallo*, apparsa sul «Corriere della Sera» dal 22 dicembre 2007 al 27 luglio 2008, in cui ventuno scrittori tra i più apprezzati del panorama nazionale si sono cimentati nella ricostruzione narrativa di delitti efferati e misteriose scomparse avvenuti in Italia dal 1958 al 2008. Per maggiori dettagli, mi permetto di rinviare al mio volume *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, «Pronto intervento», 2011, segnatamente pp. 198-202.

47. Alberto CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 27.

48. *Ibid.*, p. 30.

punto – consente una lettura dell'opera esente dai tradizionali indici di letterarietà, secondo i quali un rilievo come questo di Walter Siti, particolarmente acuto, non sarebbe stato possibile: «La qualità letteraria di Saviano si misura sulla capacità di tenere aperta la meraviglia squadernando la cronaca, e di condensare la verità saggistica in emblemi allucinatori. D'improvviso vediamo, come se fossimo lì»⁴⁹.

Sulle orme di Vollmann, Saviano assottiglia i confini tra realtà e immaginazione, tra vero e falso. Se il lettore capirà che la sua è una verità trasformata in visione, con ogni evidenza si sarà smarcato dal valutare secondo le rigide categorie di *fiction* e *non-fiction*, o finzione e dizione, per riprendere la terminologia di Gérard Genette, che di tali ambiti ha sondato la convertibilità nell'intento di ampliare quella che a giusto titolo ha definito una narratologia ristretta⁵⁰.

A ben vedere, le marche personali dell'autore di *Gomorra* operano sulla forma quanto sul fondo. Mediando esteticamente, l'elemento attrattore ratifica una verità che altrimenti si sarebbe persa nella monotona enunciazione della cronaca. Senza quel trillo, senza quella *mise*, di Annalisa non si sarebbe parlato, la sua tragica morte e il contesto in cui è maturata sarebbero caduti nell'oblio. Paradossalmente, sul piano etico, che non conosce né colpa né responsabilità, vale a dire i due risvolti dell'imputabilità penale⁵¹, una testimonianza fittizia può autenticare la realtà più di una testimonianza veridica.

È la conclusione cui giunge Giorgio Agamben partendo dall'analisi di *Se questo è un uomo*, in cui Primo Levi definisce i superstiti come pseudo-testimoni – perché, essendo scampati alla morte, recano una testimonianza mancante – e proclama testimone integrale il “musulmano”, vale a dire l'uomo disumanizzato. Secondo il filosofo⁵², l'idea di Levi è suffragata dal principio giuridico in base al quale gli atti del delegato sono imputati al delegante. E se il non uomo testimonia l'uomo, è evidente che l'uomo non è stato completamente distrutto. L'impossibilità di questa distruzione integrale induce Agamben a considerare il testimone come ciò che resta dallo scarto tra uomo e non uomo, precisando che la testimonianza è sempre l'atto di un autore, e suppone sempre una dualità essenziale in cui si integra e si fa valere un'insufficienza, un'incapacità⁵³. Tale incapacità non inficia il valore della testimonianza, poiché essa non garantisce la verità fattuale dell'enunciato conservato in archivio, ma la sua inarchiviabilità⁵⁴.

In pratica, l'esito etico della testimonianza non si realizza nella conformità tra parole e fatti, ma nella garanzia che quelle parole e quei fatti non saranno dimenticati.

L'io testimoniale di *Gomorra* agisce precisamente in questa direzione. Secondo Arturo Mazzearella, il testimone, per Saviano, «non è solo lo spettatore di un evento ma anche colui che, mediante la narrazione, lo tramanda»⁵⁵: «La verità è parziale, in

49. Walter SITI, «Saviano e il potere della parola», in Roberto SAVIANO, *La parola contro la camorra*, Torino, Einaudi, 2010, p. VII.

50. Si veda Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, «Poétique», 1991, p. 66.

51. Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz* [1998]. Per la presente analisi, si è consultata l'edizione francese: *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 23.

52. *Ibid.*, p. 158.

53. *Ibid.*, p. 198.

54. *Ibid.*, p. 208.

55. Arturo MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà*, op. cit., p. 23.

fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità» (*GOM*, p. 234).

La critica di Mazzarella nei confronti della poetica di Saviano nasce precisamente dal voler considerare verità quelle che invece dovrebbero essere congetture, che sono proprie della letteratura, come insegnano lo Sciascia de *L'Affaire Moro* e, prima ancora, Pasolini con il suo celebre «Io so. Ma non ho le prove»⁵⁶.

Rovesciando questo *refrain*, alcune prove Saviano le ha addirittura esibite in anticipo, per certi aspetti. Si pensi all'ultimo capitolo «Terra dei fuochi», imperniato sul flagello dello smaltimento dei rifiuti in Campania che sarebbe esploso in tutta la sua drammaticità nel 2007, complice la progressiva saturazione delle discariche.

Saviano non fa mistero della provenienza delle sue fonti: l'Osservatorio sulla camorra e l'illegalità, gli atti della magistratura (della Procura di Santa Maria Capua Vetere, della Direzione Distrettuale Antimafia, organo della Procura di Napoli), le inchieste della Questura di Caserta, le intercettazioni telefoniche effettuate dai Carabinieri, gli articoli riportati dalla stampa locale.

C'è chi, tuttavia, dal suo libro esige riscontri più concreti, e allora va detto che l'attendibilità delle prove ricalca quella del testimone secondo i rilievi appena formulati. Si osservi come le due istanze siano strettamente legate:

Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temprate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonia [...] (*GOM*, p. 234).

Parole davanti a betoniere e fucili. E non metaforicamente. Realmente. Lì a denunciare, testimoniare esserci. La parola con l'unica sua armatura: pronunciarsi. Una parola che è sentinella, testimone: vera a patto di non smettere mai di tracciare». (*GOM*, p. 258)

È il credo di don Peppino Diana quello celebrato nell'ultimo stralcio qui proposto, che continua così: «Una parola orientata in tal senso la puoi eliminare solo ammazzando» (*GOM*, p. 258).

Da semplice teste, inconsciamente consapevole delle conseguenze che invece gli si paleseranno cinque mesi dopo l'uscita di *Gomorra*, allorché sarà messo sotto scorta, Saviano raccoglie il testimone della parola passatogli dal sacerdote freddato nella sacrestia della sua chiesa. Nell'ideale competizione a staffetta che li vede impegnati, a tagliare il traguardo non sarà un essere in carne e ossa, ma un atto di parola, quello capace di tradurre la letteratura in azione. Una parola-azione che, oltre a rappresentare l'ideale estetico di Longino, come ci ricorda Massimo Fusillo⁵⁷, permette d'«inseguire come porci da tartufo le dinamiche del reale, l'affermazione dei poteri, senza metafore, senza mediazioni, con la sola lama della scrittura» (*GOM*, p. 233).

In tal senso, *Gomorra* costituisce uno spartiacque nella storia letteraria italiana per due motivi essenziali. Da un lato, perché muta i termini del rapporto tra giorno-

56. Pier Paolo PASOLINI, *Che cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974. L'articolo, rititolato *Il romanzo delle stragi*, è raccolto in *Scritti corsari* [1975], prefazione di Alfonso BERARDINELLI, Milano, Garzanti, 2010, pp. 88-93.

57. Massimo FUSILLO, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna, 2009, p. 26.

lismo e letteratura. Quest'ultima, da esercizio innocuo per l'incolumità fisica dell'autore, si trasforma in attività ad alto rischio, come quella dei cronisti di "nera"⁵⁸.

Dall'altro, fa riaffiorare la fiducia nell'impegno civile sepolta da anni sotto una coltre, se non d'indifferenza, quantomeno di pessimismo⁵⁹. Soltanto nel 2005, un anno prima di *Gomorra*, Goffredo Fofi definiva l'approccio con la realtà da parte dei giovani scrittori privo d'inchiesta, pervaso da un senso d'inutilità, sprovvisto di carica morale e d'immaginazione sociologica, cioè della capacità di collegare fenomeni piccoli e grandi⁶⁰, dote indiscussa di Capote. La vera trasformazione nella *non-fiction*, a suo giudizio, risiedeva nell'assenza di prospettiva, nell'intima convinzione di un'ineluttabilità.

Che il libro di Saviano abbia sovvertito questa idea è riscontrabile dall'indagine pubblicata sulla rivista «Allegoria» nel 2008. All'ultima domanda, «Crede che la letteratura possa ancora incidere sulla realtà e avere un valore politico e civile?», Mauro Covacich, uno degli otto scrittori interpellati, ha risposto in modo eloquente: «Mi pare che dopo gli effetti meritati di *Gomorra*, la possibilità di una letteratura incisiva, di una letteratura che fa cose con le parole, sia a dir poco innegabile»⁶¹.

Dopo *Gomorra*, rinasce il gusto per l'inchiesta, fino ad allora regolarmente snobbata o addirittura ignorata dai lettori, anche se di ottima fattura. Si pensi al reportage di Luca Rastello sul conflitto in Jugoslavia, *La guerra in casa* (Einaudi 1998), opera che secondo Marco Buttino «offre una serie di materiali e informazioni "veri", spesso trascurati da televisione e giornali»⁶², e che Goffredo Fofi promuove a pieni voti: «Grande scuola del giornalismo di scrittori alla Carlo Levi, di quelli di ieri, diciamo, degli anni Cinquanta e Sessanta ma non se ne è accorto nessuno»⁶³.

Esplorare il Paese e raccontarlo torna a essere una priorità giornalistica e letteraria⁶⁴. Con modalità di rappresentazione diverse, ovviamente, da quelle del passato.

58. Tra gli scrittori minacciati di morte e, come Saviano, costretti sotto scorta, ricordiamo l'autore dei *Versetti satanici* Salman Rushdie, benché il suo caso sia viziato da implicazioni religiose. Più numerose invece le vittime del giornalismo: da Walter Tobagi, ucciso dal terrorismo di estrema sinistra, ad Anna Politkovskaya, ai cronisti caduti in agguati mafiosi e camorristici. Tra gli altri, i siciliani Mario Francese, Peppino Impastato, Giuseppe Fava, il piemontese Mauro Rostagno, i campani Giuseppe "Joe" Marrazzo e Giancarlo Siani. L'assassinio di quest'ultimo, avvenuto il 23 settembre 1985, è il motore del libro di Antonio Franchini, *L'abusivo* (Marsilio 2001), mirabile analisi del rapporto giornalismo-letteratura. Per la storia di ordinaria infamia di cui tratta è stato spesso accostato a *Gomorra*, benché l'unico punto in comune sembri risiedere nell'idea della camorra vista «come l'umiliazione che la collettività accetta di subire come normalità» (dalla recensione a *L'abusivo* a firma di Raffaele LA CAPRIA, *Polifonia napoletana per una colpa civile*, «il manifesto», 29 agosto 2001).

59. Il diverso approccio tra Saviano («Io so e ho le prove») e Pasolini («Io so. Ma non ho le prove») se da un lato accomuna entrambi gli scrittori nell'impegno etico, dall'altro li distanzia in virtù dell'atteggiamento, rispettivamente di fiducia e di sfiducia. Come ha osservato Alberto Casadei, con Saviano torna in primo piano, grazie a una rinnovata volontà di agire, la figura dell'intellettuale in quanto interprete e giudice, per lungo tempo figura defilata e addirittura ininfluenza nel sistema politico-culturale italiano» (*Gomorra e il naturalismo 2.0*, art. cit., p. 116).

60. Goffredo FOFI in Stefania RICCIARDI, *Interview de Goffredo Fofi. L'arte dell'immaginazione sociologica*, in Mieux qu'un roman? *Les artifices de la non-fiction dans la littérature narrative italienne 1980-2004*. Tesi di dottorato in *Études italiennes*, II, Université de Bordeaux 3, 2005, p. 425.

61. Mauro COVACICH in Raffaele DONNARUMMA e Gilda POLICASTRO (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», op. cit., p. 10.

62. Marco BUTTINO, *Luca Rastello, La guerra in casa, Einaudi, 1998*, «L'Indice dei libri del mese», 10, 1998.

63. Goffredo FOFI in Stefania RICCIARDI, *Interview de Goffredo Fofi*, in Mieux qu'un roman?, op. cit., p. 427.

64. Per un approfondimento in merito, rinvio ancora al mio studio *Gli artifici della non-fiction* (op. cit., in particolare alla sezione IV.3 *Il nuovo millennio: raccontare il Paese tra passato e presente*, pp. 144-

3. L'ESTETICA DOCUMENTALE

Nell'era in cui, per dirla con Christian Salmon, non ci si limita più a far circolare le informazioni ma si *creano* i fatti, e la realtà è diventata scena, o piuttosto *shon*⁶⁵, gli scritti referenziali – siano essi memorie individuali e collettive, reportage, testi di matrice autobiografica – rappresentano un rimedio concreto per impedire la dissoluzione della realtà nell'universo della fantasia.

La sfida che lanciano si delinea già dall'approccio: lungi dal costituire l'elemento scatenante, la finzione agisce piuttosto da garante di un metodo che eleva la scrittura al rango di opera letteraria. Quanto mai illuminante è allora l'intuizione di Mounir Laouyen, secondo cui non è più il romanzo che è in cerca di autenticità, ma è l'autenticità che è in cerca di finzione⁶⁶.

Ne consegue un'estetica documentale che, utilizzando la modalità espositiva del romanziere, trasforma le statistiche, i dati oggettivi, il vissuto quotidiano in racconto che coniuga letteratura, antropologia e sociologia. D'altronde, come ha osservato Mario Barenghi, in «molta della migliore *non-fiction* italiana a cavallo tra xx e xxi secolo la posizione del narratore ha qualcosa in comune con quella dell'etnografo, che pur mirando alla rappresentazione fedele della realtà è ben consapevole dei limiti delle sue osservazioni e del carattere determinato, prospettico, della sua visuale»⁶⁷. L'idea di *participant observation* formulata da Bronislaw Malinowski tende appunto a colmare questo *gap*, promuovendo il coinvolgimento personale dell'autore nel suo resoconto.

Marc Augé travalica addirittura l'ambito del reportage e conia un neologismo di chiara ambizione letteraria, *ethnofiction*, sottotitolo del suo *Journal d'un SDF*, per definire il racconto di un fatto sociale attraverso la soggettività di un individuo particolare⁶⁸. Gli intenti dell'autore di *ethnofiction* sono però ben diversi da quelli del romanziere: «Il ne souhaite pas que le lecteur s'identifie à son "héros", qu'il y "croie", mais plutôt qu'il y découvre quelque chose de son époque et, en ce sens, mais en ce sens seulement, qu'il s'y reconnaisse et s'y retrouve. Le personnage autour duquel se construit une ethnofiction est dans tous les cas un témoin, et dans la meilleure des hypothèses un symbole»⁶⁹.

Alla luce dei riscontri emersi, *Gomorra* potrebbe definirsi un'etnofinzione. Difficilmente un'*autofiction*, come suggerisce Daniele Giglioli⁷⁰, giacché il mo-

154). Mi limito qui a segnalare le inchieste di Alessandro Leogrande – autore tra l'altro del pregevole *Uomini e caporali* (Mondadori 2008) –, Ornella Bellucci e Stefano Liberti raccolte nel già citato volume a cura di Christian Raimo, *Il corpo e il sangue d'Italia*, e quelle di Marco Rovelli sfociate in *Lager italiani* (Rizzoli 2006), *Lavorare uccide* (Rizzoli 2008), *Servi* (Feltrinelli 2009).

65. Si veda Christian SALMON, *Verbicide. Du bon usage des cerveaux humains disponibles*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 16 [i corsivi sono miei].

66. Si veda Mounir LAOUYEN, «L'autofiction: une réception problématique», in Alexandre GEFEN et René AUDET (a cura di), *Frontières de la fiction*, Nota Bene, Québec & Presses Universitaires de Bordeaux, «Modernité 17», 2001, p. 347.

67. Mario BARENGHI, «Prima di *Gomorra*», prefazione a Stefania RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction*, op. cit., pp. 9-10.

68. Si veda Marc AUGÉ, *Journal d'un SDF. Ethnofiction*, Paris, Seuil, 2011, p. 8.

69. *Ibid.*, p. 10. [Egli non desidera che il lettore si identifichi con il suo "eroe", che ci "creda", ma più precisamente che scopra qualcosa della sua epoca e, in tal senso, ma solo in tal senso, ci si ritrovi. Il personaggio intorno al quale si costruisce un'*ethnofiction* è in ogni caso un testimone, e nella migliore delle ipotesi un simbolo].

70. Si veda Daniele GIGLIOLI, *Senza trauma*, op. cit., pp. 53-68.

tore del narrare non è mai l'esigenza di parlare di sé. Al contrario, Saviano si serve di sé per dare forma a un'esperienza in cui la natura del suo io è testimoniale, suppletiva, più che autobiografica. L'io-autore che «sostituisce di fatto il lettore nell'azione»⁷¹, ha indotto Casadei a sostenere che *Gomorra* «si presenta non come *autofiction* bensì come un libro-azione, dotato di una compattezza a livello sia tematico che stilistico»⁷² e che «rifiuta qualsiasi marca di letterarietà pura»⁷³.

Riguardo alla ricerca poetica, Casadei ha aggiunto:

Saviano punta, almeno implicitamente, a un nuovo Naturalismo, nel quale sia azzerato il "romanzesco" implicito in ogni *fiction* o anche *autofiction* ben costruita [...].

Al distanziamento scientifico, alla ricerca di documentazione neutra, alla costruzione di un universo narrativo *equivalente* a quello visto e annotato nei suoi famosi taccuini da Zola, corrisponde in Saviano la profusione del sé-protagonista, la fiducia quasi antirazionale nell'immedesimazione corporea con il reale, il montaggio di episodi e di riflessioni spesso suturate proprio dagli interventi autoriali⁷⁴.

In virtù di queste marche autoriali, sarebbe interessante analizzare l'opera in merito al risvolto tassonomico dell'autobiografia, su cui non si è finora indagato, pur contemplando il passaggio dal reportage omodiegetico alla narrazione eterodiegetica (nel senso ampio di esplorazione partecipata)⁷⁵.

Al momento, ci si limita a inscrivere *Gomorra* in quella geometria variabile dell'io che caratterizza il panorama letterario attuale, e non solo italiano, e a ribadire la sua estraneità a una classificazione di genere per radicarsi nella «*letteratura di testimonianza*», come dimostrato dal persuasivo studio di Andrea Inglese⁷⁶. *Gomorra* è al di là di ogni convenzione statutaria, forse al di là persino della ricezione critica, impreparata ad accogliere un testo che sancisce «l'insufficienza della letteratura»⁷⁷ nel riprodurre un reale «irrappresentabile, imprevedibile, minaccioso»⁷⁸, secondo l'analisi di Walter Siti, che propone un rimedio molto prossimo al profilo tracciato da Augé: «E allora bisogna diventare qualcosa di più e qualcosa di meno di uno scrittore: un testimone, un'icona vivente»⁷⁹.

4. ESITI E PROSPETTIVE

Saviano si muove esattamente in quest'ambito. È qualcosa di più di uno scrittore per la mole di esperienza acquisita, impressionante se si considera la sua età,

71. Alberto CASADEI, «*Gomorra* e il naturalismo 2.0», *art. cit.*, p. 111.

72. *Ibidem*

73. *Ibid.*, p. 119.

74. *Ibidem*

75. Si veda Franco D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia, forme e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

76. Andrea INGLESE, «Immaginare il male in Roberto Saviano», in Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT (a cura di), *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 59.

77. Walter SITI, «Saviano e il potere della parola», *art. cit.*, p. V.

78. *Ibidem*

79. *Ibid.*, pp. V-VI.

ma anche qualcosa di meno, ancorché in *Gomorra* l'abilità narrativa di chi scrive passi in secondo piano dinanzi alla necessità del dire, di cui l'autore ha dato ampia prova.

Da testimone, è diventato un simbolo, «un'icona vivente», e questo nuoce all'analisi estetica di *Gomorra* molto più dei difetti su cui molta critica si è accanita. Perché impedisce di analizzare con occhio vergine un fenomeno che ha assunto proporzioni abnormi, inerenti all'opera – due milioni e mezzo di copie vendute in Italia e una decina all'estero – e all'autore stesso, alla sua vita blindata, alla sovraesposizione mediatica e alla presunta vocazione al martirio, non inteso però secondo l'etimologia greca⁸⁰.

Insomma, «ovvero e ancora “un ‘chi’ che sopravanza un ‘cosa’” [...]. Su Saviano [...] sarebbe meglio aprire un po' gli occhi e non parlare solo delle “strumentalizzazioni” cui è sottoposto»⁸¹, ha scritto Luciano Curreri sulla scorta di Vincino, al secolo Vincenzo Gallo che, interpellato sul caso Saviano, ha affermato: «Ho letto *Gomorra* e mi è piaciuta solo la prima parte. Soprattutto però non mi piace il personaggio, il ragazzino che si trasforma in martire prediletto e che firma tutte le campagne di *Repubblica*. Esistono bravi cronisti di mafia e camorra, all'Ansa di Palermo c'è chi vive sotto scorta e non fa tutta questa scena»⁸².

Come insegna Jérôme Meizoz, la posizione che uno scrittore occupa nello spazio letterario, la sua identità, la sua “postura” è costruita dall'autore stesso; e sovente propagata dai media che la danno a leggere al pubblico⁸³. Lo studioso svizzero non manca di definire le proporzioni di questo rapporto: «Plus s'impose le tout médiatique, plus les chances s'élèvent néanmoins que certains choix posturaux soient construits, élaborés réflexivement»⁸⁴.

La ribalta mediatica cui è assurto Saviano, autentico “guru” dell'informazione sulla stampa e nei palinsesti televisivi, emblema dell'Italia antiberlusconiana che lo ha accolto al PalaSharp di Milano alla stregua delle più acclamate rockstar⁸⁵, ha emesso forse definitivamente la condanna letteraria dell'autore di *Gomorra*. Non a caso, gli elogi piovono unanimi dall'estero, e basta una rapida scorsa alla rassegna stampa a corredo dell'edizione tascabile per appurarlo. Su tutti, spicca quello del premio Nobel Mario Vargas Llosa: «Dobbiamo ringraziare Roberto Saviano per aver restituito alla letteratura la capacità di aprire gli occhi e le coscienze», com-

80. Agamben ha osservato che in greco il superstite-testimone si traduce con il termine *martis*, il martire. Per quanto la sopravvivenza sia concettualmente lontana dal martirio, *martis* viene da un verbo che significa ricordarsi, e il superstite ha vocazione alla memoria (*Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 31).

81. Luciano CURRERI, *Intellettuali: che fare? Un mestiere in cerca di un ruolo*, «Diario di scrittore», 16. [Online], URL : http://www.retidedalusi.it/Archivi/2011/gennaio/PRIMO_PIANO/1_diario16.htm.

82. VINCINO in Giulia STOK, *Diario di lettura*, «Tuttolibri» supplemento di «La Stampa», 31 luglio 2010, p. VIII.

83. Si veda Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.

84. *Ibid.*, p. 19 [Più imperversa il potere mediatico, più aumentano tuttavia le possibilità che alcune scelte posturali siano costruite, elaborate riflessivamente].

85. Tra le personalità intervenute alla manifestazione organizzata dal movimento Libertà & Giustizia per chiedere le dimissioni del premier, l'ex presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro, Umberto Eco, Paul Ginsborg, Gustavo Zagrebelsky, Gad Lerner. «E' arrivato Roberto Saviano», dice la Bonsanti. L'accoglienza è da rockstar. Ovazione, applausi» (Alessandra VITALI, *Saviano: la democrazia è in ostaggio*. In *diecimila con Libertà & Giustizia*, «la Repubblica», 5 febbraio 2011), mentre «Il Sole-24 Ore» titola: *Palasharp di Milano tutto esaurito come per i concerti delle grandi star* (5 febbraio 2011).

mento riprodotto sulla fascetta gialla apposta sulla copertina della seconda prova dello scrittore, *La bellezza e l'inferno*, anch'essa di matrice giornalistica, essendo una raccolta di articoli pubblicati da diverse testate a partire dal 2004 e rielaborati per l'occasione.

L'auspicio è che «il fenomeno mediatico più imponente prodotto dall'industria libraria nazionale negli ultimi decenni»⁸⁶ non oscuri la sua opera, profondamente originale. Il grande pregio di *Gomorra* risiede infatti nell'aver calcato una pista ampiamente battuta nelle analisi di scrittori, sociologi e saggisti, introducendo due importanti novità. Sul piano tematico, l'aver guardato alla camorra non «dal terreno della legalità, della vita normale, dell'economia legittima»⁸⁷, come notato da Andrea Inglese, ma nell'aver evidenziato una “zona grigia” finora insospettabile: quella del fascino per le piazze dello spaccio (*GOM*, p. 75), del doppio binario dell'imprenditoria criminale italiana specializzata nello *scratchare*, ossia nell'affinare il diaframma «tra ciò che la norma vieta e ciò che il guadagno impone» (*GOM*, p. 291), quella dello *stakeholder*, colui che coordina ogni passaggio dello smaltimento dei rifiuti, presentato come un comune mediatore, anche se la mediazione avviene tra industria e camorra.

Sul versante strutturale, l'apporto innovativo risiede nell'aver imperniato il racconto sull'io narrante che coincide con l'autore e opera in maniera inedita, sostituendo «alla prova una testimonianza molto più articolata dei fatti, per quanto indiretta, mediata»⁸⁸, perché capace «di interpretare gli eventi in filigrana, di scorgere ciò che nel loro svolgimento rimane un residuo nascosto, un indizio impercettibile allo sguardo del testimone oculare»⁸⁹, per citare ancora Mazzarella.

Esprimendo la necessità di elevare la parola a racconto di un'inderogabile testimonianza e fugando ogni scetticismo sul potere della parola letteraria, *Gomorra* è uno straordinario esempio di letteratura civile. Nondimeno, con tutti i suoi limiti estetici, sa offrire quel piacere del testo di barthesiana memoria che induce a sollevare spesso lo sguardo per porsi all'ascolto di qualcos'altro⁹⁰.

Stefania RICCIARDI

Université de Liège & Katholieke Universiteit Leuven

86. Arturo MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà*, op. cit., p. 10.

87. Andrea INGLESE, (ancora) su *Gomorra*, «Nazione indiana». [Online], URL : <http://www.nazioneindiana.com/2007/10/22/ancora-su-gomorra/>

88. Arturo MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà*, op. cit., p. 36.

89. *Ibidem*

90. Si veda Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, «Points essais», 1982, p. 73.