

Narrazione eccentrica e testimonianza in *Gomorra* di Roberto Saviano

Francesco Bozzi

Alla fine dei giochi, non esiste separazione tra il “come” e il “cosa”.
Senza capire il come, non si capisce il cosa.¹

Introduzione

Dalla pubblicazione nel 2006 di *Gomorra* di Roberto Saviano, si sono susseguite innumerevoli polemiche, interpretazioni, analisi e discussioni che hanno coinvolto gli ambienti accademici, politici e popolari, come televisioni e quotidiani. Parzialmente alimentata dalle sfortunate vicissitudini personali che hanno investito l'autore stesso, soprattutto in riferimento al programma di protezione a cui venne sottoposto Saviano, la potenza *sismica* di quest'opera² ha raggiunto un tale livello di risonanza da renderla incomparabile ad alcun episodio letterario italiano del nuovo millennio. In realtà proprio come l'epicentro di un terremoto ne costituisce solamente la sua concretizzazione puntuale e superficiale, *Gomorra* sembra aver solamente esplicitato in maniera rumorosa ed eclatante un tragitto narrativo che per diversi decenni aveva accumulato materiale ed esempi.

Questo percorso che trovava le sue prime manifestazioni in *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, in *Un anno sull'altipiano* di Lussu o *La scomparsa di Majorana* di Sciascia, proseguendo attraverso le testimonianze di autori come Albinati, Franchini e Veronesi, come illustra Stefania Ricciardi ne *Gli artificieri della non-fiction*,³ prevede l'intromissione nell'estetica letteraria di contenuti e forme che apparentemente le erano prima estranei. Dal dopoguerra fino ai giorni nostri, quindi, la letteratura italiana per ragioni geopolitiche e storiche sembra aver condensato in maniera più visibile rispetto ad altre letterature le problematiche e contraddittorietà che hanno caratterizzato la cosiddetta epoca post-moderna sia in ambito filosofico che più strettamente politico, culturale e letterario, ovvero la relazione tra narrazione, linguaggio e finzione nella costituzione di quell'universo sensibile e condiviso che viene denominato realtà. Se la ricerca di questa possibilità sintetica risulta *naturale* da un punto di vista artistico, la critica, accademica e non, sembra aver trovato nel corso degli anni numerose difficoltà nel tentare di delimitare i contorni di questo fenomeno post-moderno che vedeva la continua usurpazione di limiti che quantomeno fino alla narrativa ottocentesca apparivano netti e definiti e che separavano la *fiction* dalla

¹ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 94.

² Oltre alle vendite mondiali che superano le 10 milioni di copie, si ricorda la trasposizione cinematografica nel 2008 di Matteo Garrone, l'omonima serie TV prodotta da Sky nel 2014 e lo spettacolo teatrale del 2008 ideato dal duo Ivano Castiglione e Mario Gelardi.

³ S. Ricciardi, *Gli artificieri della non-fiction. La messinscena narrativa* in Albinati, Franchini, Veronesi, Massa, Transeuropa, 2011.

non-fiction, il romanzo creativo dal giornalismo o dalla saggistica. Infatti, sebbene sia generalmente riconosciuta la tendenza dell'epoca post-moderna alla narrativizzazione della realtà empirica, tendenza non solo letteraria ma politica e tecnologica, le analisi delle opere italiane che si inseriscono in questo tragitto lungo decenni sembrano tuttora ancorate all'esigenza teoretica di definire quali elementi delle opere stesse possano essere ascrivibili al dominio della *non-fiction* e quali invece ne siano esclusi e rimangano vincolati agli artifici letterari della *fiction*. Si osserva, infatti, come l'interpretazione oscilli tra queste due colonne d'Ercole difficilmente definibili. Per esempio, Raffaele Donnarumma in 'Angosce di derealizzazione, *Fiction e non-Fiction* nella narrativa italiana di oggi' afferma come '*fiction*, invenzione e letteratura stanno insieme, ciò che identifica la letteratura non è la sua pretesa di verità, ma, più modestamente, il suo porsi fuori dal campo del verificabile',⁴ mentre il ricorso alla *non-fiction* risponde all'esigenza di veridicità: 'Se la verità e l'universale sono diventati impronunciabili, non ci resta che aggrapparci all'empirico, al concreto, al particolare – insomma, al reale'.⁵

Questo approccio tendenzialmente dicotomico, ad onor del vero presuppone un rilevante grado di relazionalità tra i due estremi che ne delimitano il territorio, sarebbe quindi ingiusto e superficiale ridurre ad una semplice dinamica oppositiva le interessanti e profonde analisi di Donnarumma. Tuttavia, questo presupposto teorico sembra vincolare ineluttabilmente chiunque cerchi di approcciare criticamente le opere che compongono questo nebuloso percorso letterario italiano, e di conseguenza in maniera ancora più marcata condiziona coloro che si avvicinano all'epicentro di questo tragitto, *Gomorra*. Infatti, sia chi come Alberto Casadei in 'Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea'⁶ filtra *Gomorra* attraverso la definizione di un 'realismo' letterario, sia chi come Carla Benedetti contesta l'inserimento del libro di Saviano nel territorio compreso tra *fiction* e *non-fiction*⁷ negandone l'assoluta appartenenza all'una o all'altra 'contea', reiterano e costringono *Gomorra* entro dei limiti teoretici indubbiamente utili, ma che tendono ad irrigidire la natura aporetica inerente ad ogni testo letterario, e di conseguenza anche al libro di Saviano.

Per questa ragione di natura critica, in questa breve analisi cercherò, comparando il libro di Saviano con *In Cold Blood* di Truman Capote e sfruttando la definizione degli 'UNO' da parte di Wu Ming, di identificare le caratteristiche peculiari, sia formali che contenutistiche, che hanno condizionato la potenza 'sismica' di *Gomorra*, senza tuttavia inscrivere la mia interpretazione nella dialettica tra *fiction* e *non-fiction*, realtà e manipolazione, verità e finzione che caratterizza la letteratura accademica sul libro.

New Italian Epic (NIE) e Oggetti Narrativi Non-Identificati (UNO)

Nel 'campo elettro-statico' letterario della New Italian Epic (NIE), di cui Wu Ming ha tentato di suggerire i margini poetici in perpetua trasformazione, alcuni elementi risultano eccentricità più marginali di altre, si tratta degli Oggetti Narrativi Non-Identificati (UNO). Nella mobile ed indefinibile nebulosa in cui gravitano le opere di

⁴ R. Donnarumma, 'Angosce di derealizzazione. *Fiction e non-fiction* nella narrativa italiana di oggi', in: H. Serkowska (a cura di), *Finzione, cronaca e realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 30.

⁵ *Ivi*, p. 31

⁶ A. Casadei, 'Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea', in: Serkowska, *Finzione, Cronaca e Realtà*, cit., pp. 3-22.

⁷ 'Si è addirittura preteso di misurarne la percentuale di "finzione", come si fa con le polveri sottili nell'aria, per vedere se poteva essere tollerata da un libro che pretende di raccontare la "realtà". Qualche critico dallo spirito particolarmente legalitario gli ha persino rimproverato l'inverosimiglianza di qualche episodio, come se si trattasse di una grave infrazione alle leggi della nuova contea chiamata "non-fiction"'. C. Benedetti, 'Roberto Saviano, *Gomorra*', in: *Allegoria*, 57 (2008), p.174.

Genna, Wu Ming, De Cataldo, Babsi Jones e molti altri, gli UNO appaiono entità se possibile ancora più ineffabili, ibridazioni in un mondo ibridato, eccentricità in una poetica tendenzialmente marginale, aberrazioni, mostri che con *Gomorra* trovano il loro esempio se non più fulgido, quantomeno più conosciuto, sebbene alcuni critici contestino l'inserimento del libro di Saviano negli UNO.⁸

Il primo termine della nebulosa, 'New', corrisponde all'esigenza estetica di 'essere genitori' di sé stessi. La novità, tuttavia, del NIE non consiste nel non avere genitori putativi, nell'essere originali ed *originari ex novo*, attraverso una sorta di auto-genesi artistica; al contrario, questo sentimento risponde alla necessità di maturazione ed autonomia artistica, *nonostante* l'esistenza dei progenitori post-moderni. Come un corollario, si evince, quindi, il concetto di 'contaminazione' che si contrappone a 'condizioni primarie di "purezza" o comunque *nitore*, a confini visibili e ben tracciati'.⁹ Infatti, come non esiste una condizione di assoluta autopoiesi, non può esistere in termini letterari la possibilità che un genere non sia costitutivamente ibridato, sporcato dalla contaminazione di tutto ciò che la circonda sia da un punto di vista formale che di contenuto.

Il secondo termine, 'Italian', fa riferimento non tanto alla generazione italica del fenomeno letterario, né alla sua ipotetica costrizione all'interno dei confini nazionali, ma alle condizioni geopolitiche che dal dopoguerra in generale, e dopo la fine della Prima Repubblica in particolare hanno creato un *milieu* sociale, politico ed economico che ha permesso il concretizzarsi in Italia di processi artistici di fatto condivisi a livello internazionale. In questo senso, l'aggettivo territoriale, ma non autarchico, deve essere inteso come sorta di veicolo indispensabile verso una poetica che superi i confini nazionali e si relazioni costantemente con realtà extra-nazionali; nello stesso modo in cui sarebbe riduttivo pensare al sistema camorristico descritto da *Gomorra* come un cancro endogeno e limitato alla penisola italiana.

Il terzo termine, 'Epic', congiunge letterariamente, ma anche fisicamente lo scrittore al lettore, esso infatti presuppone la tendenza epica nel raccontare la Storia collettiva confondendola col mito di cui l'*aedo* classico si faceva carico. L'inerente natura epica in cui l'esempio particolare diventa universale ed il confine tra racconto privato ed epopea collettiva si confonde, permette al NIE di riaffermare la componente etica e quindi politica della scrittura, rigettando l'ironia relativista post-moderna,¹⁰ come Gaia De Pascale afferma narrare 'non sarà la risposta, ma il gesto etico da cui tutto comincia, anche la possibilità stessa di porsi qualche interrogativo'.¹¹ Inoltre, il tono epico permette la coesistenza pacifica di una narrazione realistica, di *non-fiction*, con la creatività fantasiosa della *fiction*. Poiché, se il realismo implica la *denotazione*, ovvero lo sviluppo di significati generali e condivisi, 'l'epica è invece legata alla *connotazione*: è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e sul multiforme riverberare dei significati, *tutti* i significati del racconto'.¹² Dopo questa breve introduzione alle caratteristiche generali

⁸ Cfr. Casadei, 'Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea', cit.

⁹ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 22.

¹⁰ Come Raffaele Donnarumma afferma, la astoricità o il non-realismo post-moderno costituisce il limite che le nuove correnti stanno cercando di travalicare: 'Questo limite, con il quale il postmoderno non sapeva fare i conti, è quello che la storia non smette mai di ricordarci. Non un realismo di scuola, ma una tensione realistica è forse oggi ciò che più di tutto può restituire alla narrativa il suo senso, in primo luogo contro la stanchezza che le superfetazioni e le autoassoluzioni postmoderne hanno generato in molti. Il realismo è un'operazione sociale: esso presuppone non solo un accordo fra il narratore e il suo pubblico, ma che il narratore rivendichi un proprio mandato'. R. Donnarumma, 'Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi', in: *Allegoria* 57 (2008), p. 53.

¹¹ G. De Pascale, *Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori*, Genova, il Melangolo, 2009, p. 58.

¹² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 68.

del NIE è possibile, quindi, addentrarci nella narrativa di Truman Capote e Roberto Saviano.

Narrazione ipocentrica e narrazione epicentrica

Come riconosciuto da Saviano in *La Bellezza e l'Inferno*,¹³ *In Cold Blood* e la definizione di *non-fiction novel* che ne scaturì, rappresentarono una delle influenze più importanti per *Gomorra*. Il romanzo di Capote che narra le vicende dell'omicidio plurimo avvenuto nell'autunno del 1959 della famiglia Clutter nella piccola comunità di Holcomb, Kansas, per mano di Perry Hickock e Perry Smith, è costruito attraverso la continua commistione e ibridazione tra le forme narrative generalmente associate alla *non-fiction*, testimonianze dirette, trascrizioni di interrogatori, atti giudiziari, consulenze psichiatriche, interviste, articoli giornalistici, con artifici estetici appartenenti al romanzo di *fiction* come la narrazione alternata, ampie digressioni descrittive, una decisa caratterizzazione dei personaggi fino alla presenza autoriale dello scrittore. Tuttavia, piuttosto che indugiare sull'aspetto formale, intendo districare uno degli elementi indispensabili per l'impalcatura della *non-fiction novel* come forma letteraria autonoma, ovvero l'evento scatenante.

Fin dal sottotitolo scelto da Capote per il romanzo, *A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, è possibile individuare due elementi centrali di questa forma estetica, la ricerca di una verità condivisa in forma di resoconto che influenzerà la struttura dell'opera e la reazione che questo evento violento scatenante provocherà nelle varie componenti ad esso legate. Se come abbiamo detto il riferimento al *true account* riguarda principalmente l'ibridazione strutturale e formale del romanzo,¹⁴ narrativamente l'indugiare da parte di Capote sulle conseguenze dell'omicidio Clutter appare altrettanto fondamentale. Infatti ne *In Cold Blood*, similmente a *Gomorra*, l'azione criminale e violenta ricopre il ruolo di motore narrativo della vicenda senza il quale non si avvertirebbe la necessità di raccontare. Tuttavia, nel romanzo di Capote l'azione criminale è concretizzata materialmente in un evento puntuale che funge da vero e proprio centro narrativo da cui scaturiscano autonomamente altre vicende e personaggi. L'omicidio Clutter è insostituibile nella sua peculiarità, ogni vicenda parallela non esisterebbe senza di esso. Le altre storie, come la descrizione delle vite degli altri abitanti di Holcomb o delle peripezie dei due assassini, si dispongono a raggiera intorno a questo nucleo centrale ed irremovibile, che regola i movimenti divergenti e convergenti che origina. Come l'ipocentro di un terremoto costituisce il punto originario di propagazione del sisma stesso, nel *non-fiction novel* di Capote, l'evento violento rappresentato dall'uccisione della famiglia Clutter costituisce l'elemento determinabile e circoscritto da cui si propagano, come scosse narrative, le altre storie.

L'individuazione netta e puntuale di un centro narrativo conferisce allo stesso un ruolo peculiare e idiosincratico che ne sottolinea l'insostituibilità momentanea, ma che al contempo ne riduce il potere esemplificativo di congiunzione tra particolare ed universale tipico dell'epicità del NIE. Infatti, come lo stesso Capote, tramite un articolo del quotidiano locale *The Garden City Telegraph*, nota: 'Since the four members of the Clutter family were killed last fall, several other such multiple murders have occurred in various parts of the country. [...] As a result, this crime and trial are

¹³ 'Ovvio che sto parlando di una particolare letteratura, nel mio caso, avendo io scritto una sorta di *non-fiction novel*, come diceva Truman Capote, si trattava di raccontare la realtà'. R. Saviano, *La bellezza e l'inferno*, Milano, Mondadori, 2009, p. 116.

¹⁴ La veridicità di alcuni dettagli raccolti da Capote è stata recentemente contestata tramite il ritrovamento di alcuni fascicoli in archivi sconosciuti che contenevano ulteriori notizie sul caso. A questo riguardo, segnaliamo l'articolo 'Capote Classic "In Cold Blood" Tainted by Long-Lost Files' di K. Helliker apparso su *The Wall Street Journal* l'8 febbraio 2013.

just one of many such cases people have read about and forgotten'.¹⁵ Quindi, per un paradossale processo aporetico l'insostituibilità, individualità e assoluta peculiarità dell'omicidio Clutter ne presuppongono inerentemente la possibilità della sostituzione o per meglio dire della dissoluzione acritica nel magma dell'informazione che quotidianamente riferisce eventi simili, ma tra loro sconnessi. L'isolata unicità dell'evento violento condiziona in maniera tirannica le altre vicende in quanto ogni movimento narrativo divergente o convergente risponde a forze centrifughe o centripete necessariamente legate alla presenza costante di un centro dominante. Secondo questa dinamica, una volta che il caso Clutter viene risolto e concluso, sia a livello narrativo che a livello sociale, anche le vicende parallele da esso condizionate vengono risolte; esso non funge da punto di partenza, la narrazione non diviene un gesto etico, didattico, ma rimane strettamente legata al valore estetico puntuale che l'autore ha riconosciuto nella singolarità dell'omicidio Clutter.

Se la narrazione de *In Cold Blood* è imperniata sull'omicidio Clutter come evento totalizzante e concludente, la narrazione di *Gomorra* diverge dal cammino tracciato da Capote, ampliandone gli effetti e riducendone i confini. Partendo dall'individuazione del motore narrativo dell'opera di Saviano, ci accorgiamo come l'uso del termine 'individuazione' presenti subito delle problematiche. Infatti, certamente possiamo circoscrivere questa ricerca al sistema della camorra che costituisce una presenza costante nel libro, tuttavia come la parola 'sistema' suggerisce, questa ricerca non può ridursi all'identificazione di un ipocentro individuale, puntuale e scatenante, come era l'omicidio Clutter; piuttosto implica la coesistenza di infiniti eventi narrativi e criminali epicentrici che continuamente riaffermano l'esistenza stessa del sistema senza, però, costituirne una componente imprescindibile. 'Sistema', come lo stesso Saviano afferma, è 'un termine eloquente, un meccanismo piuttosto che una struttura'.¹⁶ Franco Petroni aggiunge che la camorra è definita da determinate particolarità: 'la plasticità, il carattere proteiforme, l'assenza di qualsiasi principio, il radicamento in un territorio che però non è attaccamento a una particolare cultura, il miscuglio di arcaicità e di post-modernità, intesa come disponibilità senza riserve a qualsiasi nuova esperienza'.¹⁷ Queste caratteristiche la rendono destrutturata, o, usando la definizione di Petroni, 'acefala'.

L'esigenza di aderire il più possibile alla natura sistemica della camorra, costringe la narrazione ad assorbire questo meccanismo in cui ogni evento corrisponde alla manifestazione particolare del sistema e proprio tramite questa concretizzazione rimanda alla riaffermazione della natura ingerente e totalizzante di questa dinamica. Gli eventi che compongono il mosaico convulso di *Gomorra* non sono accomunati dalla loro dipendenza ad un centro narrativo ben identificato, non si dispongono come una raggiera che ruota intorno ad un perno insostituibile; al contrario, le unità narrative di *Gomorra* appaiono logicamente scollegate, scindibili e isolabili l'una dall'altra avendo, però, in comune una sorta di infiltrazione intangibile, che, come un meccanismo, ne regola la manifestazione ripetuta. Quindi, la storia del sarto che cuce un abito indossato da Angelina Jolie, quella della lotta di Don Peppino Diana o dell'omicidio di una giovane ragazza napoletana, appaiono cellule narrative esemplari accomunate dal fatto di essere emanazioni concrete di un'entità semi-tangibile, come la camorra, che non coinvolge solamente la materialità quotidiana del tessuto sociale, ma anche la dimensione incorporea legata alla cultura, alla riflessione politica e alle relazioni interpersonali. In questo senso, è lecito pensare alla narrazione di *Gomorra* come ad una 'narrazione eccentrica', intesa come un meccanismo narrativo in cui non esiste un centro identificabile e indispensabile, ma in cui ogni episodio, proprio a causa della

¹⁵ T. Capote, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1965, p. 272.

¹⁶ R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 48.

¹⁷ F. Petroni, 'Roberto Saviano, *Gomorra*', in: *Allegoria*, 57 (2008), pp. 182-183.

sua sostituibilità, costituisce un centro mobile temporaneo che si manifesta in modo effimero per poi lasciare il suo posto ad un altro *exemplum* che reitererà la propagazione del Sistema, nello stesso modo in cui i capi della camorra vengono rimpiazzati continuamente senza che il meccanismo ne sia di fatto influenzato.

Attraverso la giustapposizione degli episodi narrativi che configurano il funzionamento della camorra, Saviano struttura l'opera ricalcando il funzionamento narrativo che contraddistingue il montaggio cinematografico, in cui, come Stefania Ricciardi ispirata dall'analisi di Deleuze afferma, 'l'azione e la descrizione vanno [...] di pari passo, poiché l'immagine è sempre in movimento'.¹⁸ Possiamo, tuttavia, aggiungere che questo movimento narrativo in *Gomorra*, come del resto nel mezzo cinematografico, non è dovuto ad una dinamicità intrinseca di ogni episodio, che, invece, come ogni fotogramma della pellicola è di fatto uno scatto istantaneo quindi statico, ma alla giustapposizione sequenziale, al montaggio, di una serie di episodi ed istantanea scollegate tra di loro che solamente attraverso questa manovra estetica riescono a riprodurre la continuità del movimento reale. Ciò permette a Saviano di costruire una catena narrativa in cui ogni episodio sussegue l'altro in maniera dipendente, ma autonoma, lasciando al lettore lo sforzo intellettuale di far combaciare linearmente una storia con quella che segue. Tramite questa operazione *Gomorra* riproduce l'eccentricità intrinseca al sistema mafioso e l'infiltrazione tangibile ed eterea del fenomeno stesso nel tessuto sociale italiano ed internazionale.

L'alternativa posizione di marginalità e di simultanea centralità di ogni evento narrativo nel libro di Saviano permette la concretizzazione del potere etico ed epico della scrittura, che nell'estetica post-moderna ha vacillato e trovato strenui oppositori. Infatti, queste eccentricità ed anomalie, benché possano essere sostituite da altre equivalenti, come nel caso Clutter, tuttavia rimangono autonome l'una dell'altra, dipendendo esclusivamente della propria manifestazione estemporanea. Proprio questa naturale autonomia le rende elementi esemplari per cui la realtà particolare dell'evento *connota* significati ulteriori e figurati, che *riverberano* in istanze universali, intese nella loro concretezza sociale e politica. La possibilità esemplare connaturata nella narrazione eccentrica di *Gomorra* permette all'autore di superare la dicotomia tra la presunta veridicità della *non-fiction* e la creatività della *fiction*, poiché la particolarità di ogni cellula narrativa e, di conseguenza, la sua autonomia conferiscono ad esso quel tono epico per cui la Storia diventa mito, l'individuale diventa collettivo, l'estetica diventa etica e, quindi, la scrittura diventa fattuale: 'La parola come concretezza, materia aggregata di atomi per intervenire nei meccanismi delle cose, come malta per costruire, come punta di piccone'.¹⁹

Il romanzo-testimonianza

Nel paragrafo precedente si è cercato di illustrare come la continuità e la divergenza di *Gomorra* nei confronti della *non-fiction* di *In Cold Blood* di Truman Capote siano da individuare soprattutto nelle modalità in cui le strutture formali delle opere vengano deformate nel caso a causa del fenomeno criminale raccontato. Similmente questa deformazione appare altrettanto evidente nella costruzione del soggetto che ha il compito di comunicare gli eventi, il narratore.

Secondo uno dei principi fondanti della *non-fiction* identificati da Capote nell'intervista rilasciata a George Plimpton nel 1966: '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'.²⁰ Capote non si intromette mai nel corso della narrazione degli eventi che

¹⁸ Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, cit., p. 66.

¹⁹ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 244.

²⁰ G. Plimpton, 'The Story Behind a Nonfiction Novel', in: *The New York Times*, 16 gennaio 1966.

ruotano attorno all'omicidio Clutter, nel romanzo non troviamo mai considerazioni, commenti o appunti diretti del narratore che rimane fuori dal testo vero e proprio. Come abbiamo notato in precedenza, già nell'uso evidentemente alternato della narrazione atto a creare quel senso di inevitabilità degli eventi che porterà all'omicidio della famiglia Clutter, la presenza, sebbene incorporea, del narratore si fa evidente. Il fatto che Capote si trovi narrativamente all'esterno delle vicende raccontate non determina la sua sparizione dal testo come mano autoriale che dispone e regola l'estetica e il contenuto del romanzo. Anzi, la sua totalità autoriale che permea ogni passaggio de *In Cold Blood* paradossalmente invece di annullarsi, decidendo di non rappresentarsi come oggetto narrativo accanto agli altri personaggi, aumenta esponenzialmente la propria soggettività che raggiunge proporzioni divine. Emblematico in questo senso risulta la frase con cui l'autore americano decide di concludere il primo paragrafo del romanzo in cui si introduce la figura del *pater familias* dei Clutter, Herbert, e dove se ne preannuncia drammaticamente la morte imminente: 'he headed for home and the day's work, unaware that it would be his last'.²¹ Capote, infatti, controlla dall'alto, come una figura divina, le vicende che accadono nel testo senza prenderne parte corporalmente, ma solo esteticamente;²² l'autore è onnisciente, onnipresente, ma incorporeo, regola la narrazione senza esserne apparentemente coinvolto; come il motore cosmico di Tommaso D'Aquino, Capote *muove* la narrazione senza esserne mosso. In questo senso, il narratore senza corpo ma padrone assoluto e superiore del testo, lo pone in una posizione di alterità rispetto alla vicenda che nella dichiarazione poetica di Capote doveva corrispondere ad una posizione di oggettiva veridicità nel riportare i fatti e le loro conseguenze.

La costruzione di un narratore incorporeo estraneo alle vicende raccontate, può essere riscontrata parzialmente anche in *Gomorra* dove, tuttavia, il contesto criminale, culturale e storico contribuiscono a forgiare una figura autoriale meno canonica e che, come il motore narrativo stesso, sembra riflettere pedissequamente la natura ambigua, aporetica e sistemica della camorra. Infatti, come il meccanismo criminale si infila nella struttura e nell'oggetto narrativo di *Gomorra*, allo stesso modo la figura autoriale che media tra questo oggetto e il lettore, appare assumere dei contorni divergenti rispetto a quella teorizzata da Capote. Fin dalle prime pagine si intuisce come il narratore anonimo, che si incuneerà nei meandri più viscosi e nelle viscere più torbide del sistema camorristico a bordo della sua vespa, benché miri a quella stessa veridicità agognata da Capote, decida di ottenerla spartendosi nella doppia veste di narratore e personaggio, di soggetto ed oggetto narrativo, di giudice e testimone, un'entità quasi-corporea immersa e permeata dal meccanismo che racconta. Infatti, l'ibridazione narrativa contenuta nella figura autoriale presente in *Gomorra* risulta legata alla necessità esemplare, critica nei confronti della poetica tipicamente post-moderna, dove l'autore consapevole dell'illusorietà del raggiungimento di una verità assoluta diventa un martire letterario che attraverso l'azione creativa si immola per ottenere credibilità e veridicità. Durante il racconto Saviano pur restando una figura eterea, onnipresente ed onnisciente di cui non si descrivono mai né i tratti somatici né le fattezze corporee, al contempo risulta continuamente segnato fisicamente dalla testimonianza che sta portando tramite l'atto della scrittura, il suo corpo narrativamente non esiste in quanto descrizione

²¹ Capote, *In Cold Blood*, cit., p. 13.

²² Benché come spiega Capote nella stessa intervista a Plimpton la vicenda, che occupò sei anni della sua vita, lo avesse condizionato anche da un punto di vista fisico ed emozionale. Per esempio Capote strinse un rapporto di profonda conoscenza con uno dei due assassini, Perry Smith, tanto da non riuscire a scrivere le ultime pagine del libro riguardanti la sua esecuzione: 'I had great difficulty writing the last six or seven pages' (cit.).

diretta, ma viene affetto dalle conseguenze che la camorra impone a coloro che ne hanno esperienza quotidiana:

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. Dopo aver fissato una guerra di camorra nelle pupille, le immagini troppo numerose gonfiano la memoria, e non ti vengono in mente singolarmente ma tutte insieme, sovrapponendosi e confondendosi. Non puoi fare affidamento sugli occhi. [...] Come se fossi stato soltanto tu a vedere o subire, come se qualcuno fosse pronto a indicarti col dito e dire 'non è vero'.²³

Il narratore quasi-corporeo di Saviano, frutto di esperienze dirette, indirette, autobiografiche o finzionali si fa contenitore testimoniante ed esemplare in cui convogliano quel mosaico di vicende narrative che formano nel loro insieme coerente, ma autonomo quella narrazione eccentrica che caratterizza *Gomorra*. Il sistema camorristico, come un odore ghiandolare, emana dall'autore stesso che lo secerne personalmente proprio per portarlo alla vista della collettività, in questo caso quindi il narratore a differenza di Capote non risponde ad un'esigenza idiosincratrice ed estetica di raccontare la verità, ma piuttosto all'esigenza di testimoniare una verità altrimenti incomunicabile. Carla Benedetti definisce questo peculiare rapporto di continuità tra Saviano e il contesto raccontato 'un'intimità territoriale': '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 Tuttavia, questo frutto non risponde esclusivamente a necessità territoriali od autobiografiche, ma esprime soprattutto la necessità di superare questa dimensione locale, cioè di universalizzare tramite l'*exemplum* il particolare, denunciando appieno la natura endemica della camorra che non può essere certamente ridotta soltanto ad un fenomeno locale.

Il ruolo dichiarato di narratore/testimone che Saviano si assume in *Gomorra* riflette l'analisi che Jacques Derrida fornì in *Demeure: Fiction and Testimony*. Derrida, divagando nell'interpretazione di *The Instant of My Death* di Maurice Blanchot, delinea la figura aporetica del testimone e della sua inevitabile relazione con il concetto di *fiction*, che tuttavia non deve essere intesa come fattore sminuente nei confronti della testimonianza stessa, ma anzi va considerata fondante e peculiare dell'atto stesso della testimonianza. Infatti, come afferma il filosofo francese, 'if testimony thereby became proof, information, certainty, or archive, it would lose its function as testimony';²⁵ in questo senso chiedersi la dose di verità presente nell'opera di Saviano non risponde ad un'esigenza concreta, ma anzi devia l'attenzione dalle ragioni per cui *Gomorra* sia difficilmente definibile, se non tramite la nebulosità degli UNO. Sempre seguendo la linea indicata da Derrida, 'no exposition, no discursive form is intrinsically or essentially literary before and outside of the functions it is assumed',²⁶ quindi *Gomorra* stesso in quanto romanzo-testimonianza non nasce aprioristicamente come oggetto artistico o letterario, ma ne assume i contorni assecondando la funzione primordiale che ha originato la necessità della scrittura in Saviano, ovvero l'atto di testimoniare.

Inoltre Derrida identifica una serie di caratteristiche peculiari alla relazione tra testimonianza e *fiction* che coinvolgono l'io narrante di *Gomorra*. La prima

²³ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 151.

²⁴ Benedetti, 'Roberto Saviano, *Gomorra*', cit., p. 178.

²⁵ J. Derrida, *Demeure: Fiction and Testimony*, trad. di Elizabeth Rottenberg. Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 29-30.

²⁶ Ivi, p. 28.

caratteristica è quella dello slancio collettivo che imprescindibilmente ogni testimonianza riflette e ricerca, infatti ‘this “we” without which there would be no testimony, this indeterminate “we” does not necessarily presuppose any agreement with what I am saying, any sympathy, any community, any consensus of any kind, except a minimal way of being, let us say, of an understanding of the other’.²⁷ Il secondo tratto è quello informativo per cui ‘any testimony [...] says something, it describes something, it makes known, it brings to knowledge, it informs’.²⁸ Un’ulteriore caratteristica è rappresentata dal grado di esperienza, necessariamente in parte autobiografica, che l’atto di testimoniare richiede, poiché raccontando la propria testimonianza si rende presente un fatto trascorso, lo si riporta alla luce dai meandri del passato e del ricordo facendocene portavoce. Di conseguenza, proprio per questa necessità autobiografica e di raccordo tra passato e presente, il narratore/testimone ‘when he testifies the martyr does not tell a story, he offers himself. He testifies to his faith by offering himself or offering his life or his body, and this act of testimony is not only an engagement, but his passion does not refer to anything other than its present moment’.²⁹

Questo insieme di caratteristiche non programmatico, ma aporetico permette al narratore/testimone di rappresentare un mediatore che non sia un motore creativo immobile come nel caso di Capote, ma che sia al tempo stesso narratore quindi esterno agli eventi espressi e testimone quindi figura esemplare che colleghi la particolarità dell’evento ad un sistema etico universale; proprio questa esemplarità sembra costituire il tramite di cui l’ambizioso progetto poetico di Capote, dove apparentemente l’oggettività del reale non era messa in discussione dalla soggettività dell’autore, mancava. Raffaella Donnarumma, infatti, afferma come Saviano ‘crede che la verità abbia più diritti della realtà, ma ritiene anche [...] che questa verità sia esterna alla scrittura’;³⁰ questo è il paradosso testimoniale del narratore di *Gomorra* in cui la verità raccontata si può ricomporre solamente nello slancio sacrificale e collettivo che presuppone la relazione tra la confessione dell’autore e la presa di coscienza del lettore.³¹ In *Gomorra*, il narratore mobile che come un fantasma o un gas si aggira semi-corporeo tra le crepe della camorra, si svincola dall’ambizione di Capote di comunicare una verità oggettiva, che quindi rappresentava un fine, facendo diventare la verità, come del resto la *fiction*, una *funzione*, un mezzo che il narratore utilizza per esprimere un senso epico di veridicità e credibilità, ‘truthfulness’ secondo Derrida, che permette di mediare tra il particolare e l’universale, ‘like any exemplarity, singular and universal, singular and universalizable’.³² Per queste dinamiche il romanzo-testimonianza adottato da Saviano per comporre la narrazione eccentrica di *Gomorra* gli ha consentito di completare il grido di giustizia che si era

²⁷ *Ivi*, p. 34.

²⁸ *Ivi*, p. 37.

²⁹ *Ivi*, p. 38.

³⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 220.

³¹ Per queste ragioni in questo articolo si è preferito seguire la definizione di Derrida sul concetto e atto della testimonianza, piuttosto che la categoria narratologica di *autofiction* proposta, tra gli altri, da Lorenzo Marchese: ‘[l’*autofiction*] si contraddistingue anzitutto per il suo alto tasso di metanarratività’ in: *L’lo Possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 17. Infatti, ritengo, come evidenziato nel paragrafo, che la narrazione di Saviano sia rivolta verso uno spazio che superi il testo stesso e sia, quindi, rivolto ad una dinamica di produzione epico-collettiva che ne caratterizza la peculiarità. In questo senso, quindi, condivido la posizione di Donnarumma quando afferma che ‘il realismo testimoniale è quello che più si confronta con i limiti della scrittura di fronte ai fatti già consumati [...] senza però farsi catturare dal gioco di specchi della riscrittura’. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 127-128.

³² *Ivi*, p. 41.

smorzato monco e frustrato dalla gola di Pasolini nel famoso *Io so*³³ poiché, in quanto narratore e soprattutto testimone, Saviano si fa veicolo corporeo e creativo di quella verità che può essere solo funzione del racconto e non fine; come afferma Stefania Ricciardi in *'Gomorra e l'estetica documentale del nuovo millennio'*:

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', 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'.³⁴

Secondo questo presupposto, la realtà fattuale ed oggettiva dell'evento narrato, il fatto che esso appartenga alla finzione narrativa o ad una realtà storica, perde di interesse poiché il fine risponde alla veridicità della narrazione. Così, Saviano non solo può affermare di sapere le cause e le dinamiche del sistema camorristico, ma può addirittura essere prova di questo meccanismo, esempio particolare ed etica universale, narratore e testimone, soggetto e oggetto narrativo che muove ed è mosso dalla narrazione stessa:

Io so e ho le prove. [...] E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. [...] *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, brutta parola che ancora può valere quando sussurra: 'È falso' all'orecchio di chi ascolta le cantilene a rima baciata dei meccanismi di potere. La verità è parziale, in fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità.*³⁵

In questo senso, quindi, Saviano 'è come se ci chiedesse di essere creduto'³⁶, ci impone, in quanto lettori, una sorta di atto di fede volontario, che, a differenza di quanto accadeva nella narrazione di Capote, non costringe ad una cieca obbedienza nei confronti dell'autorità dello scrittore e quindi della realtà oggettiva dei fatti raccontati, ma al contrario esige un'attiva partecipazione del lettore nel processo testimoniale che produce una verità condivisa.

Conclusione

Con questa breve analisi si è tentato di svincolarsi dai naturali dibattiti di critica letteraria e non scaturiti dopo la pubblicazione di *Gomorra* di Roberto Saviano. Infatti, aggirando la necessità di un'analisi diretta della componente finzionale e letteraria e di quella fattuale nel testo dell'autore campano, si sono identificate, per quanto possibile, le peculiarità narrative che rendono simultaneamente il libro un oggetto estetico ed etico, facendolo rientrare in quella nebulosa letteraria che sono gli UNO. Soffermandoci sulla struttura narrativa dell'opera, la narrazione eccentrica, e sulla figura che sorregge questa struttura, ovvero il narratore/testimone, si riflette l'intento di ricondurre il romanzo alla sua realtà testuale che inevitabilmente condiziona e favorisce l'espressione del contenuto epico, etico ed estetico che Saviano racconta. Infatti, ritengo che attraverso l'analisi strutturale di questo testo multiplo e composito sia possibile arrivare ad individuare la natura aporetica del testo letterario

³³ Invettiva politica che Pasolini lanciò con il suo articolo 'Cos'è questo golpe? Io so', in: *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974.

³⁴ S. Ricciardi, *'Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio'*, in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 7 (2011), p. 184.

³⁵ Saviano, *Gomorra*, cit., p. 234.

³⁶ Donnarumma, *lpermodernità*, cit., p. 220.

che si fa testimonianza, che travalica l'estetica e si fa analisi etica, politica e sociale, liberandosi dalla critica spesso autoreferenziale riguardo il rapporto dicotomico tra *fiction* e *non-fiction*. Come suggerisce Derrida:

Non-literary testimony is no more a proof than is testimony in the form of a literary fiction. On the other hand, the author of the two, always the sole witness to that which he speaks, may speak truly or falsely, speak truly here and falsely there, interweave a series of interpretations, implications, reflections, unverifiable and beyond suspicion. We will study the meshes of the net formed by the limits *between* fiction and testimony, which are also *interiors* each to the other.³⁷

Quindi, tramite la testimonianza di Saviano, la verità non è più fine narrativa, ma diventa una *funzione* narrativa, un mezzo attraverso il quale è possibile costruire un testo verosimile, che oscilli senza trovare fissa dimora tra *fiction* e *non-fiction*.

Parole chiave

Gomorra, testimonianza, narrazione eccentrica, *In Cold Blood*, New Italian Epic

Francesco Bozzi, laureatosi in Culture Letterarie Europee presso l'Università di Bologna con una tesi sull'evoluzione ermeneutica del rapporto tra la forma romanzo, l'autore e la società nella letteratura francese da Rabelais a Zola, è attualmente iscritto al secondo anno del Research Master di Comparative Literary Studies della Universiteit Utrecht. I suoi principali campi di interesse comprendono la relazione tra diversi *medium* estetici moderni (rapporto tra cinema, letteratura e filosofia estetica).

Verenigingstraat 37
3515 GE Utrecht (Paesi Bassi)
f.bozzi@students.uu.nl

SUMMARY

Eccentric Narration and Testimony in Roberto Saviano's *Gomorra*

If post-modern literature is often assumed to be characterized by the aporetic fusion of fictional and non-fictional contents, forms and structures, post-modern literary criticism seems to still struggle to avoid analyzing contemporary literature without leading itself back to the two static, dichotomous categories of fiction and non-fiction. This article attempts to penetrate the narrative structure of one of the most controversial Italian contemporary novels, *Gomorra*. It interprets this structure with the help of these two categories which are not considered stable and generative with respect to the narration itself, but are rather seen as derivative refractions of the hybridity of Saviano's novel. In order to achieve this goal a comparison is made between three different, yet complementary texts. Firstly, it analyzes the continuity in narrative structure between Truman Capote's non-fiction novel *In Cold Blood* and *Gomorra*. Moreover, it identifies the points of divergence that turn Saviano's novel into an independent phenomenon of post-modern Italian literature. This divergence will be compared to the definition of Unidentified Narrative Objects (U.N.O.) proposed by Wu Ming in their programmatic essay *New Italian Epic*. Finally, it examines the connection between narration and testimony in Saviano's *Gomorra* through Jacques Derrida's theoretical conception in *Demeure: Fiction and Testimony*.

³⁷ Derrida, *Demeure*, cit., p. 56.