

I I misteri di Napoli e la letteratura

Disse allora il Signore: "Il grido contro Sodoma e Gomorra è troppo grande e il loro peccato è molto grave. Voglio scendere a vedere se proprio hanno fatto tutto il male di cui è giunto il grido fino a me; lo voglio sapere!"

(*Genesi*, 18, 20-21, ed. Cei)

La verità del racconto

Riconosciamolo, *Gomorra* è un titolo geniale.¹ Con la semplice sostituzione di una sillaba, da un mondo criminale specifico, la camorra, siamo trasportati di colpo nel regno del Male, di cui notoriamente si occupano le religioni universali. Nel racconto biblico i crimini perpetrati a Sodoma e Gomorra, le "città della pianura",² non sono troppo specificati, ma si sa che si tratta di fornicazione, degli uomini con gli uomini nel primo caso e con le donne nel secondo. Come ha scritto Alfred De Vigny:

*La Femme aura Gomborre et l'Homme aura Sodome.
Et se jetant, de loin, un regard irrité,
Le deux sexes mourront chacun de son côté.*³

Le due città (e soprattutto Sodoma) godono di una certa fortuna nelle lettere da quando è stato possibile parlare senza troppi veli di sessualità. Ma nulla del genere troveremo in *Gomorra*, libro in cui non sono risparmiati dettagli *pulp*, ma per il resto castissimo. Nel libro di Saviano, *Gomorra*, la città della fornicazione, sta per il regno, al tempo stesso materiale e onirico, del crimine (*Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* è il sottotitolo). La genialità del titolo risiede dunque in uno spostamento del significante che fa sci-

volare immediatamente il lettore sull'orlo di un abisso morale. Aprendo il libro, egli sa che sta per iniziare un'escursione negli inferi. Il sottotitolo, da parte sua, chiarisce chiariscono senza indugi che si sta raccontando la *verità*. Qui non si viaggia nell'immaginazione o al termine della notte. Si entra in un regno e in un delirio concreti e li si racconta. Un "incredibile, sconvolgente viaggio nel mondo affaristico e criminale della camorra [...], un libro avvincente e scrupolosamente documentato", annuncia il risvolto di copertina, che così si conclude:

... un libro anomalo e potente, appassionato e brutale, al tempo stesso oggettivo e visionario, di *indagine e di letteratura*, pieno di orrori come di fascino inquietante, un libro *il cui giovanissimo autore*, nato e cresciuto nelle terre della più efferata camorra, è *sempre coinvolto in prima persona*. Sono pagine che afferrano il lettore alla gola e lo trascinano in un abisso dove davvero nessuna immaginazione è in grado di arrivare.⁴

Qualsiasi lettore, aprendo il libro, non può che provare un *frisson*, visto che gli si annunciano orrori a bizzeffe. Poco conta che nel testo, contrariamente a quanto promesso dal risvolto ("un libro [...] scrupolosamente documentato"), *non sia presentata alcuna documentazione*. Sì, è riportato qualche brano di intercettazioni e di atti processuali; ma non un riferimento alle fonti, a testi o a autori, non un ringraziamento a persone conosciute, come inquirenti o colleghi, giornalisti o scrittori che siano.⁵ "Un momento," dirà qualcuno, "parliamo del libro, non del risvolto!". Certo, ma nell'impresa letteraria il risvolto o bandella non è privo d'importanza. Elio Vittorini, per esempio, era un gran cultore dei risvolti di copertina, che sono stati definiti giustamente un'arte.⁶ Infatti il risvolto, diversamente dal resto del *package* di un libro (nel nostro caso, la copertina con una batteria di coltelli ripresa da *Knives* di Andy Warhol e, sul retro, una fotografia dell'autore), non è mero artificio pubblicitario. È la voce di una sirena che prende per mano il

lettore e gli dice: "Vieni con me e saprai!". Perché allora promettere una documentazione inesistente? Perché nel libro c'è molto di più di quanto non possa offrire un misero apparato di note o un'arida bibliografia. C'è la *verità umana* dell'autore: "un libro in cui il giovanissimo autore, nato e cresciuto nelle terre della più efferata camorra, è sempre coinvolto in prima persona."⁷ È *l'autore la scrupolosa documentazione del libro*, più vera di qualsiasi materiale *à l'appui*.⁸ Ha scritto al riguardo l'autorevole critico Giulio Ferroni:

Formidabile libro di testimonianza, sospeso tra inchiesta giornalistica, intelligenza sociologica e riflessione personale, *Gomorra* è stato reso possibile dal modo in cui l'autore ha saputo mettersi in gioco, immergendosi nel fondo più lacerante della realtà, in un contatto addirittura biologico con il corpo purulento di Napoli e del suo entroterra: la pericolosa "verità" del libro, la sua forza critica è scaturita proprio dal fatto che quel mondo vi veniva percorso, attraversato, vissuto con dolorosa partecipazione.⁹

In che cosa è dunque coinvolto il giovanissimo autore? In *vicende vere, reali, vissute personalmente* ("dolorosa partecipazione" ecc.) nel "contatto biologico con il corpo purulento di Napoli". Vedremo sotto come le immagini "forti" tratte da un repertorio organico-medico-scatologico siano fondamentali per definire l'atmosfera morale di *Gomorra*. Ma, preliminarmente, è necessario soffermarci su *chi* si immerge in tale realtà e quindi dobbiamo chiamare in causa la nozione di *prima persona*.

In letteratura non è un concetto scontato. Sul piano della pagina scritta, troviamo l'io narrante, la *prima persona* letteraria, dietro la quale spunta una *seconda* prima persona, l'autore, senza la quale la prima non esisterebbe. Ma nel caso di *Gomorra* ce n'è anche una *terza*, ovvero la prima persona reale o esistenziale, che è sia oggetto delle prime due nel testo, sia la loro condizione di esistenza (senza il Saviano in carne ed ossa coinvolto "in prima persona" in certe vicende non avremmo né

l'autore né l'io narrante).¹⁰ Il risvolto di copertina ci informa che le tre prime persone sono indissolubilmente unite, come in una matrisca o in una ghirlanda. L'una non può che rimandare alle altre due. Appena si legge la prima frase di *Gomorra* declinata in prima persona ("Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa...")¹¹, si sa che l'autore sta rivelando, per bocca dell'io narrante, la sua verità *esistenziale*. Non importa che ciò che è accaduto venga dal racconto di *altre* persone (per esempio, il gruista del porto). La trinità delle persone-Saviano sta lì a dimostrare che ciò che si sta leggendo è la verità. La struttura trinitaria incombe fin dalla prima pagina sul lettore e gli intima: "Sappi che io [cioè i tre io in uno] dico il vero!". Per citare un illustre poeta barocco, anche lui napoletano:

Pienissimo di me vivo d'un guardo:
Fattor non fatto, Unico in tre, son Io.¹²

Stando così le cose, la risposta a qualsiasi domanda intorno alla *verità* di *Gomorra* è data in partenza, nella stessa condizione di esistenza del libro, e quindi non sono ammesse altre domande. Quasi a ogni pagina, un lettore ingenuo potrà chiedersi: "Ma sarà proprio successo? Sarà proprio vero?". Al che la trinità risponderà: "Lo dico io!" (e, come vedremo, in grandissima parte, la comunità dei critici e lettori commenterà: "È vero perché lo dice lui!"). Mettere in dubbio la verità di *Gomorra* significa negare la verità di ciò che racconta l'io narrante, dell'autore e quindi dell'uomo Saviano. Peggio di un dubbio: un'infamia. E poiché il libro tratta di camorra, l'infamia si configura come tradimento di Saviano a favore della camorra. È l'opinione pressoché unanime che ha accolto qualsiasi critica a *Gomorra*.

Ma torniamo al libro. La sua verità è garantita dalla trinità-Saviano. Sul piano della narrazione, tuttavia, possiamo legittimamente chiederci: di *quale* verità narrativa si tratta? È il

noto problema dei generi. Che cosa stiamo leggendo? Quale genere di narrazione in prima persona? Autobiografia, reportage giornalistico, resoconto di viaggio, inchiesta etnografica o sociale, romanzo di pura *fiction*, *docufiction* (o *creative non-fiction*)¹³ o una qualche mescolanza tra questi? Il risvolto di copertina ci offre più di un indizio a favore di un genere ibrido o ancipite ("un libro... di indagine e di letteratura"), ma per coglierne la natura, dobbiamo fissare alcuni punti fermi, e cioè definire i generi tradizionali.¹⁴

Una prima grossolana distinzione è tra narrazione come invenzione o *fiction* (romanzo, *short story* ecc.) e narrazione come reportage (inchiesta giornalistica o sociale, autobiografia e simili). La *fiction* può richiamare qualche tipo di realtà e anche importarne vere e proprie vedute (battaglie napoleoniche in Stendhal e Tolstoj, *slum* londinesi in Dickens, tumulti parigini in Flaubert, il mercato delle Halles in Zola, il *faubourg* Saint-Germain in Proust ecc.), ma trova la sua verità nella libertà immaginativa dell'autore. La seconda può adottare forme strutturali e stilistiche della *fiction*, ma è ancorata e quindi legittimata in *ciò che è fattualmente successo*. Così, in *Guerra e pace* Tolstoj mette in scena personaggi "reali" (il generale Kutuzov) e inventati (il suo *aide-de-camp*, principe Andrej Bolkonskj), ma la scena è immaginaria (ciò che riguarda i personaggi in quanto tali non è successo). Viceversa, Truman Capote, in *A sangue freddo*, può produrre un racconto raffinato e "letterario" di un delitto nel Kansas, solo perché i fatti, come i nomi dei protagonisti, sono reali.¹⁵

A dire il vero, la distinzione tra *fiction* e *non-fiction* è sempre stata problematica e rimanda a due sfere non separabili da un confine assoluto.¹⁶ Nel Settecento, secolo decisivo per l'incubazione del romanzo moderno, la *fiction* romanzesca poteva essere la forma puramente esteriore di polemiche politiche, progetti di riforma sociale, utopie, inchieste sensazionali sui bassifondi, corruzione delle corti e così via. Se il *Tableau de*

Paris di Louis-Sébastien Mercier rappresenta un prototipo di inchiesta sociologica sull'*ancien régime* agonizzante, le *Nuits de Paris* del suo amico Nicolas Rétif (o Restif) de la Bretonne sono un modello probabilmente insuperato di *docufiction*: il narratore percorre instancabilmente le strade di Parigi nelle ore buie, incontra donne perdute o violate, assassini e vagabondi, interviene nelle loro vicende, rianima sepolte vive e morti apparenti, moraleggia sul vizio, la passione, il crimine e la corruzione, e poi corre da un'amica, la Marchesa di M., a raccontare i suoi *exploit*, inframmezzando la narrazione con le vicende del saggio Epimenide – intrattenendo perciò la nobile protettrice non solo con quanto di pittoresco e straordinario cela la Parigi notturna, ma anche con le consolazioni della filosofia. Come si vede, la *docufiction* che una certa critica italiana ritiene una novità assoluta, e magari una specialità del nostro paese, dispone di una tradizione abbastanza consolidata.¹⁷

Il Novecento ha visto moltiplicarsi casi di narrazione basati su esperienze reali (soprattutto autobiografiche). Tali sono, restando solo all'Italia, libri come *Se questo è un uomo* di Primo Levi o *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi. La letteratura contemporanea, soprattutto americana, abbonda di "storie reali" che finiscono per diventare veri e propri romanzi: penso a noti libri di James Agee, Tom Wolfe, Gore Vidal o dello stesso Capote in cui alla fine sono l'abilità dell'autore e lo stile (nonché il punto di vista dei lettori e dei critici) a decidere per un caso o per l'altro.

Un modo per orientarsi in questa dimensione assai complessa è affidarsi al patto, implicito o esplicito, che ogni narratore propone ai lettori. Consideriamo due opere di Hermann Melville narrate in prima persona, *Moby Dick* e *White Jacket*. Nessuno, aprendo *Moby Dick* e leggendo il celebre incipit del primo capitolo ("Chiamatemi Ismaele"), penserà di star leggendo le avventure di un marinaio realmente vissuto di una baleniera. Infatti Melville, pur facendo precedere la narrazio-

ne da una "Etimologia" delle balene e da un ampio apparato di citazioni dotte (quindici pagine nell'edizione che ho sotto mano)¹⁸, attribuisce la prima a "un tubercolotico ex assistente di ginnasio" e la seconda a "un vice-vice bibliotecario": grazie a questa ironia o auto-ironia sull'erudizione si entra senza equivoci nel mondo dell'avventura.

All'opposto, perché una narrazione sia considerata racconto verace, anche se inevitabilmente creativo, è indispensabile che, grazie a un qualsiasi paratesto (un'introduzione, un'avvertenza, persino una bandella di copertina), si sappia fin dall'inizio che si riferisce a qualcosa di accaduto e quindi di vero. È questo il caso di una nota apposta alla prima edizione inglese dell'altro capolavoro di Melville, *White Jacket*.

Nota. Nell'anno 1843 mi imbarcai come marinaio semplice a bordo di una fregata della marina degli Stati Uniti che si trovava in un porto dell'Oceano Pacifico. Dopo essere rimasto a bordo di questa fregata per più di un anno, fui dimesso dal servizio non appena tornati in patria. Le mie osservazioni ed esperienze nella marina militare sono alla base di questo libro.¹⁹

Di solito, dunque, un autore fa sì che il suo pubblico *riconosca* il genere che sta leggendo. Per quanto il libro possa assumere una forma mista (un romanzo che richiama vicende reali o un report in stile letterario), il lettore *dovrebbe* sapere se si sta muovendo in una realtà di carta o nell'ombreggiatura su carta della realtà. Si tratta di una garanzia per entrambi, l'autore e il suo pubblico. Il primo sarà giudicato dal tribunale che preferisce (la letteratura o la sfera della cronaca o del saggismo) e il secondo potrà giudicare di conseguenza. In tutti i casi misti o ambigui, il lettore deve ricorrere naturalmente a una domanda relativa allo stile o forma della scrittura ("Sta l'autore mirando a una qualche poetica autonoma?"), ma, qualora la forma non decida, il patto implicito gli fornisce qualche indizio.²⁰ In ultima analisi, si tratta di stabilire se il testo propenda

per la mimesi, quell'imitazione "falsificante" della realtà che insospettiva Platone (nonché Aristotele, nella *Poetica*),²¹ per la diegesi, e cioè per qualche tipo di dossografia o reportage, o per entrambe. Secondo la formula classica di Platone:

Ascolta: tutto ciò che raccontano i mitologi e poeti non è altro che narrazione [*diēgēsis*] di fatti, che possono essere presenti, passati o futuri. [...] E ciò si può fare in tre modi: per mezzo di una narrazione semplice [*haplē diēgēsis*], o attraverso una narrazione imitativa [*diā mimēseōs gignoménē*], o, infine, in forma mista dell'una e dell'altra insieme [*di' amphotērōn*].²²

Tornando a *Gomorra*, la mia ipotesi è che, fin dal contenitore esterno e dalle sue finestre aperte sull'interno del testo (copertina e relative immagini, il risvolto ecc.), il libro sia stato costruito non come mera *fiction* (mimesi nella forma di un romanzo che ha certi protagonisti d'invenzione sullo sfondo del crimine), e nemmeno *docufiction* (una storia vera e "scrupolosamente documentata" ecc., anche se romanzata), bensì come *docu/fiction*, ovvero narrazione "a piega", in cui finzione letteraria e funzione documentaria si implicano, a ogni pagina, direi a ogni riga. In breve, *fiction* e *docufiction*. Con *costruito* non intendo alcun complotto redazionale; ma definisco semplicemente il dispositivo *Gomorra*, una macchina-di-scrittura che produce un certo effetto di verità.²³

E quale tipo di verità? La messa in scena di un dispositivo narrativo a tre prime persone si basa su una sorta di dichiarazione giurata che richiede un atto di fede ("Racconto la verità, credimi sulla parola!"), che vincola il lettore proprio in virtù dell'ambivalenza della narrazione. A ogni pagina, la realtà romanzesca è romanzo della realtà e viceversa. Se ci si interroga sulla verità del racconto, ci si dirà che stiamo leggendo un romanzo. Ma se si solleva il problema della scrittura romanzesca, si risponderà che conta soprattutto la realtà raccontata. A me sembra un puro e semplice *double bind*, un laccio per i let-

tori e, come mostrerò subito, anche per certi critici.

La forza della parola

Nel saggio *Le quattro forze di "Gomorra"* di Carla Benedetti si trova un'appassionata sottoscrizione della verità del libro. Curiosamente, gli argomenti non sono lontani dai miei, ma di segno esattamente opposto. Quello che per me è un patto *ambivalente* proposto da Saviano ai lettori (questa non è *fiction*, né *docufiction*, ma entrambe le cose, *docu/fiction*), per Benedetti è *forza* che può essere definita in quattro enunciati. Il primo è l'"intimità":

"Ciò che io Roberto Saviano ti sto raccontando non è solo il frutto di un'inchiesta, ma anche quello che ho vissuto e di cui porto tracce profonde dentro di me, essendo nato e cresciuto in questo ambiente".²⁴

Ovvero un meccanismo di "intimità di Saviano con il territorio" che innesca la nostra immedesimazione nello scrittore (Benedetti non entra nella questione dei diversi io e ne deduco che per lei siano la stessa cosa). Il secondo enunciato è la "ribellione".

"Per il fatto stesso di intraprendere questo racconto chi scrive si è sottratto alle leggi di quell'ambiente. Il mio atto di parola è infatti per me rischioso, e potrei pagarne le conseguenze".

Un dettaglio: il testo di Benedetti è del maggio 2008, quando i rischi corsi da Saviano erano ampiamente noti. Ma il libro *Gomorra* era stato pubblicato nei primi mesi del 2006 e, fino al settembre dello stesso anno (quando Saviano denuncia pubblicamente i camorristi a Casal di Principe, esercitando secondo alcuni la *parrhesia*), il rischio era potenziale, non in atto.²⁵ Non è un dettaglio da poco, perché significa che la ribellione rischiosa non era intrinseca nel "racconto", ma in un

atto pubblico compiuto da Saviano *dopo* la pubblicazione del libro. Con ciò non si misconoscono i rischi corsi da Saviano, ma semplicemente non li si deduce ex post dalla narrazione.

Il terzo enunciato, la necessità della parola, è solo una specificazione del secondo, e infatti Benedetti lo definisce "implicito" nel precedente: "Nonostante il rischio, ho scelto di raccontare invece di tacere, [...] perché ciò che racconto *doveva* essere detto." Quindi, qui sarebbe in gioco una scelta *etica*: in altri termini, Saviano ha obbedito a una sorta di dovere o imperativo.²⁶ Infine, il quarto enunciato è la "parola conquistata". Nel testo di Benedetti, non è formulato chiaramente, ma dovrebbe avere a che fare con l'abbandono delle convenzioni di genere:

Chi scrive un *noir* (o sceglie un qualsiasi altro genere fortemente convenzionale) non ha bisogno di legittimare la propria parola. Pensa già a tutto il genere. Ti dà l'invito e il costume per intervenire al ballo, dopo di che tu potrai essere più o meno bravo, ma non avrai bisogno di spiegare a nessuno perché sei lì. Ma questa legittimità di parola concessa per convenzione, invece che conquistata, ha ovviamente una contropartita. Se resti in questa fascia "convenzionata" il tuo atto di parola non potrà essere percepito come qualcosa di significativo in sé, come una ribellione o una sfida. Ogni scrittura di genere in effetti si porta dietro il limite di un patto di lettura altamente convenzionalizzato, in cui la posizione di chi parla non è in gioco, non è problematica, ma è anche in larga parte resa inerte.

In altre parole, scegliendo di scrivere non un romanzo (magari *noir*) o un reportage, ma qualcosa che non è né l'uno né l'altro, o forse tutt'e due, e quindi un testo non soggetto alle convenzioni, Saviano avrebbe pronunciato una parola autentica (cioè vera) la quale, proprio per questo, avrebbe la forza di convincere, cioè di essere creduta. Per Benedetti *Gomorra* sarebbe un testo di natura *illocutiva*, e quindi dotato di forza pratica. Date le premesse indicate sopra (gli enunciati relativi

alle quattro forze), il senso del libro di Saviano potrebbe essere condensato nell'affermazione "Io vi dico, correndo i miei rischi, che la camorra è così e così" (illocuzione), al che il pubblico risponde: "Sì, è così" (perlocuzione). Benedetti è libera di aderire all'intimazione di Saviano ("il mio libro ha la forza della verità morale perché l'ho scritto correndo dei rischi ecc.", e viceversa: "io corro dei rischi perché ho scritto la verità"). Ma mi sia permesso notare che, trattandosi di una tautologia basata sulla parola dell'autore (e degli altri due io), qui siamo *davanti a un atto di fede*, non a un semplice (o complesso) atto linguistico. E dunque liberi tutti di crederci o no.

A me un'idea di letteratura basata sull'adesione al punto di vista di un autore che *pretende* di essere creduto ed è garantito dalla sua parola, e solo da quella, non piace per niente. Anche perché, se prendessimo sul serio gli argomenti di Benedetti, qualsiasi manifestazione letteraria non convenzionale ancorata alla parola dell'autore diverrebbe un atto veritativo socialmente vincolante – insomma, manipolazione e non illocuzione. Qualcosa che piacerà molto agli scrittori che vogliono seguaci più che lettori (e qui vedo proprio le radici del savianismo), ma che non presuppone esattamente un pubblico dotato di senso critico. La mia idea di letteratura è differente: che lo scrittore rispetti i generi o li rimescoli, se ne è capace, la sua onestà consiste proprio nello stabilire una distanza con i lettori, affinché questi siano capaci di *giudicare*.

Identificazioni

Sappiamo fin da Auerbach che la "realtà" della letteratura è tale solo in virtù della rappresentazione dell'autore.²⁷ Sprofondati nella lettura, pensiamo di essere immersi in qualcosa di reale e invece viaggiamo in una *rappresentazione* soggettiva. Questo era chiarissimo già a Montaigne: "Io non posso fissare il mio oggetto. Esso procede incerto e vacillante, per una naturale ebbrezza. Io lo prendo in questo punto, com'è,

nell'istante in cui mi interesso a lui. Non descrivo l'essere."²⁸ Non diversamente, un critico contemporaneo sottolinea come nel Novecento la *verità* della parola letteraria divenga in un certo senso un'utopia:

Teca o reliquiario dell'indicibile, "linguaggio che nessuno parla", "trasparenza reciproca dell'origine e della morte", palestra degli agonistici esercizi di una parola che si espone nella sua tragica e libera esistenza, la letteratura è arrivata così a dire nel corso del secolo: "Non rappresento più, sono; non significo, presento" (Blanchot).²⁹

Montaigne, da parte sua, indica indirettamente una prospettiva morale agli scrittori: "Ricordatevi che non state descrivendo l'essere, ma scrivendo una sua incerta rappresentazione...". E anche un *caveat* per i lettori: "Sappiate di viaggiare nell'ebbrezza della rappresentazione". Il sospetto aristotelico da cui il romanzo è sempre stato circondato può attenuarsi, sino a scomparire, se il suo carattere mimetico è *francamente* dichiarato e presente al lettore.³⁰ Molti equivoci sulla scrittura romanzesca ci sarebbero risparmiati, se l'autore non si balocasse un po' troppo sul confine tra realtà e rappresentazione, tra verità oggettiva e finzione. Ed ecco una recensione di *Gomorra* che rappresenta, è il caso di dire, un'antologia di equivoci.

È un punto di vista [quello dell'io narrante di *Gomorra*] straniato e *fermo* al tempo stesso ("fermo" nel senso di fermezza, coerenza, dirittura morale). "Io" raccoglie e fonde le parole e i sentimenti di una comunità, tante persone hanno plasmato - da campi opposti, nel bene e nel male - la materia narrata. Quella di *Gomorra* è una voce collettiva che cerca di "carburare lo stomaco dell'anima", è il coro un po' sgangherato di chi, nella terra in cui il capitale esercita un dominio senza mediazioni, ancora a una "radice a fittone" il coraggio di guardare in faccia quel potere. "Io" è la comunità aperta di chi sceglie "Cristo, Buddha, l'impegno civile, la morale,

il marxismo, l'orgoglio, l'anarchismo, la lotta al crimine, la pulizia, la rabbia costante e perenne, il meridionalismo. Qualcosa." [...] "Io" è l'autore e testimone oculare, senz'ombra di dubbio. Altre volte Saviano si immedesima e dà dell'io a qualcun altro di cui non svela il nome (amico, giornalista, poliziotto, magistrato). Altre volte ancora s'inserisce a metà o alla fine di una storia per darle un urto, inclinarla o rovesciarla, spingerla contro il lettore. Eccoci, seguiamo un personaggio un po' a distanza, nascosti, e a un certo punto arriva di taglio un "mi disse quando lo incontrai" (o qualcosa del genere). È uno zoom violento sul personaggio. Quest'ultimo si rivolge a Saviano, e grazie all'io narrante *Saviano siamo noi*.³¹

C'è proprio di tutto: stomaci carburati, radici a fittone,³² la fermezza morale, la comunità, il coraggio di guardare in faccia il potere, Cristo e Buddha, il narratore come testimone oculare e persino l'andirivieni del narratore tra il suo io e quello degli altri, compreso il nostro ("Saviano siamo noi"). Dove sono gli equivoci? Se ne possono citare parecchi, a partire dall'incrollabile certezza con cui il recensore citato crede alla qualità di testimone oculare di Saviano ("senz'ombra di dubbio"). E non parliamo della folla di luoghi comuni sui valori "comunitari", dal marxismo al meridionalismo, che ritraggono perfettamente un lettore ideale di *Gomorra*.³³ Ma l'equivoco principale è quell'io narrante che saltella qua e là a suo piacimento: talvolta parla a nome di singoli altri, a cui non dà il nome, talvolta a nome della comunità. Certe volte è proprio lui, ma non sempre in primo piano. Segue le faccende un po' da lontano, poi decide di zoomare, scende in pista e dà una spintarella alla storia. Così entra in scena, ci tira dentro e ci fa immedesimare nei personaggi.

In effetti, questa rassegna delle capriole dell'io narrante rende bene l'andamento narrativo del libro. E allora dove sta l'equivoco? Nel fatto che il recensore non sospetta che le capriole avvengono nella rappresentazione, non nella realtà rappresentata (il mondo corrusco della camorra in cui l'autore

sarebbe coinvolto in prima persona ecc.). L'io saltella tra le pagine e si fa credere che viaggi tra la camorra e noi. "Ma non può che spostarsi tra le pagine, dato che parliamo di un libro", osserverà qualcuno, spazientito dai miei distinguo: "Non l'hai appena detto tu che l'io narrante si muove nell'ebbrezza della rappresentazione?". Eh sì, ma allora perché credere alla testimonianza oculare? Perché convocare tutte quelle ombre anonime ma *reali*, o supposte tali, come poliziotti, giornalisti e magistrati? Perché alludere a un fondo comunitario, al coro dei giusti, come se l'io narrante gli desse voce? Perché quest'ultimo, mentre filma a suo piacimento in primo piano o in campo lungo, in soggettiva o in semi-soggettiva, facendo capriole a ogni pagina, ci fa credere di essere un testimone oculare, mentre è lo sceneggiatore e il regista – e non potrebbe essere altrimenti – di una rappresentazione?

Per chiarire la questione dobbiamo tornare alla nozione di io narrante. Costui può avere o no un ruolo nell'universo di ciò che narra. Se ce l'ha, diremo con una certa pedanteria post-platonica che è infradiegetico, altrimenti extradiegetico.³⁴ Noi sappiamo già che l'io narrante, in *Gomorra*, è infradiegetico, perché non solo narra in prima persona, ma questa è *dentro* le vicende narrate (a dire il vero, *Gomorra* è anche indirettamente, anzi anonimamente, una narrazione metadiegetica, perché riporta racconti di altri, non meglio specificati). Ma dire che l'io narrante di *Gomorra* è infradiegetico non gli rende giustizia. Scompaginando le sicurezze della narratologia, *Gomorra* è un libro in cui infradiegesi e extradiegesi si alternano secondo il ghiribizzo dell'autore. La prima riga farebbe pensare che l'io narrante se ne stia fuori, nascondendosi dietro l'autore: "Il container dondolava mentre la gru lo spostava sulla nave"³⁵, ma poche righe sotto entra in scena il noto gruista e insieme a lui, sommessamente, l'io interno alla storia ("Quando il gruista del porto *mi* raccontò la cosa...").³⁶ Seguono informazioni di livello misto ("Tutto quello che esiste passa di qui", in cui l'io

narrante fa capolino nel deittico "qui")³⁷ e altre decisamente extradiegetiche ("Nel porto di Napoli opera il più grande armatore cinese...").³⁸ Poi, a un certo punto, l'io narrante prende coraggio, esce dall'ombra e si fa largo nella storia ("Mi perdo sempre al molo", "La prima volta che ho visto attraccare una nave cinese...").³⁹ Dal punto di vista dei livelli narrativi, il libro è tutto così.

La novità di *Gomorra*, ci informa il recensore citato, starebbe nel fatto che molteplici io (gli attori sociali in cerca di un qualcosa per cui valga la pena vivere, noi lettori ecc.) sono coinvolti nel testo, insomma che l'infradiegesi abbraccia più soggetti narranti (e anche leggenti).⁴⁰ Ora, a me non sembra proprio una grande novità.⁴¹ Innumerevoli romanzi d'avanguardia, sperimentali, post-moderni ecc. mettono in scena giochi diegetici infinitamente più complessi, funambolici. A parte lo scontato Borges, mi vengono in mente *Fuoco pallido* di Nabokov (qualcosa da far girare la testa) e, su un piano di minore complessità, la concatenazione metadiegetica del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki (oltre che del capostipite ineguagliato di questo genere di narrazione, *Le mille e una notte*)⁴², ma non c'è bisogno nemmeno di andare in posti così esotici: cinquant'anni fa, Leo Spitzer ha individuato nei *Malavoglia* di Verga la capacità camaleontica del narratore di dar voce al discorso vissuto (*erlebte Rede*) di una pluralità di personaggi che, senza essere propriamente io narranti, si comportano come tali.⁴³

Ricordiamoci però che l'io narrante di *Gomorra* non è una semplice istanza testuale, un attante. Dietro di lui ci sono ovviamente il nome dell'autore e soprattutto il Saviano *reale*, quello che indaga sulla camorra. Di conseguenza, è questo io che si fonde con gli altri io (e con i nostri di lettori), al punto che tutti questi io sono lui ("Saviano siamo noi"). Ed ecco allora la vera novità di *Gomorra*: apparentemente l'io narrante è un po' timido; in realtà, che operi nell'infradiegesi o nell'extra-

diegesi, rimanda *sempre* al suo doppio reale. *L'indagatore della camorra, e cioè Saviano in carne e ossa, è il vero eroe del libro.*

La parola "eroe" vuol dire due cose: in letteratura, protagonista di una narrazione e, nel discorso comune, essere eccezionale che combatte qualche tipo di nequizia. Ovviamente le due accezioni non coincidono sempre: l'infelice Madame Bovary è l'eroina dell'omonimo romanzo, ma non è propriamente eroica. In *Gomorra*, invece, il protagonista della narrazione rimanda all'eroe Saviano, il viaggiatore nelle efferatezze della camorra, "sempre coinvolto in prima persona". Ma di che tipo di eroe si tratta? Apparentemente, non onnisciente, né debordante. Infatti, l'io narrante non solo "indaga" i mondi della camorra, e quindi – come ci informa lui stesso – va avanti e indietro in Vespa alla ricerca di informazioni, ma così facendo riporta storie e discorsi di altri. Dove incontriamo un personaggio del genere? Nei gialli o nei *noir*. Ma non in quelli alla Agatha Christie (o genere "delitto nella stanza chiusa dall'interno") – in cui il narratore, infra o extradiegetico che sia, ci accompagna alla ricerca di una verità nascosta e insieme consequenziale, logicamente implacabile – bensì in quelli giallo-neri, tipo *private eye* o *polar* contemporaneo, in cui la verità è soprattutto sociale, morale, contestuale, d'atmosfera. In questi, l'eroe (sia io narrante o no) è solitamente incerto sul suo ruolo, apparentemente scettico, disincantato, ma in realtà dotato di temperamento romantico e moralità incrollabile (il Philip Marlowe di Raymond Chandler); oppure, un funzionario che ne ha viste tante, decifratore di ambienti e di psicologie più che di enigmi (l'ispettore Maigret); o, al limite, un essere schizoide, mezzo angelo e mezzo demonio, ossessionato da orrendi crimini irrisolti e che tali resteranno (i poliziotti dei primi romanzi di James Ellroy).⁴⁴ Che cosa hanno in comune costoro (insieme a tutti i loro epigoni che riempiono le edicole delle stazioni)? Che sono scetticamente, saggiamente o disperatamente *umani*. Non genietti come Monsieur Dupin di Poe o superuomini *blasé* con

qualche debolezza chimica (Sherlock Holmes), ma gente come noi, benché specializzata in efferatezze. Viaggiatori, in nostro nome, dall'altra parte. Non onniscienti, all'inizio, ma, alla fine, provvisti di un sapere dell'ombra, che ci restituiscono. Protagonisti ed eroi più o meno fragili.

Tale è il narratore di *Gomorra*, nelle sue tre persone. Naturalmente, egli innova rispetto ai suoi modelli. Siamo a Napoli, non a Los Angeles. Gira in motorino, non in Chevrolet o macchine della polizia. È disarmato e spalanca gli occhi, i nostri occhi, sull'orrore. Indagando, conosce e finisce per sapere. Ma occupa la scena anche quando apparentemente si tira indietro. Un'apparizione qua, una là. Una spintarella alla storia qua e una là. Come definire un eroe di tal fatta? Apparentemente, si tratta di un *deus ex machina* modesto, discreto. Ma c'è nulla di più immodesto di questa discrezione? Nulla di più forte di un eroismo così fragile? Nulla di più super-umano di questo giovane uomo che attraversa le porte del giorno e della notte, armato soltanto – cito un altro recensore – del giubbotto anti-proiettile della sua fermezza morale?

Apparentemente, dunque, il nostro Philip Marlowe partecipe ci prende per mano e ci conduce, con tutte le sue umanissime titubanze, negli inferi della camorra. Ma proprio in virtù dei giochi narrativi che entusiasmano i nuovi critici (io molteplici, pretesa etica di verità, sovrapposizione di romanziere e reporter, di testimone e attore e così via), egli rimanda essenzialmente a se stesso. Se la camorra è l'oggetto di sfondo, Saviano (uno e trino) è il vero protagonista di *Gomorra*.

Misteri di Napoli I: i cinesi

Nel primo capitolo ("Il porto"), l'io narrante apprende dal gruista un episodio letteralmente agghiacciante: i portelloni di un container sospeso in aria si aprono di colpo rovesciando sul molo cadaveri congelati di cinesi, con conseguente spaccamento di crani. È un incipit sensazionale, un pugno nello

stomaco del lettore, questa immagine dei cinesi che “a decine” vengono giù come merluzzi:

Uscivano dal container uomini e donne. Anche qualche ragazzo. Morti. Congelati, tutti raccolti, l'uno sull'altro. In fila, stipati come aringhe in scatola. Erano i cinesi che non muoiono mai. Gli eterni che si passano i documenti l'uno con l'altro. [...] Avevano tutti messo da parte i soldi per farsi seppellire nella loro città in Cina. Si facevano trattenere una percentuale dal salario, in cambio avevano garantito un viaggio di ritorno. Uno spazio in un container e un buco in qualche pezzo di terra cinese. Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi attraverso lo spazio tra le dita.⁴⁵

Ho un'ipotesi sullo sguardo infradito del gruista. Non è orrore quello che vuole comunicare all'io narrante. Secondo me, se mai un gruista o chi per lui ha raccontato questa favola a Saviano, lo guardava di sottocchi per vedere se la beveva. La storia dei “cinesi che non muoiono mai” è la più classica delle panzane, la leggenda metropolitana perfetta, pari, per restare in tema di stranieri, a quella degli zingari che rubano i bambini o all'altra, che furoreggiava una ventina d'anni fa, dei coccodrilli mutanti nelle fogne di Chicago. L'associazione dei cinesi in Italia ha giustamente protestato contro questa caricatura priva di fondamenti in un libro “scrupolosamente documentato”,⁴⁶ senza, a quanto ne so, che Saviano si sia degnato di rispondere, per non parlare dei lettori che scommettono “senz'ombra di dubbio” sulla sua qualità di “testimone oculare”. Ma, che diamine, *Gomorra* è un libro di “letteratura”, che conteranno mai questi dettagli?⁴⁷

E, trattandosi di letteratura, l'io narrante può entrare in scena quando gli pare, senza diffondersi sugli antefatti. Egli ci informa discretamente di cominciare a frequentare il porto di Napoli, non solo per “mangiare il pesce”⁴⁸, ma per lavorare. Perché lo faccia non si sa (bisogno di denaro, inchiesta, curiosità, avventura?). In ogni caso, proprio per il mistero che ne avvolge le motivazioni, riassume una genealogia di eroi portua-

li: dai reietti delle isole di Conrad e Jack London, passando per Genet di *Diario di un ladro*, sino al marinaio di *La nave morta* di Traven.⁴⁹ Una sensazione di già letto, rafforzata dal fatto che l'io narrante incontra per primi, proprio come se fosse Lord Jim, i *coolies* contemporanei, i cinesi, tra cui va a vivere. Ed ecco apparire il loro boss, Xian, detto Nino:

La voce di Xian non si interrompeva mai. La sua lingua veniva sparata fuori dai denti come una mitraglietta. Parlava senza neanche prendere respiro dalle narici, come in un'apnea di parole. E poi le flatulenze dei suoi guardaspalle che saturavano la casa di un odore dolciastro avevano appestato anche la mia stanza. Non era solo la puzza a disgustare ma anche le immagini che quella puzza ti sprigionava in mente. Involntini primavera in putrefazione nei loro stomaci e riso alla cantonese macerato nei succhi gastrici. Gli altri inquilini erano abituati. Chiusa la porta non esisteva che il loro sonno. Per me non esisteva che quello che stava accadendo oltre la mia porta. Così mi piazzai in cucina. Spazio comune. E quindi anche in parte mio. O così avrebbe dovuto essere. Xian smise di parlare e iniziò a cucinare. Friggeva del pollo.⁵⁰

Ho citato il passo perché esemplare dello stile di *Gomorra*: un periodare a singhiozzo, il cui ritmo spezzato genera ovviamente un senso di attesa, una sorta di ansia, senza che questa porti a un qualsiasi scioglimento o rivelazione. Così, poche righe dopo quelle citate, l'io narrante chiede a Xian – mentre il pollo continua a sfrigolare tra i miasmi – qualcosa sulle Triadi, le mitiche mafie cinesi. “Euro, dollaro, yüan. Ecco la mia triade”, risponde evasivamente Xian.⁵¹ *Exeunt* le Triadi, di cui non sentiremo più parlare. Apparentemente, l'io narrante vuol saperne di più su questa storia delle mafie cinesi, al che Xian se ne esce a mo' di risposta con una perla di saggezza: “L'economia ha un sopra e un sotto. Noi siamo entrati sotto e usciamo sopra”.⁵² Che significa? Forse che in Italia c'è una vasta economia sommersa in cui si muovono anche i cinesi? Se è così, c'era proprio bisogno di farcelo dire da Xian?

In realtà, nel primo capitolo, il lettore non ha appreso granché, se non che nel porto di Napoli arrivano merci di ogni tipo, legali o illegali, che i cinesi vivono stipati come sardine puzzolenti, e che Xian ha un ruolo in queste faccende. Stop per ciò che riguarda i cinesi. Ma se le conoscenze del lettore sono esattamente quelle che poteva avere prima di leggere il capitolo (con l'aggiunta di una leggenda metropolitana), il suo olfatto è saturo di cattivi odori (flatulenze, puzze appestanti, esalazioni di frittura), e la sua immaginazione è stata condotta a zoomare nelle viscere dei cinesi – come in quei film di fantascienza in cui un sommergibile miniaturizzato viene spedito a esplorare il corpo di un paziente. D'altronde, in queste prime pagine (come in tutto il libro), le immagini sono ampiamente tratte dal vocabolario gastroenterico:

Il porto è staccato dalla città. Un'appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell'addome della costa. [...] Le navi scaricano le loro latrine, puliscono stive lasciando colare la schiuma gialla in acqua, i motoscafi e i panfili spurgano motori e rassettano raccogliendo tutto nella pattumiera marina. E tutto si raccoglie sulla costa, prima come massa molliccia e poi crosta dura. Il sole accende il miraggio di mostrare un mare fatto d'acqua. In realtà la superficie del golfo somiglia alla lucentezza dei sacchetti della spazzatura. Quelli neri.⁵³

Si potrebbero fare diverse osservazioni sulla genealogia molto libresca e *maudite*, e assai poco *naïve* e testimoniale, di questo tipo di scrittura (Céline-Genet-Malaparte-Pasolini-Moresco...). Nonché sulle conseguenti immagini ventrali o scatologiche. Comunque, se uno scrittore fa echeggiare chi gli pare nella scelta di lessico e immagini, è anche vero che raramente uno stile è estraneo a una prospettiva morale. Scegliendo di descrivere il porto come una cloaca indifferenziata in cui galleggiano merci varie, scarichi di sentine, cinesi morti e congelati o vivi, con relative flatulenze e deiezioni, l'autore di

Gomorra ci trasmette un disgusto in virtù del quale una certa umanità è vista alla stregua di materiale fecale. Non le merci globalizzate, ovvero la merda cinese, sono al centro del primo capitolo, ma i cinesi di merda.⁵⁴

I misteri di Napoli II: Pasquale

Definito il ruolo dei cinesi nell'economia globale, l'io narrante parte alla scoperta delle attività industriali della camorra. Lunghi inserti descrittivi, che potremmo includere nel genere reportage in campo lungo, si alternano a interventi dell'io narrante, il quale incontra svariati personaggi. Dopo Xian detto Nino, il cinese elusivo, ecco comparire Pasquale il quale, benché napoletanissimo, lavora come sarto per i cinesi, a cui insegna l'arte del taglio e del cucito. Questa collaborazione del nativo con il nemico è ovviamente pericolosa e quindi Pasquale, quando va a lavorare, è costretto a nascondersi nel cofano di un'automobile:

Alla guida si mise una specie di Minotauro. Era uscito dall'auto di Pasquale e sembrava sapesse a memoria cosa fare. Fece marcia indietro, uscì dal cancello, e prima di immettersi nella strada cacciò una pistola. Una semiautomatica. Scarrellò e se la mise tra le gambe. Io non fiatai...⁵⁵

Vorremmo sapere di più di questo autista con tanto di nome mitologico, che si limita a spiegare all'io narrante i rischi dell'impresa, ma purtroppo sparisce dalla vicenda e non ne sentiremo più parlare. E tuttavia, resta un quesito: perché chiamarlo con il nome del figlio taurino di Pasifae, invece, che so, di Gennaro o Ciro? Io ho un'ipotesi. Essendo chiaramente un criminale, è un bipede dall'apparenza umana, ma ha testa, zoccoli e coda di toro, e ovviamente è posseduto da istinti animali. Benché il Minotauro spieghi che tenere la pistola tra le cosce, invece che sul cruscotto, permette di impugnare rapidamente l'arma,⁵⁶ non si sfugge alla sensazione che la "semiautomatica" sia il prolungamento inguinale della sua natura semi-bestiale.

D'altronde in *Gomorra* i criminali sono spesso descritti come animali: del camorrista Gennaro Licciardi soprannominato "a scigna" si dice che "fisicamente somigliava davvero a un gorilla o un orango".⁵⁷ Uno ha invece faccia di lupo,⁵⁸ mentre altri – lo vedremo tra poco – non sono che insetti.

Comunque sia, l'io narrante lega con Pasquale e comincia a frequentare casa sua, mentre i bambini, "attivi ma mai frenetici" corrono per casa "scalzi"⁵⁹ – ecco il tocco caratteristico di una vita familiare povera ma serena. E ora assistiamo alla comparsa, nientemeno, di Angelina Jolie. Il televisore è acceso e Pasquale resta senza parole:

In Tv Angelina Jolie calpesta la passerella della notte degli Oscar indossando un completo di raso bianco, bellissimo. Uno di quelli su misura, uno di quelli che gli stilisti italiani, contendendosi, offrivano alle star. Quel vestito l'aveva cucito Pasquale in una fabbrica in nero ad Arzano. Gli avevano solo detto "Questo va in America"... Nessuno avrebbe creduto a una cosa del genere. La notte degli Oscar, Angelina Jolie indossava un vestito fatto ad Arzano, da Pasquale. Il massimo e il minimo. Milioni di dollari e seicento Euro al mese.⁶⁰

Sarà una storia vera? In effetti, nel 2004 la famosa attrice portava un vestito lungo di raso bianco – benché con le spalle nude e non "a giacca", come si dice a pagina 46 di *Gomorra* [...] ma che importanza ha? Ci stavamo dimenticando che questo non è un banale reportage ma un esempio di *docu/fiction*. Ed essendo la fiction l'altra faccia della "verità", la narrazione è al servizio della morale, in questo caso della denuncia dell'ingiustizia abissale patita da Pasquale. E mentre quest'ultimo, visibilmente scosso, esce di casa senza nemmeno chiudere la porta, la moglie Luisa scoppia a piangere.

Il pianto di Luisa mi sembrò anch'esso un giudizio sul governo e sulla storia. Non uno sfogo. Non un dispiacere per una soddisfa-

zione non celebrata. Mi è sembrato un capitolo emendato del *Capitale* di Marx, un paragrafo della *Ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, un capoverso della *Teoria generale dell'occupazione* di John Maynard Keynes, una nota dell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber. Una pagina aggiunta o sottratta. Dimenticata di scrivere o forse scritta continuamente ma non nello spazio di una pagina. Non era un atto disperato ma un'analisi. Severa, dettagliata, precisa, argomentata.⁶¹

Lo ammetto. A rischio di apparire cinico, devo confessare che il pianto di Luisa – questa "pagina scritta continuamente ma non nello spazio di una pagina" – non mi sembra per nulla commovente, ma semplicemente comico, commentato com'è dalla confusa reminiscenza di un remoto esame di storia delle dottrine economiche, in cui avrebbero potuto trovar posto anche *Business Cycles* di Joseph Schumpeter e *La filosofia del denaro* di Georg Simmel, per non parlare di *Impero* di Negri e Hardt e così via.⁶² In realtà, si tratta di populismo, del tipo "i poveri sono il sale della terra" o "lo sguardo degli ultimi smaschera il potere", che avrebbe fatto sghignazzare Marx e aggrottare le sopracciglia, per un istante, agli altri esponenti della tetra scienza. Ma ancora una volta, ci dimentichiamo che *Gomorra* è anche letteratura...

E come in ogni vicenda letteraria, c'è una specie di trama e i personaggi cambiano pelle. Per dispetto, rabbia o in seguito a un'analisi "severa, precisa, dettagliata, argomentata", Pasquale smette di tagliare e cucire e va a fare il camionista: "Il miglior sarto della terra guidava i camion della camorra tra Secondigliano e il lago di Garda".⁶³ Ma contemplando in un ritaglio di giornale il suo "capolavoro", Pasquale – chissà perché – è felice. "Una felicità rabbiosa. Ma questo non lo saprà mai nessuno".⁶⁴ Oddio, noi lo veniamo a sapere mentre leggiamo le righe citate, ma questo non conta perché, si sa, in letteratura tutto è possibile.

I misteri di Napoli III: l'io narrante come testimone oculare

Si è dunque visto che l'io narrante trapassa senza difficoltà dall'extradiegesi più o meno saggistica (carrellate sull'economia globale e criminale alternate a riflessioni filosofico-economiche) all'infradiegesi. In altri termini, l'io narrante chiama in causa il Saviano reale o esistenziale, quello che ha indagato dal vivo i mondi camorristi. Come ho già detto, chiedersi se davvero Saviano ha fatto quello che si dice nel libro (è stato in certi posti, ha assistito a certi eventi, ha parlato con certe persone) non ha senso perché, data la sua natura di irrocervo narrativo (*docu/fiction*), il libro espone una verità letteraria e morale e non una strettamente empirica (nella terminologia di Tolstoj, *pravda* e non *istina*).⁶⁵ E tuttavia, dato che si allude a cose esistenti o possibili, c'è un problema di *verosimiglianza*. Non dobbiamo chiederci, insomma se ciò che racconta Saviano in prima persona sia banalmente vero, ma *verosimile*, se cioè sia adeguato alla conoscenza morale della camorra.

La risposta al quesito non può che essere duplice. Se nei capitoli per così dire saggistici tutto è verosimile e persino "vero" (la presenza della camorra nell'industria tessile, l'espansione estera, lo spaccio, l'ascesa del clan Di Lauro ecc. ecc.),⁶⁶ così non è – lo vedremo subito – per le ripetute entrate in scena dell'io narrante. Se si trattasse di un'inchiesta giornalistica o di un saggio etnografico, chiunque avrebbe il dovere di esigere le "prove". Poiché siamo però dal lato *fictional* della *docu/fiction*, non ci porremo il problema delle prove, ma della qualità della parola scritta e, inevitabilmente, della sua verosimiglianza letteraria – che in definitiva è una questione di buon senso.⁶⁷

"Frequentavo Secondigliano da tempo [...] Giravo nell'area nord di Napoli in Vespa."⁶⁸ ci informa l'io narrante. Prendiamo per buona questa dichiarazione. Ma perché introdurre, dopo pagine e pagine di resoconto "oggettivo" sulla camorra, l'infradiegesi? Un indizio è contenuto nella pagina che segue:

La mia faccia era diventata conosciuta con il tempo, una conoscenza che per le sentinelle del clan, i pali, significava valore neutro. In un territorio controllato a vista ogni secondo v'è un valore negativo – poliziotti, carabinieri, infiltrati di famiglie rivali – e un valore positivo, gli acquirenti. Tutto ciò che non è sgradito, che non è intralcio è neutro, inutile. Entrare in questa categoria significa non esistere.⁶⁹

C'è qualcosa che stride in questo passo. In italiano corrente un valore che non è positivo, né negativo è "nullo", non neutro. Ma non si tratta solo di una sciatteria sfuggita all'autore o al redattore (peraltro, di simili sciatterie il libro pullula). La non esistenza che l'io narrante pretende, in quanto "neutro", significa semplicemente che lui è sul posto (e quindi non è nullo) ma, non essendo né poliziotto, né acquirente è *invisibile* ai camorristi, benché la sua faccia sia "diventata conosciuta" (si noti il doppio e greve participio passato: ci conferma che l'io narrante a Secondigliano c'è stato *ripetutamente*, fino a farsi conoscere). L'affermazione "sul valore neutro" significa non solo che il Saviano reale è stato testimone di ciò che narra, bensì e soprattutto "non visto", il che gli consente di esserci e di guardare là, nel luogo degli eventi. In altri termini, benché compaia all'improvviso, e spesso gratuitamente, l'io narrante vede e non è visto. Un piccolo spiraglio di onniscienza.

Dal quale possiamo contemplare uno degli episodi di *Gomorra* che, al pari dell'abito di Angelina Jolie, ha acceso di più la fantasia dei lettori. È l'episodio dei Visitors, i tossicodipendenti all'ultimo stadio sui quali i camorristi testano l'eroina tagliata. È una scena molto *pulp*, che, al solito, è introdotta da una di quelle affermazioni metodologiche che a prima vista sembrano *nonsensical*, ma che, a una seconda lettura, significano qualcosa, anzi molto:

Dalle parti di Miano, poco distante da Scampia, c'era una decina di Visitors. Erano stati chiamati a raccolta. Uno spiazzo davanti ai capannoni. *C'ero finito non per caso ma con la presunzione che sen-*

tendo l'alito del reale, quello caldo, quello più vero possibile, si possa arrivare a comprendere il fondo delle cose. Non sono certo sia fondamentale osservare ed esserci per conoscere le cose, ma è fondamentale esserci perché le cose ti conoscano. C'era un tizio vestito bene, anzi direi benissimo, con un completo bianco, una camicia blu-stra, scarpe sportive nuovissime. Aprì un panno di daino sul cofano dell'automobile. Aveva dentro un po' di siringhe.⁷⁰

L'anacoluto, in *Gomorra*, non è mera costruzione frastica, è espediente retorico essenziale, stile elevato a sistema di pensiero. Se uno non va per caso in un posto, ci va o deliberatamente o perché costretto. Non essendo costretto, Saviano ci va di proposito (ma in modo attenuato, "nella presunzione") per "comprendere" le cose. E allora perché dire che non è essenziale "esserci" per conoscere? Azzardo la risposta: l'"io narrante" vuol trasmettere sempre e comunque la sua titubanza, questa volta cognitiva, di fragile indagatore.

Dunque Saviano non ci va per caso, ma per sentire l'alito del reale "quello caldo" (trattandosi di un reale letteralmente mortifero, lo definiremmo tombale, e quindi freddo e non caldo; in ogni modo, la puzza è un tema ricorrente del libro). Quanto al fatto che l'essenziale non sia esserci per "osservare e conoscere", bensì perché "le cose ti conoscano", ammetto che in principio ho avuto difficoltà a capire la frase. Finché di colpo, proprio come il pianto di Luisa ha ricordato a Saviano antiche letture di teoria economica, a me le "cose che ti conoscono" hanno innescato vaghi ricordi filosofici. Non solo l'intimazione husserliana di "tornare alle cose stesse!", ma la *Einfühlung*, l'empatia, quella sorta di fusione con l'Altro mediante cui si supera, forse grazie al calore dell'alito, la freddezza epistemologia positivista. Le cose ti conoscono, tu le conosci ed entrambi vi conoscete.

Segue una descrizione a forti tinte dello spietato spacciatore della camorra, "vestito benissimo, con un completo bianco",⁷¹ che somministra la dose a un Visitor. Questo perde conoscenza,

la sua ragazza cerca di aiutarlo e implora il camorrista, il quale, disgustato, le intima di stargli lontano, dopo aver cercato di rianimare il giovane dandogli dei calci con gli "stivali" (ma non erano "scarpe sportive nuovissime", come si dice a pagina 83?): "Non mi toccare che ti sparo!".⁷² Il Visitor è apparentemente morto, quando la ragazza si cala i pantaloni e gli urina in faccia, al che il "Lazzaro di Miano" resuscita.⁷³ Ma non perdiamo di vista Saviano, che assiste impotente alla scena.

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. Occupo spazio, nervosamente. Facendo così devo avere attirato l'attenzione. Pensavano fossi un uomo legato al tizio che stava quasi uccidendo quel ragazzo. Mi gridavano contro: "Tu... tu... volevi ammazzarlo". Non avevo fatto niente. Se non sei un tossico, sarai uno spacciatore.⁷⁴

I tossici gli corrono dietro anche se non lo raggiungono, perché sono deboli, e si limitano a tiragli dietro "schifezze varie" (sono zombi, in definitiva, e la scena ricorda film come *Il ritorno dei morti viventi* o *Grindhouse*). È curioso però come, pur essendo all'ultimo stadio della vita, o al primo della rinascita cadaverica, la loro attenzione sia stata attirata dall'io narrante, mentre il camorrista vestito di bianco non si preoccupa per nulla dell'estraneo. Cioè, Saviano è visibile agli occhi dei Visitors, ma non a quelli di un delinquente in azione che si suppone all'erta, e per di più armato: misteri della testimonianza oculare. Ed ecco ora un vero e proprio *coup de théâtre*.

Spuntò d'improvviso un camion. Dai depositi ne uscivano a decine tutte le mattine. Frenò vicino ai piedi, e sentii una voce che mi chiamava. Era Pasquale. Aprì lo sportello e mi fece salire. Non un angelo custode che salva il suo protetto, ma piuttosto due topi che percorrono la stessa fogna e si tirano per la coda. Pasquale mi guardò con la severità di un padre che tutto aveva previsto.⁷⁵

Qui, lo confesso, ho riso di gusto, tanto la faccenda è inverosimile e resa in modo inconsapevolmente comico. I topi si tirano per la coda percorrendo le fogne? E che dire di Pasquale, il quale, vero e proprio *deus ex machina* (si capisce, in fondo è un camionista), viene a salvare, in quel frangente e solo in quello, l'io narrante dalla situazione imbarazzante in cui si è cacciato? Se *Gomorra* fosse un libro di pura *fiction*, qualsiasi redattore avrebbe dovuto consigliare all'autore di tagliare il passo: suavia, Saviano, chi può prendere sul serio una storia del genere? Ma, trattandosi di *docu/fiction*, si presume che l'episodio sia davvero successo. Ecco qui, insomma, un caso perfetto di realtà romanzesca.

Ma non nel senso di Auerbach, bensì di una famosa rubrica della vecchia "Domenica del Corriere", in cui venivano presentate coincidenze impossibili, eppur spacciate per vere. Me ne ricordo una: due innamorati che vivono agli antipodi (che so, uno a New York e l'altro a Singapore) si danno appuntamento a Parigi in un certo posto. Arrivano e affittano due automobili. Si avviano al luogo del *rendez-vous*, quando a un incrocio si scontrano e, patatrà, decedono all'istante. Chissà perché, leggendo dell'arrivo salvifico di Pasquale, mi è tornata in mente questa storia.

Riassumo l'episodio dei Visitors. Saviano gira come l'uomo invisibile di H.G. Wells per le periferie di Napoli dominate dalla camorra. Va a Miano e assiste a un orribile episodio di spaccio terminale con apparente overdose, nell'indifferenza dello spacciatore vestito di bianco, nonché dell'autista di detto delinquente, che "non smette di *zompettare* sul sedile" ballando una certa musica.⁷⁶ Mentre lo sventurato giovane agonizza, "tutti [cioè i Visitors] si allontanano *passeggiando per questo frammento di polvere*".⁷⁷ Poi, evidentemente ci ripensano, perché tornano e se la prendono con l'io narrante. Ma ora, uscendo da un deposito (lì vicino, o altrove, nella sterminata periferia di Napoli, ma passando in ogni caso da Miano – guarda un

po'), si materializza il camionista Pasquale, non angelo – Saviano ha cura di precisare – ma topo severo (e preveggen- te), il quale si allontana con l'io narrante.

"Il buon Dio si annida nei dettagli", era solito dire Aby Warburg. Ma evidentemente in *Gomorra* i dettagli non contano, perché siamo nell'inferno della camorra e Dio non c'è.

I misteri di Napoli IV: questioni di stile

Non dimentichiamo però il "frammento di polvere". Visto che stiamo parlando di un libro "scrupolosamente documentato" che però ha ambizioni letterarie, non possiamo non dire qualcosa dello stile in cui è scritto. Ammetto che nelle questioni di stile sono un po' pedante. La padronanza del vocabolario mi sembra il primo requisito di uno scrittore. E la precisione – ovvero l'aderenza delle parole alle cose – una delle sue massime virtù. Le cose hanno un alito, freddo o caldo che sia? I topi si tirano per la coda? La polvere è costituita da frammenti? I delinquenti "zompettano" ascoltando la musica?

E ora scelgo pressoché a caso altri esempi di stile in un campionario vastissimo. Saviano gira in Vespa e viene fermato sia dalle forze dell'ordine, sia dalle sentinelle dei clan. "Vedevi avvicinati prima dei *motorini che ti sbirciavano* anche l'anima...".⁷⁸ Assiste alla rabbia delle donne di un quartiere durante un'azione di polizia: "Quella rabbia sa di succo gastrico".⁷⁹ Ricorda benissimo quando, a tredici anni, vede il suo primo morto ammazzato: infatti, quella mattina, "mi svegliai con un imbarazzo tremendo, perché dal pigiama, indossato senza mutande, *penzolava una chiara erezione non voluta*".⁸⁰ Va sui luoghi degli ammazzamenti, ma non per "mappare ciò che è finito", bensì per "capire [...] se c'è un sentiero, un *cunicolo scavato dal verme dell'esistenza* che possa sbucare in una soluzione...".⁸¹ Poi torna a casa, ma non riesce a stare fermo: "Scesi e iniziai a correre, forte, sempre più forte, le ginocchia si torcevano, i *talloni tambureggiavano i glutei*...".⁸² Si sente

addosso una puzza indefinibile, “come di una ghiandola sopita, [...] attivata ancor prima dalla paura da una sensazione di verità”,⁸³ e ciò, spiega, “dopo aver fissato una guerra di camorra nelle pupille”.⁸⁴

Mi fermo qui, frastornato da motorini sbircianti nell’anima, rabbie gastriche, erezioni penzolanti, vermi dell’esistenza che scavano in cerca di soluzioni, talloni tambureggianti, ghiandole attivate da qualche sensazione di verità e pupille in guerra. Ma ora, dopo aver messo in fila gli esempi, mi accorgo che non si tratta tanto di sciatterie (benché quell’erezione che penzola...), quanto del ricorso, lui sì tambureggiante, a figure *retoriche* di facile impiego – a parte gli onnipresenti anacoluti, anche iperbatì, ipallagi, enallagi, metonimie ecc. – che hanno in comune l’eliminazione del termine medio della comparazione e quindi evitano fastidiosi e prosaici giri di parole (i motorini sbircianti ricordano non solo la “marra paziente” dell’aratore di Pascoli⁸⁵, ma anche le “esistenze che cantano la libertà” e i “corpi che danzano la vita” di un uomo politico e poeta già incontrato, non a caso ammiratore di Saviano).⁸⁶ Effetti retorici poetizzanti e a mio avviso di basso conio, ma per nulla ingenui – ho lo sensazione che persino il “frammento di polvere” non sia una svista, ma una reminiscenza studentesca:

*I will show fear in a handful of dust.*⁸⁷

E le incessanti citazioni di puzze, merda, piscio, vomito, sangue versato e mestruale, sputi, succhi gastrici e muchi vari non saranno iniezioni di *Belletristik* pasoliniana in una materia così prosaica come la camorra? Grevi allusioni alla natura ctonia e ancestrale delle tragedie napoletane? Rispondo con la citazione di un episodio che devo commentare in chiave di trasfigurazione letteraria della verità fattuale, perché riguarda una persona in carne e ossa e si colloca dunque sul lato “documentario” di *Gomorra*.

È l’episodio della morte e del funerale di Annalisa Durante, “uccisa a Forcella il 24 marzo del 2004 a quattordici anni. Quattordici anni. Quattordici anni”.⁸⁸ Saviano si deve essere accorto di aver un po’ calcato la mano con l’iterazione perché aggiunge subito: “Ripeterselo è come passarsi una spugna d’acqua gelata lungo la schiena”.⁸⁹ Ricostruzione delle ultime fasi della vita di Annalisa:

La serata calda, forse la prima serata calda di questa stagione terribilmente piovosa, Annalisa aveva deciso di trascorrerla giù al palazzo d’un’amica. Indossava un vestitino bello e suadente. Aderiva al suo corpo, teso e tonico, già abbronzato”.⁹⁰

Questo passo mi ha insospettito. A parte la consueta ipallage (un “vestitino...suadente”) e l’inverosimiglianza di un’abbronzatura conquistata in una “stagione terribilmente piovosa”, come fa a sapere Saviano quale vestito indossasse la ragazza? La risposta viene da una giornalista che deve conoscere bene il caso perché ha curato il diario della ragazza uccisa.⁹¹ Saviano non lo sa e non poteva saperlo.

È a partire da questi paragrafi che Matilde Andolfo comincia a contestare *Gomorra*. “Nella parte del libro che riguarda l’omicidio Durante” ci spiega al telefono “Saviano riferisce dei fatti che sono inventati di sana pianta e definisce la ragazza in maniera tale che l’immagine che ne risulta è denigratoria. Lui vuole fare di Annalisa un simbolo di Forcella e il ritratto che ne riporta, dalle piccole alle grandi cose, è falso. A partire dalla descrizione dei vestiti e del fisico della ragazza. Annalisa era paffutella, senza ombra di trucco. Era ancora una bambina. Quella sera, in realtà, aveva un paio di jeans con tasche gialle, una t-shirt nera e un paio di Nike Silver dorate. Era scesa per pagare delle pizze vicino a casa. Se Saviano avesse letto le carte del processo lo saprebbe. Quegli abiti sono ancora ammassati in un enorme sacco della spazzatura nascosto in casa della zia. Da allora nessuno ha mai avuto il coraggio di riaprirlo”⁹².

Se si ha voglia di approfondire i dettagli, numerosi blog discutono queste e altre rielaborazioni creative di fatti reali da parte di Saviano. Ma a me interessa altro. Esiste una letteratura che trasfigura la realtà senza tradirla e una, che non esito a definire *cattiva*, che la falsifica, quali che siano le sue intenzioni. Nell'episodio in questione, si tratta, al di là dei particolari inventati, della descrizione *stereotipata* di un ambiente. E nella *fiction* (o *docu/fiction* che sia) gli stereotipi sono i pregiudizi che uno scrittore immagina soddisfare i potenziali lettori, e che quindi scodella loro in forma scritta. Ecco la scena del funerale di Annalisa, a cui Saviano dichiara di avere assistito:

Appena il padre scoppia a piangere, tutte le donne della famiglia iniziano a urlare, a battersi, a dondolare con strilli acutissimi, appena il capofamiglia smette di piangere, tutte le donne riprendono il silenzio.⁹³

E le loro figlie?

Hanno le telecamere rivolte verso di loro, i fotografi, tutti sembrano esistere per loro. Molte di queste ragazze si sposeranno tra non molto con camorristi, di alto o di infimo grado. [...] Ora però sono soltanto bambine in nero, senza dimenticare i pantaloni a vita bassa e i perizoma. È un funerale ma sono vestite in modo accurato, perfetto. Piangono un'amica, sapendo che questa morte le renderà donne. E nonostante il dolore non ne vedevano l'ora. Penso al ritorno eterno delle leggi di questa terra.⁹⁴

Possiamo anche sorvolare su una descrizione che sembra essere tratta di peso dalla *Terra del rimorso* di Ernesto De Martino o dai *Riti di passaggio* di Van Gennep (altre reminiscenze universitarie?). Per quanto mi riguarda, sorvolo meno sul "ritorno eterno delle leggi di questa terra", che fa tanto *Medea* di Pasolini (del genere "atavismo versus modernità") e che a me pare solo uno sgradevole luogo comune. Ma non sorvolo per nulla sul modo in cui Saviano tratta queste ragazze –

anche loro abbigliate in modo suadente, anzi perfetto, benché con perizoma visibile – che piangono sapendo di diventar donne, "e non ne vedevano l'ora", dato che "molte" impalmeranno i camorristi. Va bene che la letteratura è finzione, ma il lutto andrebbe rispettato, soprattutto quando è *reale*.

Narciso al cinema

L'io narrante compare improvvisamente in un paragrafo. Si affaccia in una storia e poi si ritrae – in dialetto napoletano: *votta 'a petrella e nascunne 'a manella*.⁹⁵ Non è certo se conoscere le cose o farsi conoscere da loro. Quando non sa che fare, cammina avanti e indietro. Viene preso per la coda da Pasquale e scrutato nell'anima dai motorini. È un io narrante proprio titubante, anche se qualcosa lo spinge alla ricerca della verità. E tuttavia, capitolo dopo capitolo, il suo ritratto, per metà libro volutamente sfuggente, comincia a profilarsi come in una sindone – o come quando, negli studi fotografici all'antica, un'immagine viene alla luce dal foglio di carta immerso nella bacinella dell'acido.

L'io narrante ricorda la sua infanzia e quindi anche papà. Scontento perché il figlio non sa sparare, Saviano senior lo porta ad addestrarsi nell'uso della pistola e rimane soddisfatto della prova. Segue un dialogo – tra i pochissimi del libro – in cui si filosofeggia sulle armi.

"Robbe', cos'è un uomo senza laurea e con la pistola"?

"Uno stronzo con la pistola."

"Bravo. Cos'è un uomo con la laurea senza pistola?"

"Uno stronzo con la laurea..."

"Bravo. Cos'è un uomo con la laurea con la pistola?"

"Un uomo, papà!"

"Bravo, Robertino!"⁹⁶

Dialogo che avrebbe potuto concludersi anche così: "Quando un uomo con la laurea incontra un uomo con la pistola, l'uomo con la laurea è un uomo morto", per parafrasare una

battuta *cult* di *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone. D'altronde, il cinema è parte integrante dell'immaginario dei camorristi i quali, ci informa Saviano, si ispirano, nel modo di fare la guerra, a film come *Scarface* di De Palma o *Pulp Fiction* di Tarantino. Ma in questo io non vedo nulla di nuovo. I rapporti dei gangster con il cinema sono sempre stati intimi. Non è forse vero che Rumsfeld convocò a Washington, dopo l'11 settembre 2001, gli sceneggiatori di Hollywood per acquisire scenari strategici sulla lotta al terrorismo? Pare che George Raft, interprete del primo *Scarface* (quello di Howard Hawks), fosse un mezzo mafioso, Dillinger fu freddato all'uscita da un cinema e anche Sinatra è stato molto chiacchierato per le sue amicizie mafiose.

Ciò per sottolineare come in *Gomorra* la descrizione *docu/fictional* sia imbevuta di cinema. E questo non vale solo per il montaggio, in cui campi lunghi e zoom si alternano con ritmo sfiancante, ma anche per la progressiva emersione della prima persona narrativa come *eroe* cinematografico. Nel giro di due pagine, dopo l'ennesima morte legata alle condizioni di lavoro nei cantieri camorristi, l'io narrante, preso da rabbia "asmatICA", decide di far saltare per aria qualcosa, per esempio un palazzo, "come il protagonista della *Vita agra* di Bianciardi",⁹⁷ ma a questo punto, prima di "infilarmi nella schizofrenia dell'attentatore" (forse un'eco della canzone *Il bombarolo* di De André?), da un palazzo empirico la mente gli scivola – inevitabilmente – su quello critico-politico di Pasolini, il Palazzo per antonomasia, grazie alla mediazione mnestica del famoso "Io so" del poeta assassinato: "E così invece di setacciare palazzi da far saltare in aria, sono andato a Casarsa, sulla tomba di Pasolini."⁹⁸

Mi avvicinai a questo quadrato con al centro due lastre di marmo, piccole, e vidi la tomba: "Pier Paolo Pasolini (1922-1975)". Mi sembrò di essere meno solo. Al fianco, poco più in là, quella della madre, e lì iniziai a biasciare la mia rabbia con i pugni così stretti sino a fare entrare le unghie nella carne del palmo. Iniziai a biasciare il mio *io so*, l'io so del mio tempo.⁹⁹

Con ciò, l'io narrante si attribuisce la nobile ascendenza, con relativa eredità, dello scrittore *profeta*: "il mio *io so* [è] l'io so del mio tempo" – come dire che Saviano è il Pasolini del nostro tempo.¹⁰⁰ Lo ammetto: la scena è magistrale. Un piano sequenza acrobatico che in due pagine, partendo da Napoli e passando per Grosseto e Milano (Bianciardi), si conclude a Casarsa con lo zoom sulla tomba di Pasolini. Roba da fare invidia all'Orson Welles di *L'infernale Quinlan*.

L'io narrante, in tutto questo, si sta affermando come attore. Se prima era un testimone in preda a perplessità metodologiche, ora è protagonista a tutto tondo di un *Bildungsroman*. Scegliamo, a questo proposito, due episodi narrati in prima persona (ma avremmo potuto sceglierne altri, tra cui la visita della trinità-Saviano a Mr. Kalashnikov e così via): il primo è la visita alla villa abbandonata di Walter Schiavone, fratello del famigerato camorrista Sandokan, e l'altro è quello conclusivo del libro in cui Saviano veste i panni di Steve McQueen. Ma andiamo con ordine.

L'io narrante entra cautamente nella villa di Schiavone, fatta costruire come quella di Tony Montana, il boss cubano della droga di *Scarface* (il film di Brian De Palma). E qui l'io narrante, oppresso dal pensiero dell'orrore di tutto quello che lo circonda, nonché dai "politici *spugnati* dalla corruzione",¹⁰¹ si libera la vescica.

E mi venne voglia di prendermela con qualcuno. Non ho resistito. Sono salito con i piedi sul bordo della vasca e ho iniziato a pisciarci dentro. [...] Avevo la sensazione ridicola che da una stanza stes- se per uscire Tony Montana, e *accogliendomi con gesticolante, impettita arroganza* stesse per dirmi: "Tutto quello che ho al mondo sono le mie palle e la mia parola. Non le infrango per nessuno. Hai capito?"¹⁰²

Beh, mica tanto. Come un'arroganza possa essere insieme impettita e gesticolante non mi è chiaro (provate voi, magari

davanti a uno specchio, ad assumere con arroganza un'aria impettita e a mettervi a gesticolare – io non ci sono riuscito). E quanto al fantasma di Tony Montana (che nel film di De Palma è uno schizzatissimo Al Pacino), se avesse sorpreso qualcuno a pisciargli nella vasca, gli avrebbe sparato all'istante, altro che accoglierlo con gesticolante e impettita arroganza. E non parliamo di palle infrante. Ma sono i soliti dettagli. La verità è che la minzione di Saviano ha un chiaro valore di retribuzione morale rispetto al famoso episodio dei Visitors. Chi d'urina ferisce... Walter Schiavone-Tony Montana-Al Pacino avrebbe potuto commentare, con un personaggio dantesco:

Così s'osserva in me lo contrapasso.¹⁰³

Nel capitolo finale, “La terra dei fuochi”, l'io narrante descrive l'interramento dei rifiuti tossici. Vaga per la terra desolata (come il protagonista dell'episodio “Il demone che piange” di *Sogni* di Kurosawa). Sul panorama in cui brillano gli incendi delle discariche si abbatte la pioggia.

Avevo i piedi immersi nel pantano. L'acqua era salita sino alle cosce. Sentivo i talloni sprofondare. Davanti ai miei occhi galleggiava un enorme frigo. Mi ci lanciai sopra. Lo avvinghiai stringendolo forte con le braccia e lasciandomi trasportare. Mi venne in mente l'ultima scena di *Papillon*, il film con Steve McQueen tratto dal romanzo di Henri Charrière. Anch'io, come Papillon, sembravo galleggiare su un sacco colmo di noci di cocco, sfruttando le maree per fuggire dalla Cayenna. Era un pensiero ridicolo, ma in alcuni momenti non c'è altro da fare che assecondare i tuoi deliri come qualcosa che non scegli, come qualcosa che subisci e basta. Avevo voglia di gridare, volevo urlare, volevo stracciarmi i polmoni, come Papillon, con tutta la forza dello stomaco, spaccandomi la trachea, con tutta la voce che la gola poteva ancora pompare: “Maledetti bastardi, sono ancora vivo!”¹⁰⁴

Camorra-Gomorra. Cayenna-Geenna. La valle della Geenna era il luogo vicino a Gerusalemme in cui i re d'Israele

facevano gettare e bruciare le immondizie e i cadaveri dei giustiziati.¹⁰⁵ Sarà una mera coincidenza, come la comparsa di Pasquale a Miano o il frigo providenziale e stranamente galleggiante, lì pronto a trascinare l'io narrante-Pasolini-Papillon-Steve McQueen via dalla terra dei fuochi? Difficile da credere. Ma sta di fatto che alla fine di questo viaggio di “indagine e letteratura” l'io narrante può esplodere, mettendo a rischio l'incolumità del suo apparato respiratorio, nel grido primordiale di chi è sopravvissuto a ogni costo.

Nella riga conclusiva di *Gomorra* egli cita, con una piccola variante, le parole che Steve McQueen pronuncia nel film *Papillon* mentre affronta le onde dell'oceano: “Sono ancora vivo, bastardi”. Ma avrebbe potuto citare anche, a buon diritto, quelle di Rossella O'Hara in *Via col vento*: “Dopo tutto, domani è un altro giorno!”.

NOTE

¹ R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006 (d'ora in poi citato come G).

² *Genesi*, 13,13. L'evocazione di Sodoma e Gomorra come regni del male è diffusa nella letteratura recente. Ricorre indirettamente, per esempio, nel titolo di un romanzo di CORMAC MCCARTHY, *City of the plains* (1998), ma qui la fornicazione c'entra, perché si narra di un cow boy che cerca invano di liberare da un bordello messicano una giovane prostituta epiletica. Cfr. C. MCCARTHY, *Città della pianura*, Einaudi, Torino 1999.

³ "La donna avrà Gomorra e l'uomo avrà Sodoma./ E gettandosi da lontano uno sguardo irritato/ i due sessi moriranno ciascuno dal suo lato.": A. DE VIGNY, *La colère de Samson*, in *Destinées* (1864), Droz, Paris 1938.

⁴ Corsivi miei.

⁵ Nel marzo del 2009, un giornalista ha sostenuto che suoi materiali raccolti sarebbero stati indebitamente utilizzati nella redazione di *Gomorra*. Cfr. *Accusa di plagio per lo scrittore Saviano*, "Il secolo XIX", 18 marzo 2009. Qui non mi occupo di tali questioni, perché la mia analisi riguarda soprattutto la funzione di veridizione del testo. Cercherò di mostrare che *Gomorra*, indipendentemente dai materiali impiegati, autentici o no che siano, è un'operazione di scrittura originale e come tale deve essere analizzata. Infatti, non citare le fonti (carte processuali, intercettazioni e altri materiali) più che un'omissione è una decisione in virtù della quale il libro pretende di essere letto come *fiction* "per tutti". In questo senso, concordo con D. CHIMENTI, *Innesti, prelievi, inserti in Gomorra di Roberto Saviano. Appunti per una tipologia retorica, con una postilla su Gomorra e gli "oggetti narrativi"*, www.Carmillaonline.com, 16 marzo 2009, anche se là mia valutazione del libro di Saviano è opposta alla sua.

⁶ S.S. NIGRO, *L'arte del risvolto. Dieci note di Salvatore Silvano Nigro per dieci libri di Andrea Camilleri*, Sellerio Editore, Palermo 2007.

⁷ La confezione dell'edizione francese è molto più sobria, il sottotitolo è più breve, in copertina non ci sono i coltelli di Warhol, né sul retro l'immagine dell'autore che fa tanto *young writer as a young dog*, per parafrasare Dylan Thomas. Probabilmente, l'editore francese ha ritenuto, a torto o ragione, che il suo pubblico fosse un po' più smaliziato di quello italiano. E tuttavia anche là il tema dominante è la verità dell'autore: *Mais c'est aussi l'histoire intime de Roberto Saviano, qui est né sur ces terres et a choisi l'écriture pour mener son combat contre la camorra* ("ma [il libro] è anche la storia intima di Roberto Saviano che ha scelto la scrittura per condurre la sua lotta contro la camorra"). Cfr. il retro di copertina di R. SAVIANO, *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, Gallimard, Paris 2007.

⁸ Mi sono chiesto perché sia usata questa parola, "scrupolosa", visibilmente contraddetta dal contenuto di *Gomorra* (di seguito presento diversi esempi di discrepanza). Mi sembra un atto di cattura nei confronti del lettore, un azzardo riuscito.

⁹ G. FERRONI, *Vivere e scrivere dopo "Gomorra". L'inferno e la bellezza per Saviano*, "L'unità", 1 luglio 2009, p. 42.

¹⁰ Ovviamente si tratta di effetti-di-persona. Sui giochi di rimandi tra le prime persone cfr. J. ROUSSET, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, Paris 1993, terza ed.

¹¹ G, p. 11.

¹² G. LUBRANO, *Ego sum qui sum*, in *Scintille poetiche* (sonetto LXXIV), ora in *In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche*, Cronopio, Napoli 2002, p. 101.

¹³ La *docufiction* o *creative non-fiction* (o anche *non-fiction novel*) può essere definita come il genere in cui scopo dell'autore è fornire informazioni sulla realtà che siano lette come *fiction*, in sostanza storie vere romanizzate. Cfr., per le definizioni, L. GUTKIND, *The Art of Creative Nonfiction. Writing and Selling the Literature of Reality*, Wiley, New York 1997.

¹⁴ Una riflessione approfondita sui generi esula da ciò che sto dicendo. Ma è interessante ricordare come il romanzo scaturisca dall'epica, cioè da una narrazione corale. Benché nel romanzo l'epica si individualizzi, il romanzo classico comporta per natura un rimando a una verità collettiva. Per questo, il romanziere gioca inevitabilmente un ruolo ambiguo nei confronti dei suoi oggetti, inventati eppure "veri". Nella sua evoluzione moderna, il romanzo si specializza in quanto l'autore si distanzia in vario modo da ciò che racconta. Il ritorno all'epica oggi invocato potrebbe essere interpretato come una ri-legittimazione corale di ciò che si racconta. Esattamente, ciò che è successo con *Gomorra*, come sostiene esplicitamente, solo per fare un esempio, M. ROVELLI, *Appunti sulla scrittura del reale*, www.nazioneindiana.com/author/marco-rovelli/page/2/. Per una messa a punto dei rapporti tra epica e romanzo, M. FUSILLO, *Tra epica e romanzo*, in *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002.

¹⁵ T. CAPOTE, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano 2005.

¹⁶ Questo è vero soprattutto per gli effetti sull'opinione pubblica. *Oliver Twist* di Dickens, *fiction* con forti venature realistiche, ebbe qualche influenza sulla riduzione delle pene capitali nell'Inghilterra degli anni Trenta dell'Ottocento. Ma si pensi a *La capanna dello zio Tom* una ventina d'anni dopo negli Stati Uniti. In questo caso, il sentimentalismo della narrazione si specchia in quello del pubblico e finisce per innescare effetti di realtà: cfr. A. PORTELLI, *Il "sentimentalismo": La capanna dello zio Tom. Harriet Beecher Stowe, 1852*, in F. MORETTI, a cura di, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2008, seconda ed., pp. 419 e sgg.

¹⁷ L.-S. MERCIER, *Tableau de Paris*, La Découverte, Paris 1978; N.-E. RÉTIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur Nocturne*, Gallimard, Paris 1986. Entrambe le edizioni sono scelte ridotte di opere che contano, rispettivamente, quindici e nove volumi.

¹⁸ H. MELVILLE, *Moby Dick*, Utet, Torino 1982, trad.it. di C. Meandri Minoli.

¹⁹ H. MELVILLE, *White Jacket, or the world in a man-of-war*, Oxford University Press, London 1966. Il racconto di Melville era talmente "vero" che la sua descrizione della disumana disciplina di bordo ebbe notevole influenza nell'abolizione della fustigazione sulle navi della marina militare americana.

²⁰ Si consideri per esempio *La pelle* di Curzio Malaparte che, come mostrerò qui nel secondo capitolo, è uno dei riferimenti inevitabili di *Gomorra*. Ecco le prime righe: "Erano i giorni della "peste" di Napoli. Ogni pomeriggio alle cinque, dopo mezz'ora di punching-ball e una doccia calda [...] il colonnello Jack Hamilton ed io scendevamo a piedi verso San Ferdinando, aprendoci il varco a gomitate nella folla che, dall'alba all'ora del coprifuoco, si accalcava tumultuando in via Toledo" (C. MALAPARTE, *La pelle. Storia e racconto*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1997, p. 967). Il sottotitolo chiarisce subito che si tratta di un romanzo in forma di reportage.

²¹ M. ANDREE, *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, Fink, München 2005.

²² PLATONE, *Repubblica*, III, 392d, trad. it. Feltrinelli, Milano 1995, vol. I, p. 209. Si veda, per un'analisi dell'uso della distinzione platonica nella letteratura moderna, D. LODGE, *Mimesis and Diegesis in modern Fiction*, in *After Bachtin. Essays on Fiction and*

Criticism, Routledge, London 1990.

²³ La sua originalità consiste in una funzione *instauratrice*, avrebbe detto Foucault, in questo caso nella capacità di lanciare un genere ibrido tra finzione e pretesa di verità documentaria. Cfr. M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984, seconda ed., pp. 16 e sgg. Sull'idea di "costruzione" rinvio a B. LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte, Paris, 2007, seconda ed. Con "costruzione" intendo due processi intimamente legati: la confezione di una verità letteraria da parte di un autore e, in certi casi (come con Saviano), la mitologizzazione dell'autore.

²⁴ Questo brano, come quelli che seguono è tratto da C. BENEDETTI, *Free Italian Epic*, cit.

²⁵ Come rileva A. CORTELLESA, *Intellettuali e democrazia: la lezione di Saviano e di Rusbdie*, "La stampa", 4 novembre 2007.

²⁶ Così anche A. INGLESE, *(Ancora) su Gomorra*, testo disponibile in <http://www.nazioneindiana.com/2007/10/22/ancora-su-gomorra> (già pubblicato in "Allegoria").

²⁷ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, 2 voll. Il titolo italiano tradisce in un certo senso il significato che Auerbach intendeva dare al problema aristotelico della mimesi. Infatti, il titolo originario è: *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ovvero "Mimesis. La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale", dove la questione essenziale è ovviamente la *rappresentazione* della realtà.

²⁸ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, III, 2, trad. it di F. Garavini, Mondadori, Milano 1970, p. 1067.

²⁹ E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 14.

³⁰ Per una fenomenologia del sospetto: W. SITI, *Il romanzo sotto accusa* in F. Moretti, a cura di, *La cultura del romanzo*, cit., pp. 129 e sgg. Cfr., anche per una rilettura originale del tema della mimesi, R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965.

³¹ WU MING 1, *Recensione di Gomorra*, in "Nandropausa", n. 10, 21 giugno 2006. Il testo è disponibile su diversi siti, tra cui quelli di WuMing Foundation e di Roberto Saviano (www.robertosaviano.com).

³² Si dice a fittone la radice principale con filamenti secondari, come quella della carota. Quanto allo stomaco dell'anima, non saprei dove trovarlo. In ogni caso, ecco due esempi di stile diffusissimo nella nuova narrativa italiana (si veda qui il capitolo terzo, "Un'epica per tutte le stagioni").

³³ Mostrerò nel secondo capitolo che questi luoghi comuni "giovanili" autorizzano un altro equivoco, la collocazione di Saviano a "sinistra", e cioè dalla parte di un particolare.

³⁴ Per una discussione di queste fondamentali funzioni narrative, G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006, seconda ed. e Id. *Figures IV*, Seuil, Paris 1999. Per una sintesi D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris 2000, nonché M. P. POZZATO, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma 2001.

³⁵ G., p. 11.

³⁶ *Ibidem*, corsivo mio.

³⁷ G., p. 12.

³⁸ G., p. 13.

³⁹ Rispettivamente, G., pp. 14 e 15.

⁴⁰ In una versione ancora più radicale (e decisamente ingenua) di questo stile critico il fatto che Saviano in carne e ossa racconti cose che non ha visto sarebbe ancora più meritorio: "L'io di Saviano è iperpresente in molte scene del crimine, ovvero è là dove in realtà la figura storica dell'autore non è mai stata. Il soggetto non è quindi un punto di vista, ma un paradosso letterario che costringe il lettore a elaborare uno schema complessivo della società-Camorra (= società cosiddetta civile) a partire da una miriade di punti di vista artificialmente fusi in uno solo. È evidente che, come anche nel caso di Genna, il vero io dello scrittore risulti alla fine inconoscibile". Cfr.: L. AMATO, *Il New Italian Epic fra generi tradizionali e nuove forme di comunicazione*, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/09/003186.html>, 22 settembre 2009.

⁴¹ Per esempio, è ampiamente praticata in *Petrolio* di Pasolini, romanzo che non a caso è assunto dalla giovane critica italiana come paradigma della nuova epica (sdoppiamento dei personaggi, salti di livelli narrativi, innesto della *fiction* su qualche tipo di realtà storica ecc.). E tuttavia, *Petrolio*, comunque lo si giudichi, è un romanzo in cui il lettore non può dubitare mai del ruolo demiurgico dell'autore, il quale si mescola alla narrazione in quanto autore proprio per creare una distanza tra lettore e narrazione. Cfr. la lettera ad Alberto Moravia in P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005, pp. 579-581.

⁴² O anche delle *Nuits de Paris* di Rétif de la Bretonne, citato qui sopra, nota 16.

⁴³ L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in "Belfagor", XI, 1, 1956, poi in Id., *Studi italiani*, Vita e pensiero, Milano 1976. La "polifonia" degli io narranti fu messa in luce da Bachtin nel caso di Dostoevskij. Cfr. G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 299 e sgg.

⁴⁴ Uno per tutti: J. ELLROY, *Prega detective*, Mondadori, Milano 2001.

⁴⁵ G., p. 11.

⁴⁶ Cfr. *Gomorra: i cinesi morti trasportati nei container*: <http://www.associna.com/modules.php?name=News&file=print&sid=449>, datato 30 dicembre 2006.

⁴⁷ Si veda un libro che fa giustizia delle leggende metropolitane sui cinesi, compresa quella di Saviano: R. ORIANI e R. STAGLIANO, *I cinesi non muoiono mai*, Chiarelettere, Milano 2009.

⁴⁸ G., p. 17.

⁴⁹ B. TRAVEN, *La nave morta*, Baldini & Castoldi, Milano 2002.

⁵⁰ G., p. 20.

⁵¹ G., p. 21.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ G., p. 16.

⁵⁴ Genealogia letteraria, consapevole o no, di *Gomorra*: il Merda è il nome che Pasolini, in *Petrolio*, assegna a un sottoproletario dei primi anni settanta, emblema della corruzione dei costumi popolari generata dal neocapitalismo... Quanto ai cinesi pestiferi, si veda anche T. PNCIO, *Cinacittà*, Einaudi, Torino 2008, che però, oltre a essere scritto decisamente meglio di *Gomorra*, ci avverte fin da principio che racconta "chimere" e non "realtà".

⁵⁵ G., p. 40.

⁵⁶ G., p. 41.

⁵⁷ G., p. 58.

⁵⁸ G., p. 261.

⁵⁹ G., p. 43.

⁶⁰ G., p. 44.

- ⁶¹ G., p. 45.
- ⁶² Visto che siamo in una narrazione “per tutti”, nella citazione i titoli dei capolavori di Smith e Keynes sono abbreviati.
- ⁶³ G., p. 46.
- ⁶⁴ G., p. 47.
- ⁶⁵ Il riferimento è alla pagina finale di *I racconti di Sebastopoli* di Tolstoj, uno dei primi e sommi esempi di reportage *fictional*.
- ⁶⁶ Vedi “Il sistema”, G., pp. 48-70, e “La guerra di Secondigliano”, G., pp. 71-151.
- ⁶⁷ Si potrebbe dire che nella *fiction* (in letteratura, ma anche in una sceneggiatura cinematografica) la verosimiglianza è quell’ombra di realtà che rende più saporita l’invenzione. In mancanza di verosimiglianza, l’invenzione è spesso bislacca.
- ⁶⁸ G., p. 74.
- ⁶⁹ G., p. 75.
- ⁷⁰ G., p. 83, Corsivo mio.
- ⁷¹ Qui il bianco, come anche nell’episodio del vestito di Angelina Jolie, ha valore di antistrofe: si contrappone alla tenebra in cui è immerso l’episodio. Ricordo che nel *Padrino* I di Coppola il camorrista (l’attore Gastone Moschin) è vestito di bianco.
- ⁷² G., p. 84.
- ⁷³ *Ibidem*. Sul web (incrociando su Google “urina” con “Gomorra”), a proposito di questo episodio si possono trovare esilaranti dibattiti sulla *virtus* rianimatrice dell’urina, attribuita volta per volta all’ammoniaca o al calore. Ma come vedremo più in là, il liquido organico ha anche un valore catartico.
- ⁷⁴ G., pp. 84-85.
- ⁷⁵ G., p. 85.
- ⁷⁶ G., p. 84, corsivo mio. “Zompettare”, a meno che non sia un refuso, potrebbe essere un neologismo, crasi di “zompare” (saltare) e “zampettare” (muovere le zampette). Dunque, l’autista è una specie di insetto saltellante.
- ⁷⁷ *Ibidem*, corsivo mio.
- ⁷⁸ G., p. 106, corsivo mio.
- ⁷⁹ G., p. 108. Quella dei “succhi gastrici” è immagine che torna spesso nei testi o nelle dichiarazioni di Saviano. Così in un’intervista, parlando della classe dirigente del sud, egli afferma di non voler essere “accecato dai succhi gastrici”.
- ⁸⁰ G., p. 112, corsivo mio. Si noti il delizioso “non voluta”.
- ⁸¹ G., p. 131, corsivo mio.
- ⁸² G., p. 136, corsivo mio.
- ⁸³ G., p. 151.
- ⁸⁴ *Ibidem*.
- ⁸⁵ G. PASCOLI, *Arano*, in *Myricae*, Zanichelli, Bologna 1996.
- ⁸⁶ N. VENDOLA, *Vi dico chi sono i nemici di Roberto Saviano*, cit.
- ⁸⁷ “Vi mostrerò lo spavento in un pugno di polvere”: T. S. ELIOT, *The Waste Land*, verso 30.
- ⁸⁸ G., p. 160.
- ⁸⁹ *Ibidem*.
- ⁹⁰ *Ibidem*.
- ⁹¹ M. ANDOLFO, *Il diario di Annalisa*, Tullio Pironti, Napoli 2005.
- ⁹² <http://inx.casertasette.com/modules.php?name=News&file=print&sid=13526>. Testo dell’8 gennaio 2008.
- ⁹³ G., p. 170.

- ⁹⁴ *Ibidem*, corsivo mio.
- ⁹⁵ Tira la pietra e nasconde la manina.
- ⁹⁶ G., p. 187.
- ⁹⁷ G., p. 232.
- ⁹⁸ *Ibidem*.
- ⁹⁹ G., p. 233.
- ¹⁰⁰ E infatti il 27 dicembre del 2009 il sito web della fondazione “Fare futuro” legata a Gianfranco Fini ha proclamato che Saviano è il Pasolini contemporaneo. Vedi qui il secondo capitolo.
- ¹⁰¹ G., 272, corsivo mio.
- ¹⁰² *Ibidem*, corsivi miei.
- ¹⁰³ DANTE, *Inferno*, XXVIII, 142.
- ¹⁰⁴ G. p. 331.
- ¹⁰⁵ *Geremia*, 7:32, 33; 19:2, 6, 7, 10; *Matteo* 5:22; 18:9; *Marco* 9:47, 48.