

## Il vero e il reale. Testimonianza e documento nella narrativa italiana di oggi

[Nel corso delle prossime settimane Ricomporre l'infranto pubblicherà le trascrizioni e le relative registrazioni audio degli interventi del ciclo di seminari "Mappature del presente letterario italiano", tenutosi a Padova tra marzo e maggio 2014. Proseguiamo con l'intervento di Raffaele Donnarumma, del 17 aprile 2014.]

di **Raffaele Donnarumma**

L'analisi che segue è un tentativo di storicizzare ciò che sta accadendo nella narrativa contemporanea a partire dalla metà degli anni Novanta, attraverso due testi rappresentativi di un nuovo corso della prosa narrativa: *Esecuzione a distanza* [1. *Esecuzione a distanza*, William Langewiesche, Milano, Adelphi, 2011.] e *Gomorra* [2. *Gomorra*, Roberto Saviano, Milano, Mondadori, 2006.].

La peculiarità dei brani scelti è innanzitutto l'essere difficilmente ascrivibili al genere del romanzo [3. Contrariamente alle attuali classificazioni, non è propriamente un romanzo neppure *Gomorra* di Saviano, ma su questo problema si tornerà in seguito, poiché l'ascrizione di *Gomorra* a un genere letterario è un'operazione che va dimostrata e spiegata.], e la possibilità, per tutti e due i casi, di poter ricorrere alla definizione di testi di *non-fiction*, poiché trattano entrambi, seppur in modi diversi, di cose realmente accadute. In effetti, questo potrebbe essere sufficiente a collocarli fuori dall'ombra del romanzo propriamente inteso, poiché anche ammesso che quest'ultimo sia senza dubbio uno dei generi più poliedrici e più inafferrabili, esiste almeno un elemento che concorre ad identificarlo sempre e comunque come genere: l'elemento della *fictio* è direttamente proporzionale alla volontà di credibilità e di verosimiglianza che il testo vuole suscitare. Vi è però un'eccezione nel *non-fiction novel*, un genere che nasce negli anni Sessanta [4. È possibile trovarne un facile esempio in *A sangue freddo* di Truman Capote, ma si tratta appunto di un'eccezione che, come si vedrà, non ha a che fare con i testi in analisi.].

Il testo di Langewiesche è, da un certo punto di vista, un *reportage* classicamente inteso, poiché l'autore non è solo un giornalista, ma ha anche partecipato in prima persona all'esercitazione militare per la guerra di cui narra, e dunque non vi è nulla di inventato nelle sue parole [5. Cosa interessante è che questo libro, in Italia, è pubblicato da *Adelphi*, una casa editrice che ha la fama di essere piuttosto snob. È l'editore che negli anni Ottanta e Novanta si segnalava perché pubblicava Nietzsche, Heidegger, e che è diventato poi l'editore di Manganelli e ha acquisito poi i diritti di Gadda. È quindi significativo che un editore così *chic* decida di pubblicare i libri di un giornalista.].

Questo dettaglio, a ben vedere, mette in luce un'interessante anche se non inusuale intersezione fra la scrittura giornalistica e quella letteraria. È facile trovare numerosi altri esempi analoghi (si tratta, a ben vedere, di un elemento spesso statuario della storia del romanzo, e basterà pensare, fra tutti, al caso di Defoe, il quale era notoriamente un gazzettiere). L'elemento di novità in questo recente tipo di scrittura è piuttosto l'essere *immediatamente* giornalistica: questo significa che non si tratta del tradizionale caso in cui la scrittura letteraria si alimenta di uno o più casi di cronaca, travestendoli [6. Molti dei romanzi di Balzac, di Stendhal, di Flaubert e di Dostoevskij si alimentano infatti di cronaca giornalistica, ma allo stesso tempo la nascondono.

Nel momento in cui si legge dei casi di Raskol'nikov o di Emma Bovary non è pertinente che vengano confrontati con i casi di cronaca reale a cui sono ispirati.].

Nei due libri in questione, infatti, è determinante ricordare che le cose di cui si parla sono vere e che, ad esempio, anche i nomi dei personaggi appartengono a persone realmente esistite. Viceversa, per uno scrittore dell'Ottocento (per quanto potesse saccheggiare i giornali del suo tempo), questo riferimento veniva occultato: non è pertinente alla lettura di *Delitto e castigo* o di *Madame Bovary*, ricordarsi che la trama è plasmata su casi di cronaca reale, perché per uno scrittore dell'Ottocento la cronaca giornalistica rimaneva "nascosta".

Un ulteriore elemento da tenere presente è poi l'enorme spazio che le scritture di *non-fiction* hanno acquisito nella letteratura contemporanea rispetto ai decenni precedenti (i cosiddetti *postmoderni*). Non si tratta neanche del caso dello scrittore che ogni tanto, con la mano sinistra, pratica la scrittura giornalistica. Pasolini o Moravia hanno infatti scritto dei *reportage* giornalistici tradizionalmente intesi. Viceversa, con questi testi si fa invece riferimento a scrittori che nascono come giornalisti e arrivano successivamente alla letteratura, senza rinnegare il loro apprendistato, promuovendosi a scrittori a tutti gli effetti. A questo proposito è particolarmente emblematico il caso di Saviano poiché egli, rivendicando fermamente il suo statuto di scrittore su quello di giornalista, mette in luce il mutamento attuatosi nello spazio che le scritture di *non-fiction* hanno acquisito nella letteratura contemporanea, a ben vedere molto più vasto di quanto non fosse in passato.

Un'ultima osservazione riguarda infine la capacità attrattiva e l'influsso che le scritture di realtà hanno esercitato nella narrativa contemporanea, poiché è innegabile che all'interno di quest'ultima l'esibizione della realtà e della storia vera rivestano uno spazio significativamente maggiore rispetto al passato (in particolare rispetto alla letteratura *postmoderna*). Basterà pensare a *Libra*[7. *Libra*, Don Delillo, Torino, Einaudi, 2002.] di Don Delillo, nel quale si racconta il modo in cui uno storico – un sottotenente ingaggiato dalla CIA –, deve raccogliere i materiali sull'omicidio di Kennedy. Si potrebbe pensare di essere al cospetto di una scrittura che ha a che fare con la realtà, perché niente è più reale di un tale fatto di cronaca. Al contrario, leggendo il romanzo, appare evidente come la realtà venga fortemente derealizzata, tanto che alla fine il protagonista stesso smarrisce il senso delle cose accadute, perdendosi nella congerie di discorsi, di immagini, di rappresentazioni che sono nate attorno caso Kennedy. Ciò che il romanzo di De Lillo racconta, è dunque, in definitiva, l'irraggiungibilità della realtà: non si fa infatti riferimento ad elementi precisi, ma ad una pluralità di discorsi che cancellano, frastornano e allontanano l'impressione che le cose siano realmente accadute.

Nei brani in analisi vi è invece l'effetto opposto, poiché emerge con particolare evidenza l'angoscia che qualunque forma di comunicazione pubblica rischi di essere percepita come falsa, come conseguenza del dominio di una comunicazione mediatica, sempre sospetta di falsificare le notizie. Tuttavia, di fronte a tale vertigine di spossessamento e al sospetto che tutti i discorsi prodotti possano essere recepiti come una menzogna, come una falsità, o come un'invenzione, in Saviano e Langhewiesche vi è una misura di reazione, poiché entrambi cercano di strappare la credibilità, opponendosi all'impressione dello spossessamento. In maniera più epigrammatica, dunque, la letteratura *postmoderna* produce derealizzazione, ci gioca esplicitamente, abbattendo l'idolo della verità e della realtà e mettendo in scena il gioco dei linguaggi e dei discorsi che, però, si emancipano da un piano di verifica con le cose realmente accadute; viceversa questo tipo di letteratura, definibile *ipermoderna*, cerca di strappare all'angoscia di derealizzazione le cose di cui parla e di additare le cose che esistono indipendentemente dal linguaggio utilizzato e dalle notizie stesse, costituendosi in una radicale

inversione di paradigma.

Il primo brano è tratto dall'inizio del saggio di Langhewiesche e si intitola che si intitola *Predators*:

Stamattina ho fatto colazione all'*Holiday Inn Express* di Alamogordo, in New Mexico. Uova strapazzate – almeno credo. Poi ho preso la macchina e in dieci minuti ho raggiunto la base aerea di Holloman. C'era un cartello con scritto, **BENVENUTI NEL POSTO PIU' ACCOGLIENTE AL MONDO**. L'immagine sullo sfondo sottolineava che l'accoglienza non faceva distinzioni di razza. Ora mi trovo all'interno di un edificio di mattoni piuttosto squallido, e da una poltroncina di vinile marrone piloto un aereo da ricognizione armato che sorvola a 15.000 piedi una città afghana, a 13.000 chilometri da qui.

È evidente che la costruzione sia basata su di una retorica dell'inatteso e del paradosso. Come è possibile che il protagonista-narratore sia insieme lì, in una stanza squallida di Holloman, in una stanza militare in New Mexico, e contemporaneamente piloti un aereo che si trova in Afghanistan? Ciò che viene immediatamente esibita è dunque l'illogicità di un'esperienza, poiché è evidente che non ci si possa trovare al contempo in due luoghi differenti.

Tuttavia, è bene distinguere questo dettaglio da altri due dati semplici ma molto forti:

In primo luogo, il fatto che la scrittura sia pronunciata in prima persona. Gran parte della teoria narratologica classica sottolinea l'ininfluenza della persona grammaticale ai fini di una corretta decifrazione del testo perché, quello che conta non è la persona grammaticale che pronuncia il discorso, ma la focalizzazione, ovvero il punto di vista dal quale il discorso viene prodotto. In particolare Barthes, a riprova di ciò, suggeriva di trascrivere un testo in prima persona o in terza, sostenendo che tale modifica non comportasse alcun cambiamento dal punto di vista degli effetti narrativi. Ammettendo questo presupposto, è però altrettanto vero che dal punto di vista retorico, questo spostamento cambi tutto: pronunciare un discorso in prima o in terza persona, infatti, può essere ininfluenza dal punto di vista dell'analisi narratologica, ma è profondamente influente dal punto di vista retorico, ovvero dal punto di vista degli effetti che chi parla vuole suscitare in colui che ascolta. Inoltre, è importante ricordare che tendenzialmente chi parla in prima persona deve conquistarsi un'udienza che, non necessariamente, colui che parla in terza persona ricerca.

A questo proposito, è possibile fare un esempio elementare, perché vi è infatti una bella differenza tra il raccontare «Egli morì» e il raccontare «Io morii». Questo immediato esempio mette in luce come il semplice passaggio di persona grammaticale cambi radicalmente lo statuto del discorso. Mentre «Egli morì» è assolutamente plausibile, dicendo invece «Io morii» innanzitutto si cambia genere (sconfinando nella letteratura fantastica visto che, da che mondo e mondo, i defunti non riescono a raccontare quello che è loro capitato) e in secondo luogo si modifica completamente anche l'attitudine ricettiva. In questo senso, quindi, il fatto che la letteratura contemporanea veda una pandemia delle scritture dell'io non rappresenta un fatto ininfluenza né trascurabile. Se è vero che si tratta di un fenomeno di lunghissimo corso, è anche vero che nella letteratura contemporanea l'esibizione dell'io è diventata un punto problematico, spesso tematizzato, e messo così in luce che non lo si può non considerare come un effetto determinante.

Un'altra piccola spia da considerare è poi la *presenza* della scrittura dell'«ora mi trovo». In questo tipo di narrazione, il narratore non parla, come farebbe classicamente, in un tempo storico; ma al presente, facendo coincidere il tempo della scrittura e quello del racconto. Tale

passaggio dal passato remoto al presente indicativo è sempre più diffuso, sempre più numerosi sono i testi narrativi che utilizzano il presente piuttosto che il passato remoto. Riferendosi ad uno dei maggiori romanzieri di oggi, come nel caso di Walter Siti, è interessante notare come egli utilizzi sempre i presenti indicativi negli ultimi romanzi, trasmettendo chiaramente una volontà di immediatezza della scrittura, anche se evidentemente costruita e artificiale.

Il luogo per antonomasia in cui il discorso è tutto sempre in presa diretta è quello televisivo, nei suoi generi specifici (cioè in quei generi che solo la televisione ha). Poiché, anche ammettendo che vi siano anche le *fiction* o i telefilm, un particolare genere che può esistere solo in televisione o alla radio, è il *talk show*, in cui la prima presenza (la prima persona) e il presente del racconto sono statutari del discorso. È dunque fin da subito possibile un confronto con scritture che hanno introiettato un modo televisivo di raccontare, fondato sulla presenza piuttosto che sulla distanza e sulla realtà testimoniale di chi parla («lo parlo perché c'ero e perché l'ho visto»), piuttosto che sulla mediazione di un narratore tra le cose accadute e colui che le recepisce. In questo senso le scritture qui analizzate rientrano in quel campo dei discorsi narrativi contemporanei di cui la televisione rappresenta il fenomeno più evidente. Questo non vuol dire che gli scrittori che utilizzano queste strategie scrivano “come la televisione”, ma piuttosto che ne condividano il medesimo orizzonte culturale in cui il discorso narrativo appartiene a qualcuno che si fa garante nella sua presenza immediata, differentemente da quanto accade nella tradizione narrativa.

Langewiesche cerca di ottenere questa credibilità narrando anzitutto una cosa apparentemente strana: in effetti, egli esordisce paradossalmente enunciando qualcosa di insensato (come si può essere contemporaneamente ad Hollowman e in Afghanistan?). Tuttavia, proprio perché tal cosa risulta stupefacente, si è in qualche senso portati a dargli credito. Come si vedrà, si tratta della stessa retorica di cui si serve in modo ancora più evidente Saviano. Si tratta di una tecnica che consiste nel primo movimento di attestazione del discorso, che coincide con l'esibizione della sua straordinarietà. In questo modo, lo scrittore viene posto già da subito in una posizione che non è quella del mediatore detentore di un sapere superiore che “ammaestra” coloro che ascoltano: si tratta di una mossa più amichevole, più paritaria («io ti parlo di queste cose perché, in fondo, anche tu potevi essere al mio posto»).

A questo punto viene svelato come il protagonista possa trovarsi contemporaneamente ad Hollowman e a 15.000 piedi d'altezza in una città afghana. Continua:

La visibilità è buona. Sotto di me una catena di montagne brulle.

Quindi viene descritto il paesaggio afghano così come lo si vede sorvolando la zona:

L'Afghanistan è molto diverso dall'Iraq.

Quindi la guerra che gli USA hanno fatto in Afghanistan è piuttosto diversa da quella che già hanno combattuto nell'Iraq.

Non ricordo più esattamente che cosa ci facciamo, qui, ma tanto nessuno chiederà la mia opinione. Ho ricevuto istruzioni molto precise.

Il soggetto che parla (che è insieme il soggetto del personaggio e il soggetto del narratore), si trova in una posizione definibile *schizofrenica*, poiché da un certo punto di vista si presenta

come un soggetto diminuito di responsabilità e appare, sotto certi aspetti, spossessato di proprietà della propria vita («faccio le cose ma non so bene perché»). Tuttavia, allo stesso tempo, in questo spossessamento riceve un'identità precisa, e questo viene confermato quando sostiene: «ho ricevuto istruzioni molto precise». In altri termini, tutto ciò che gli viene tolto relativo all'autoconsapevolezza e all'autodeterminazione, gli viene restituito in forma di eterodirezione: «tu devi fare queste cose, devi seguire queste istruzioni per quanto la ragione stessa ti sfugga».

Dal punto di vista narrativo, ci si trova al cospetto di un narratore che non è il depositario della verità e prende parola per trasmettere delle informazioni che lui solo conosce, ma al contrario, la voce in questione esibisce fin da subito l'opacità della sua prospettiva. Come emergerà chiaramente, l'operazione di indebolimento del soggetto attuata da Langewiesche, in realtà è la stessa che, rivelando i limiti dello stesso, lo rende più credibile. Continua:

Stamattina dobbiamo solo verificare se ci sono problemi sul terreno - locali che interrano mine antiuomo o trasportano armi. Il pilota che ha diretto il *briefing* ha una tuta piena di cerniere e di patacche appiccicate ovunque. Somigliava a Tom Cruise, ma forse era solo il taglio da Top Gun.

Come è evidente, il soggetto dimostra la propria non perfetta integrazione con l'ambiente poiché parla degli altri militari con un certo distacco; descrivendo la loro tuta piena di decorazioni e interpretando la realtà che ha di fronte con gli schermi della finzione cinematografica.

A questo punto ci si chiederà: quali sono gli effetti che sortisce il filtro della finzione cinematografica? Senza dubbio esso contribuisce a dare a tutte le cose l'impressione di essere false, poiché riproducono cose che abbiamo già visto. A ben vedere, si tratta di una tecnica narrativa piuttosto antica, chiamata "stratagemma del quadro vivente", che trovava spazio già nella narrativa dell'Ottocento, in particolare in Balzac, nel quale le scene venivano ricreate citando esplicitamente fonti figurative o letterarie[8. Ad esempio Balzac quando racconta della morte di Carl Goriot nel romanzo omonimo, citando esplicitamente il *Re Lear* shakespeariano.], allo scopo di innalzare e nobilitare la vicenda, evocando numerosi significati simbolici.

Nella letteratura *postmoderna* questo stratagemma suscita l'effetto opposto, e viene spesso utilizzato con la volontà di instillare nel lettore il dubbio che la finzione abbia permeato tutto. Se Tomas Pynchon nel scrivere *L'incanto del lotto 49*[9. *Thomas Pynchon, L'incanto del lotto 49, Torino, Einaudi, 2005.*] si rifà alle tragedie elisabettiane, non lo fa con lo scopo di Balzac, ma al contrario per indurre al sospetto che tutti i discorsi in quanto tali siano funzionali e che, di conseguenza, non sia più possibile passare da questi ultimi alla realtà effettiva delle cose, poiché si trova sommersa sotto il proliferare dei discorsi.

Ora bisognerà chiedersi se questo sia effettivamente l'intento di Langewiesche, e, ad esempio, quale sia il motivo, a livello narratologico, che lo spinge a citare il film di Tom Cruise.

Si può supporre, *in primis*, che sia spinto da un fine figurativo, e che dunque lo citi perché si tratta di un film molto noto. In secondo luogo però, l'atteggiamento di Langewiesche nei confronti della produzione mediatica e filmica è generazionalmente diverso rispetto a quella dei *postmoderni*. Tutti, al giorno d'oggi, hanno un'enorme familiarità con le finzioni cinematografiche e di fronte a queste finzioni ci si sta in qualche misura mitridatizzando: si è al corrente di trovarsi al cospetto di costrutti artificiali, ma in qualche modo ci si è abituati.

La generazione *postmoderna* è stata la generazione che ha assistito al cambiare del mondo,

poiché lo ha visto prima e dopo la televisione. Ciò che i *postmoderni* hanno vissuto è un cambiamento percettivo: prima c'era un mondo sottratto e non contaminato dalla televisione, poi è arrivata la televisione a indurre molti sospetti sulla realtà del mondo. Gli scrittori *ipermoderni*, invece, ovvero quelli di cui si vuol parlare oggi, si sono abituati ad avere a che fare con un grado obbligato e statutario di finzione, che però non cancella la realtà. Ad esempio, si può riflettere sul fenomeno del *Grande Fratello*, sulla sua costruzione e sulla sua ricezione. Il modo più ingenuo con cui guardare questo programma televisivo, è quello di prendere tutto alla lettera. Questo atteggiamento *naïf* e semplicista non è però quello più interessante rispetto al *reality* e soprattutto non è la ricezione che il programma predispone. Infatti, il *Grande Fratello* (e tutti i programmi ad esso analoghi) è innanzitutto costituito attraverso due luoghi che dialogano: lo studio e la casa inquadrata. Si sa poi che entrambi i *setting* sono artificiali: la casa esiste precisamente per dare luogo allo spettacolo ed è tutta sotto l'occhio delle telecamere. Il programma, inoltre, è spesso costruito con delle prove e dei giochi che esibiscono il carattere finzionale dello stesso: giocare, partecipare alle gare, dovere strappare certi premi o certi consensi vuol dire recitare. In definitiva, il modo in cui questi programmi si costituiscono non è semplicemente e ingenuamente quello di spacciare per vero ciò che è finto; al contrario questi programmi sono ideati in modo che lo spettatore percepisca al contempo la finzione, la costruzione, la recita e all'interno di queste qualcosa che non è recita. La riprova è che spesso chi si appassiona a questi programmi lo fa cercando insieme la dose di costruzione, artificio e simulazione (la retorica del gioco) e qualcosa che in qualche modo è una dose di verità (la retorica dell'autenticità). È proprio la struttura del racconto e del *reality* che rende impossibile scindere una delle due cose, e, di conseguenza, il *reality* richiede uno spettatore abbastanza sottile da poter giocare su questi due livelli e non uno spettatore oltranzista che pensi che sia tutto finto. La consapevolezza di uno spettatore normale, al corrente che alcune cose sono manipolate e che i personaggi stanno anche recitando soprattutto quando fingono di essere loro stessi, non cancella l'impressione che qualcosa di vero ci sia.

Gli scrittori *ipermoderni*, come si cercherà di mettere in luce, agiscono con strategie simili, anche se operano su un diverso piano, che può essere analogamente considerato demistificatorio rispetto a quella logica. Queste narrazioni mettono insieme la sindrome di Truman, cioè il sospetto di trovarsi intrappolati in un mondo delle immagini, e la volontà di uscirvi per toccare le cose vere:

Appena ci siamo seduti ha chiesto di sincronizzare gli orologi. In aviazione è una specie di rito e infatti ognuno dei presenti ha immediatamente controllato il proprio quadrante. Erano già sincronizzati tutti tranne il mio che era tre minuti indietro.

In questo frammento, ad esempio, il narratore sottolinea il fatto che il suo orologio è tre minuti indietro semplicemente allo scopo di dire che lui non è in sincrono con la realtà che vede. Questo elemento, enfatizza ancora una volta la sua situazione di non allineamento alle cose di cui racconta: si crea così un piccolo piano di sfalsamento, ed è proprio qui che si produce il racconto, poiché l'illusione che si possa essere completamente allineati ai fatti è venuta meno ai giorni nostri. Il protagonista è nella realtà, ma con l'orologio tre minuti indietro: una realtà alla quale non è completamente omologato perché non è come gli altri soldati.

Davanti agli altri non l'ho toccato, ma mi sono ripromesso di farlo più tardi. Quindi il pilota ci ha ricordato che la missione era più importante della macchina e che il nostro compito era di

proteggere le truppe a terra. Per questo sotto le ali mi hanno piazzato due missili gemelli modello *hellfire* a puntamento laser. Sono in territorio talebano che è zona di guerra.

Come è evidente, continua il paradosso emerso in incipit, perché il soggetto continua a sostenere di trovarsi in territorio talebano, mentre il lettore è a conoscenza che quest'ultimo si trova invece a Holloman. E ora viene spiegato cosa stia realmente facendo:

Il mio aereo è un *predator* una macchina rudimentale comandata a distanza che può rimanere in volo anche 24 ore osservando ciò che accade o dirigendo il puntatore laser su bersagli che poi gli aerei colpiranno - sempre che non spari direttamente.

Il protagonista sta guidando da terra un velivolo che vola davvero in Afghanistan, tramite un computer. Il drone (una macchina che vola automaticamente) si trova in territorio talebano, mentre lui è a Holloman. Si tratta, in altri termini, di una posizione da videogioco, poiché è come se stesse giocando a fare qualcosa che percepisce in parte come una simulazione; il tema della simulazione è incrementato dal fatto che, come si leggerà, si tratta di una semplice simulazione di volo. Tuttavia, questo elemento non cancella minimamente la possibilità reale di uccidere sul serio i talebani, e questo viene affermato esplicitamente: ciò che il protagonista vede nei pixel sono esseri umani veri che potranno essere colpiti e ammazzati dagli aerei. Vi è una perfetta consapevolezza del carattere artificioso e innaturale dell'esperienza (perché è un'esperienza stupefacente guidare un aereo da un edificio a terra), e al tempo stesso della responsabilità che questo comporta: il fatto che lui sia rinchiuso in una stanza di Holloman, non lo rende meno responsabile nel poter causare la morte di esseri umani veri.

È uno strano attrezzo senza oblò, con un sensore sferico sotto il muso una cosa a V rovesciata e lunghe ali sottili da aliante. L'elica è azionata da un motorino a pistoncini originariamente progettato per i gatti delle nevi. A una velocità di crociera di 100 km/h e a pieno carico di benzina e armamenti pesa meno di una tonnellata.

Ci si potrà interrogare dunque sul perché di tutta questa esposizione di dati, numeri e tecnicità. Si tratta, a ben vedere, di uno degli altri mezzi che il narratore dispone e sfrutta per rendersi credibile, grazie ad un linguaggio tecnico-scientifico che non ammette omonimia, e che ha un regime ben distinto da quello letterario (che per statuto ammette la possibilità del sinonimo). In altri termini, ci si trova al cospetto di una retorica della verità, ed è possibile considerare questo primo elemento come un tentativo di accreditamento. È bene notare, però, che questo linguaggio e questa precisione vengono fatti entrare in cortocircuito con il dettaglio dell'esperienza simulata. Ciò che è interessante non è tanto la retorica della "precisione", ma il rapporto ambiguo tra quest'ultima e l'esperienza particolare descritta.

È sensibilissimo alle intemperie, ma con il bel tempo può volare abbastanza alto da non essere sentito al suolo. Insieme al fratello maggiore il *Reaper*, più grande e spinto da un motore a turbina è il velivolo che ha all'attivo più ore di missione in combattimento sui cieli afgani. A differenza di quanto erroneamente si ritiene ne' i *Predator* ne' i *Reaper* sono robot, ma veicoli convenzionali il cui abitacolo è stato estratto e collocato a terra.

Il paradosso non è suscitato semplicemente dai robot, ma dall'esperienza di dislocamento che

deriva dall'ubiquità di chi racconta, che costituisce l'oggetto principale del brano di Langewiesche.

Il primo abitacolo è in una base sul posto dove equipaggi specializzati seguono a vista le fasi di decollo e atterraggio. Il secondo in una base degli Stati Uniti dove altri controllano l'apparecchio in volo. Per questi ultimi combattere da casa una guerra in un altro paese è un'esperienza nuova e sorprendente.

Il vero oggetto di questo racconto, in altri termini, è un'esperienza "nuova e sorprendente". "Nuova" perché mai l'umanità ha vissuto un tale stato di dissociazione e "sorprendente" perché spinge a rivedere i propri modi di vedere e pensare la realtà..

Ma soprattutto, ciò su cui Langewiesche si sofferma è lo statuto esperienziale della vicenda narrata. Si vuole porre l'accento sul tema dell'esperienza perché uno dei ritornelli della letteratura *postmoderna* è che quest'ultima avesse sancito la fine dell'esperienza, e il suo definitivo crollo. In realtà, in un tempo antecedente alla *postmodernità*, e con blasoni molto più illustri, Walter Benjamin aveva già insistito sulla crisi della nozione di esperienza nell'età moderna. In età *postmoderna*, tuttavia, la "liquidazione" dell'esperienza viene considerata acquisita perché quella stessa ideologia (che esiste al di là della possibilità che i testi che la incarnino o meno) implica una generale anestetizzazione della realtà, nella quale non si fa più esperienza di nulla perché il soggetto in quanto tale viene completamente destituito. Questo è il motivo principale per cui questa cultura ha assistito alla morte del soggetto, dell'autore e dell'io (mentre qui –ed è bene notarlo–, ci si trova invece di fronte ad una cultura che al contrario riabilita il soggetto, l'autore e l'io). Uno degli ultimi autori che ha illustrato questo tema è Scurati, in un libro nel quale tratta dell'atto di scrivere romanzi nell'era della televisione[10. Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.]. Nonostante il punto di vista di quest'ultimo rispetto a Langewiesche sia esattamente l'opposto, anch'esso si confronta con l'impressione di spossessamento dalla realtà data dalla predominanza della televisione e dai media. Tuttavia, mentre Scurati si adagia a questa sensazione –dando ragione a Baudrillard, quando sosteneva: "la televisione ha ucciso la realtà e non esistono più che immagini"–, Langewiesche, nell'affrontare tale problema, sottolinea la non esenzione del soggetto dalle proprie responsabilità al cospetto della realtà stessa, anche nel suo presentarsi sotto mentite spoglie. La sua operazione, in effetti, è molto più sottile di quella di Scurati, poiché egli mette in luce una forma di attenzione alla realtà definibile "immaginazione intermediale". Si tratta di un'espressione ripresa dal libro di un importante sociologo, Pietro Montani[11. Tale concetto viene sviluppato in *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.], il quale ne parla in termini di un particolare tipo di immaginazione che noi tutti oramai abbiamo e che ci ha abituato al tasso di obbligato di finzione e artificio nei media, ma che non per questo ci spinge a pensare che la notizia in questione non sia vera. In altri termini, l'"immaginazione intermediale" è ciò che si mitridatizza di fronte ai media, richiedendo la mobilità del soggetto interpretante, in un maggiore sforzo di interpretazione del mondo e della realtà, tramite il confronto dei media, ad esempio. Il realismo in questione, si scontra in maniera statutaria con il nostro vivere tra discorsi e finzioni, ma non si accontenta di tutto ciò, e cerca invece, tramite un confronto critico tra i discorsi e le finzioni, di trovare un barlume di verità. Si tratta della medesima operazione di Langewiesche, il quale racconta un'esperienza "da videogioco", sottolineandone al contempo, insieme ai caratteri esperienziali, le responsabilità etiche.



Ma se a uno prudono le mani non c'è bisogno andare a finire laggiù, basta che entri in uno di questi container allineati lungo la pista tra i vecchi angar, in questo squallido edificio di mattoni. Il mio abitacolo occupa tutto un angolo di una stanza mal illuminata, non è collegato ad un vero drone in Afghanistan, ma a un simulatore.

In questo frammento la simulazione subisce una climax ascendente: in realtà, il mezzo padronato dal soggetto non è un reale velivolo, ma un simulatore. È interessante, a questo punto, che l'autore, nell'insistere sulla simulazione, ponga contemporaneamente l'accento sul tasso di verità che l'esperienza simulata può assumere:

C'è poca differenza dal momento che il simulatore è una riproduzione in scala uno a uno di un abitacolo a terra. Cioè in sostanza di una postazione di computer connessa in modo non meglio precisato all'Afghanistan, ovvero ad un posto dove nel frattempo la gente nasce, cresce e muore.

Come è evidente, Langewiesche fa l'opposto di quello che avrebbe fatto uno scrittore *postmoderno*, il quale avrebbe messo immediatamente in luce l'elemento chiave della simulazione, per far comprendere la totale inafferrabilità della realtà e la sua definitiva non esistenza. Nel brano in analisi, al contrario, la simulazione non cancella la connessione tra il protagonista ed un luogo fisico dove "la gente nasce, cresce e muore", e di fronte alla quale il soldato e potenziale omicida è responsabile. Simulata o autentica che sia, dunque, ci si trova di fronte ad una situazione reale.

Niente turbolenze, nessuna sensazione di essere in volo, nessun rumore d'aria, anzi nessun rumore. Solo il ronzio degli strumenti o delle loro ventole e nessun problema, burocrazia aeronautica a parte.

Ci si potrà ora interrogare sul tipo di esperienza che viene descritta nel brano. Da un certo punto di vista, si tratta di un'esperienza depauperata poiché, rispetto al volo vero, guidare il drone comporta un'esperienza sensoriale diminuita. Al contempo, però, l'esperienza risulta anche acuita, poiché il drone e l'immagine di computer permettono di vedere di più e meglio rispetto a quello che permetterebbero gli occhi umani.

Nell'abitacolo ci sono due seggiolini, quello sulla destra è dell'operatore ai sensori, una ragazza oggi, che nel simulatore ha la finzione molto ridotta di copilota, ma che nel mondo reale spetterebbe un compito oneroso, ovvero agganciare con il laser i bersagli da eliminare.

Anche se in questo frammento viene descritto un semplice gioco di simulazione, al lettore non viene mai nascosta l'esperienza reale, e questo meccanismo sembra quasi enfatizzare cinicamente il dato tragico.

Il suo ruolo primario consiste nel puntare la telecamera del drone nella direzione giusta, sfruttando al massimo una visione comunque molto limitata. Una volta ottenuta un'inquadratura utile deve usare un *joystick* per mantenerla stabile, mentre i *predator* e i suoi bersagli continuano a muoversi. La telecamera funziona con vari spettri di luce e una gamma di rotazioni molto ampia: quasi tutti gli angoli verso il basso, 360° in orizzontale e qualcosa anche verso

l'alto. In pratica la visione dell'abitacolo è la stessa che avrebbe dal drone.

Come emerge, la percezione è acuita rispetto alla realtà vera, perché questo tipo di inquadratura permette di vedere la dove per eccellenza i nostri sensi non arrivano: nel buio della notte. L'esperienza di cui si parla è ancora una volta un'esperienza sensorialmente diminuita e al contempo, acuita. Un'esperienza, in altri termini, *ipereale*, in cui la realtà viene portata alla luce con maggiore forza ed efficacia: il fatto che quella narrata in questa sequenza sia una visione artificiale non la rende meno vera, e permette comunque di inquadrare degli elementi "esistenti".

Oltre i 70° di in verticale c'è qualche problema, per cui è necessaria una distanza di rispetto che varia con l'altitudine con cui il *predator* vola. In questo momento abbiamo inquadrato la principale moschea del villaggio a circa 15 miglia da noi. L'immagine è un po' fumettistica, siamo pure sempre su un simulatore. Ma scala e risoluzione sono molto vicine a quelle vere e anche a questa distanza consentono di riconoscere un gruppo di uomini che si aggira sul posto.

L'immagine diviene addirittura fumettistica, poiché c'è un grado di allontanamento dalla realtà empirica molto alto. Tuttavia, nonostante l'immagine in questione appaia lontana dalla realtà, quasi fumettistica appunto, tale rappresentazione non cancella il fatto che sia possibile riconoscervi un gruppo di uomini che aggira sul posto, uomini veri. E infatti, subito dopo il protagonista si chiede:

Perché non sono al lavoro? Viene da chiedersi. È un problema di disoccupazione? In ogni caso dalla quota in cui voliamo non possono sentirci.

Qui emerge con particolare evidenza che nonostante venga utilizzata una trasposizione dei fatti di tipo fumettistico, la vicenda si apre comunque alla realtà degli uomini nella vicenda.

Le domande riflettono su un problema di storia collettiva: la disoccupazione in Afghanistan. Lo sguardo arriva dalle immagini alle persone vere, degli individui sulla cui storia ci si interroga.

Appena avremo raggiunto la posizione d'attacco, a circa 4 miglia dall'obbiettivo riusciremo quasi a distinguere i loro volti

Nel momento stesso in cui potranno farli fuori li vedranno in faccia, e l'evidenza concreta degli umani che stanno per essere uccisi emerge in una maniera che non può essere esorcizzata in nessun modo.

Dunque, il brano mette in scena e un doppio percorso: da una parte sottolinea sempre più il carattere simulato e innaturale della vicenda, e dell'altro, al contempo ne enfatizza il carattere vero, che si caratterizza maggiormente per la natura etica, più che materialistica e brutalmente positivista.

L'atteggiamento che assume Roberto Saviano è per molti versi simile, anche se come emergerà dalla seguente analisi, la retorica della soggettività e della conquista della credibilità è persino più marcata.

Leggendo i dati della DDAa si vede che Jenny Mckay è uno degli imprenditori italiani più capaci

nel ramo della coca essendo riuscito a imporsi sul mercato in crescita esponenziale pari a nessun altro. L'organizzazione delle piazze di spaccio poteva avvenire anche a Posillipo, ai Parioli o a Brera ma è avvenuta a Secondigliano. La manodopera in qualsiasi altro luogo avrebbe avuto un costo elevatissimo. Qui la totale assenza di lavoro, la mancanza di alternativa all'immigrazione, rende i salari bassissimi. Non c'è altro arcano, non c'è da fare appello a nessuna sociologia della miseria, a nessuna metafisica del ghetto. Non potrebbe essere ghetto un quartiere capace di fatturare più di 300 milioni di euro l'anno solo con l'indotto di una singola famiglia. Un territorio dove agiscono decine di clan e dove le cifre di profitto raggiungono livelli paragonabili solo a quelle di una manovra finanziaria. Il lavoro è meticoloso e il passaggio produttivo: un kilo di coca al produttore costa 1000 euro, quando va al grossista costa 3000 euro.

Già inizia a manifestarsi la retorica eminentemente giornalistica del nome proprio. In effetti, il brano è costruito senza nessun "io" e senza nessun garante dei fatti narrati, poiché si tratta di una cronaca in cui chi racconta si nasconde dietro ai dati presentati: all'inizio le indagini della DDA, e successivamente una serie di cifre oggettive che prescindono dalla sua persona. Questo è un pezzo giornalistico dove l'io di colui che parla non compare né come narratore né come personaggio.

30 chili diventano 150 dopo il primo taglio, un valore di mercato di circa 15 milioni di euro; e se il taglio è maggiore a 3 chili ne puoi tirare anche a 200 di chili. Il taglio è fondamentale: quello da caffeina, glucosio, mannitolo, lidocaina, benzocaina paracetamolo, anfetamina.

Come emerge, l'esotismo del nome chimico incrementa tale effetto di realtà.

Ma anche talco e calcio per i cani quando l'emergenza le impongono. Il taglio incide sulla qualità e quando il taglio è fatto male attira morte, polizia. Recide le arterie del commercio.

Il taglio metaforico tradisce lievemente la posizione autoriale, poiché viene a galla la tendenziosità della denuncia del commercio di droga. Tuttavia, la cosa che qui preme sottolineare è che in questo primo passo Saviano non compaia pronunciando il proprio "io" ed esibendo la propria presenza sul testo. Subito dopo, si legge:

Anche qui i clan di Secondigliano vivono su tutti e il vantaggio è prezioso. qui ci sono i *Visitors*

A questo punto inizia il racconto, successivamente alla argomentazione giornalistica di poco sopra. Vengono introdotti alcuni personaggi: prima "collettivi", i *Visitors*, poi più specificatamente individuati. Si tratta di un gruppo di tossicodipendenti che arrivano dalle regioni vicine a Secondigliano per trovare droga a basso prezzo e che gli spacciatori "usano" per testare la droga. È interessante notare che i *Visitors* sono dei personaggi alieni di un telefilm degli anni '80, poiché da tale dato emerge un utilizzo dell'immaginario mediatico non solo per riferirsi al mondo delle finzioni, ma come una parte della enciclopedia interna alla realtà.

I *Visitors* li usano come cavie, cavie umane per poter sperimentare i tagli. Provare se un taglio è dannoso, che reazioni genera, fin dove possono spingersi ad allungare la polvere. Quando i "tagliatori" hanno bisogno di molte cavie abbassano i prezzi: da 20 euro a dose scendono

anche a 10. La voce circola e gli eroinomani vengono anche dalle marche e dalla lucania per poche dosi. L'eroina è un mercato in totale collasso. Gli eroinomani sono in diminuzione, sono i disperati. Prendono i bus barcollando, scendono e risalgono sui treni, viaggiano di notte prendono passaggi, camminano a piedi per lunghi chilometri. Ma l'eroina meno costosa del continente merita qualsiasi sforzo. I "tagliatori" dei clan attendono i *Visitors*, gli regalano una dose e poi attendono.

Fino a questo punto è possibile trovare soltanto attanti piuttosto generici: i *Visitors* e i tagliatori, e un solo luogo: Secondigliano. Il grado di generalità è dunque molto elevato, e sono in seguito entrano in scena dei personaggi concreti:

In una telefonata riportata dall'ordinanza di custodia cautelare in carcere del marzo 2005, emessa dal tribunale di Napoli due parlano tra loro dell'organizzazione di un provino, un test su cavie umane per provare il taglio della sostanza.

A questo punto vi è un netto cambio di registro: compaiono personaggi definiti e collocati all'interno di una situazione dichiarata: la conversazione in seguito riportata –come dichiara l'autore–, è tratta da un'ordinanza di custodia cautelare del tribunale di Napoli.

È bene sottolineare che l'atteggiamento di Saviano nei rispetti delle fonti è molto approssimativo, infatti queste ultime non vengono mai citate con assoluta precisione, ma utilizzate piuttosto per convincere il lettore che ciò che viene dichiarato ha valore di documento, ovvero di un atto che intrattiene con la realtà un rapporto mediato dalle forze sociali. Tutto ciò fa comprendere che la realtà descritta nella pagina non esiste in forma brutta, ma come messa in forma in strutture di potere. Il documento, in altri termini, rivela *in primis* che si parla di un grado di realismo non ingenuo, filtrato da forme sociali e dagli apparati di potere, che non solo testimoniano e fotografano l'accaduto, ma lo fanno esistere. Lo scopo di Saviano è quello di un realismo non tanto "in partenza", ma piuttosto "in arrivo": la sua intenzione è stata quella di incidere nelle coscienze, non semplicemente quella di fotografare le cose che esistevano nella realtà degradata di cui parla.

Prima si chiamano per organizzarlo:

"Le trovi cinque magliette per le prove allergiche?"

Dopo un po' si risentono:

"Hai provato la macchina?"

Intendendo ovviamente se aveva testato.

In questo successivo frammento il narratore ha una funzione di *medium*: da un parte, infatti, riporta gli accaduti così come sono e dall'altra li spiega.

Il narratore, è in sostanza colui che introduce il lettore in un mondo a lui sconosciuto, traducendogli nella sua lingua tutto ciò che si presenta in un aspetto esotico, tramite un'operazione di mediazione che permette di arrivare a delle cose che stanno sotto gli occhi di tutti, ma alle quali tuttavia il lettore generico non potrebbe facilmente arrivare.

Solo dopo aver letto questo scambio di commenti telefonici capii la scena a cui avevo assistito qualche tempo prima.

Da qui in poi, il lettore viene condotto nel vivo del racconto, ed è utile, in direzione di un'analisi approfondita, focalizzarsi su alcune mosse di Saviano. In primo luogo, è interessante notare che, ad un fine eziologico, viene riportato il documento di cui si parla: la scena successiva sarà comprensibile solo alla luce di tale documento. Oltre a ciò, nella narrazione dei fatti vi è un'inversione temporale: nella temporalità della fabula, infatti, Saviano prima ha vissuto la scena e successivamente ha letto l'intercettazione. Questa sequenza viene poi invertita nel racconto per permettere al lettore di capire l'oggetto di cui si parla. Infine, per la prima volta colui che scrive fa riferimento a se stesso ("capii la scena a cui avevo assistito"). Saviano compare in due forme: sia come narratore che come personaggio-testimone. Non è difficile, a questo punto, intravedere la stessa logica di Langewiesche, poiché come nei frammenti precedentemente analizzati, vi è un soggetto diminuito di sapere che proprio per la sua insufficienza si rifà ad un sapere ufficiale (l'intercettazione telefonica), per colmare le proprie lacune di narratore-testimone che assiste alla scena senza capire cosa sta realmente vedendo. Il testimone, come in Langewiesche, risulta attendibile proprio perché è parziale, in due sensi: perché non capisce tutto e perché è vistosamente di parte. Tutto ciò va evidentemente contro il senso comune, poiché in effetti un buon testimone è colui che capisce e che è *superpartes*: i testimoni di queste due diverse narrazioni risultano più credibili proprio perché rivendicano la loro parzialità, senza nessuna metafisica dell'oggettività. Alcuni hanno accusato Saviano di essere un narratore rozzo e di idolatrare la realtà oggettiva come *neonaturalista*. Tuttavia, qui non vi è assolutamente un culto della realtà oggettiva, che esiste e che viene semplicemente fotografata; qui al contrario vi è proprio l'esibizione della parzialità della coscienza:

Non riuscivo davvero a comprendere cosa in realtà mi si muoveva davanti agli occhi.

Il narratore inattendibile, come quello di Svevo, fa capire che da delle rappresentazioni sfalsate, o fasulle, che non capisce tutto ("ricordo tutto, ma non intendo niente" scrive Zeno nella *Coscienza di Zeno*).

Dalle parti di Milano, poco distante da Scampia, c'erano una decina di *Visitors*.

Da qui in poi si apre concretamente una scena, con un luogo, un tempo, e un io che osserva:

Erano stati chiamati a raccolta, in uno spiazzo davanti ai capannoni. C'ero finito non per caso, ma con la presunzione che sentendo l'alito del reale, quello caldo, quello più vero possibile si possa

arrivare a comprendere il fondo delle cose. [...] Non sono certo sia fondamentale esserci per conoscere le cose. Ma è fondamentale esserci perché le cose ti conoscano.

Questo passo è piuttosto complesso e contorto, e non è chiaro cosa il narratore stia cercando di comunicare: egli sembra infatti sfiorato dal pensiero che "essere" nelle cose permetta di capirle, però al tempo stesso sembra comunicare la necessità di un passo indietro. Vi è in altri termini, una retorica del coinvolgimento nella quale però coesistono dei dubbi del narratore stesso.

C'era un tizio vestito bene, anzi direi benissimo, vestito di bianco e scarpe nuovissime. Aprì un

panno di daino sul cofano dell'auto. Aveva dentro un po di siringhe. I *Visitors* si avvicinavano spingendosi. Sembrava una di quelle scene sempre identiche che mostrano i telegiornali quando in Africa giunge un camion con i sacchi di farina.

Ancora una volta la scena descritta è paragonata a un'esperienza mediatica, qui addirittura familiare. In realtà si tratta di due gradi di esotismo differenti: i *Visitors* rappresentano infatti un tipo di esotico che si ha in casa e che non si vuole guardare, mentre ciò che accade in Africa rappresenta l'esotico che è possibile guardare in televisione. Ancora una volta, l'accostamento dell'immagine vissuta con quella televisiva non ha un effetto derealizzante, ma al contrario fa emergere come, paradossalmente, per un lettore sia più familiare l'immagine del telegiornale piuttosto che quella dei veri spacciatori.

I *Visitors* però si mise ad urlare:

“No, non la prendo...se me la regalate non la prendo... ci volete ammazzare.”

Bastò il sospetto di uno che gli altri si misero in allarme. Il tizio sembrava non aver voglia di convincere nessuno e aspettava. Ogni tanto sputava per terra la polvere che i *Visitors* alzavano facendo avanti indietro. Uno si fece avanti lo stesso, anzi si fece avanti una coppia. Tremavano. Erano davvero al limite. In rota. Lui aveva le vene delle braccia inutilizzabili. Si tolse le scarpe e anche lì era rovinato. La ragazza prese la siringa dallo straccio e si mise la siringa in bocca per reggerla. Poi si mise ad aprire la camicia come se avesse avuto cento bottoni. Poi infilò la siringa nel collo. La siringa conteneva coca. Farla scorrere nel sangue permette di vedere in breve tempo se il taglio funziona o è sbagliato, pesante o scadente.

In questi frammenti il narratore interviene continuamente per mediare, glossare, spiegare: ha un sapere che mette in gioco per mediare tra il lettore e la scena. Da un lato, interviene con l'esotismo della parlata locale, e subito dopo, mediando e traducendo in un italiano *standard*.

Dopo un po il ragazzo comincio a barcollare, schiumo un po agli angoli della bocca e cadde. Per terra si mosse a scatti, poi si mise supino e chiuse gli occhi rigido. Il tizio vestito di bianco comincio a telefonare: “a me pare morto... si vabbè mò gli faccio il massaggi..”

Iniziò a pestare con lo stivaletto il petto del ragazzo. Alzava il ginocchio e poi faceva cadere la gamba con violenza: il massaggio cardiaco lo faceva con i calci. La ragazza al suo fianco blaterava qualcosa, lasciando le parole attaccate alle labbra:

“lo fai male, lo fai male” [...] cercando con la forza di un grissino di allontanarlo dal corpo del suo ragazzo. Il tizio sembrava spaventato dalla ragazza e dai *Visitors* intorno: “Non mi toccare..fai schifo..non ti azzardare a starmi vicino.. non mi toccare che ti sparo.” Continuando a tirare calci al ragazzo, poi con il piede poggiato sullo sterno ritelefonò: “Questo è schiattato... ah il fazzolettino... mò vedo.” Preso un fazzolettino di carta dalla tasca lo bagno con una bottiglietta d'acqua e lo stese aperto sulle labbra del ragazzo. Se soltanto avesse avuto un flebile fiato avesse forato il *kleenex* dimostrando di essere ancora vivo. Precauzione che aveva usato perché non voleva neanche sfiorare quel corpo. Richiamò per l'ultima volta : “è morto, dobbiamo fare tutto più leggero.” Ritornò in auto dove l'autista non aveva smesso neanche per un secondo di zonchettare sul sedile ballando una musica di cui non riuscivo a sentire neanche un rumore nonostante si muovesse come se fosse stata al massimo volume.

Ancora una volta il protagonista-narratore esibisce il suo smarrimento e la sua insufficienza percettiva di fronte a una realtà di violenze realtà: è talmente frastornato dalla scena che non riesce a sentire quella musica che suona altissima.

In pochi minuti tutti si allontanarono dal corpo, passeggiando in questo frammento di polvere. Rimase il ragazzo steso a terra e la fidanzata piagnucolante. Anche il suo lamento rimaneva attaccato alle labbra come se l'eroina permettesse una cantilena rauca come unica forma di espressione vocale. Non riuscii a capire perché la ragazza lo fece ma

A questo punto si assiste ad una svolta narrativa, ed ancora una volta questo cardine è segnato dall'incomprensione del narratore-personaggio:

Non riuscii a capire perché la ragazza lo fece ma si abbasso i pantaloni della tuta e, accovacciandosi proprio sul viso del ragazzo, gli pisciò in faccia. Il fazzolettino gli si attaccò alle labbra e al naso. Dopo un po' il ragazzo riprese i sensi. Si tocco il naso e la bocca come quando ci si toglie l'acqua dal viso quando si è appena usciti dal mare. Questo Lazzaro di Milano, risuscitato da non so quali sostanze contenute nell'urina si alzò. Giuro che se non fossi stato stordito dalla situazione avrei gridato al miracolo.

L'evento viene raccontato come un evento stupefacente, come un miracolo che rompe le leggi di natura. Oltretutto, viene ricordato il più eccezionale dei miracoli, prodotto non da un Padre Pio qualunque, focalizzando al contempo tutta l'insistenza sull'assurdità della scena.

Io invece camminavo avanti e indietro, lo faccio sempre quando sento di non capire, di non sapere cosa fare, occupo spazio nervosamente. Facendo così devo aver attirato l'attenzione, perché i *Visitors* iniziarono ad avvicinarmi, ad urlarmi contro.

A questo punto avviene una cosa inattesa, poiché l'io narrante, che fino a questo punto era stato solo un occhio, ora diventa un corpo fisico che agisce.

Pensavano fossi uno legato al tizio che stava quasi uccidendo quel ragazzo. Mi gridarono contro : "Tu, tu volevi ammazzarlo."

Allungai il passo per seminarli, ma continuavano a seguirmi a raccimolare da terra schifezze varie e lanciarmele. Non avevo fatto niente. Se non sei un tossico sarai uno spacciatore. Spuntò d'improvviso un camion.

Qui il personaggio passa dall'essere un depositario di sapere astratto, o un occhio che guarda, alla concretezza di un personaggio che agisce, fornendo come vero garante del racconto proprio il suo corpo fisico.

Il seguito del racconto è molto delicato poiché viene riportato qualcosa di implausibile, tramite un vero e proprio colpo di scena:

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.

Pasquale, come viene spiegato all'inizio del libro, è un amico di Saviano, che a questo punto

arriva inaspettatamente a salvarlo. Si tratta di un episodio vistosamente romanzesco e implausibile, e lo “spuntò di improvviso” ne enfatizza la natura del tutto fiabesca.

Aprì lo sportello e mi fece salire. Non un angelo custode che salva il suo protetto, ma piuttosto due topi che girano la stessa fogna e si tirano per la coda.

Perché non si parla di un angelo custode, ma di due topi di fogna? Dal punto di vista narrativo, Pasquale sarebbe infatti un vero e proprio angelo custode, e anche questo ulteriore elemento sembra confermare che il paradigma della narrazione è quello di una continua negazione freudiana in cui la verità è detta a patto di metterci davanti un *non*.

In conclusione, quali sono gli elementi di questo brano riconducibile al realismo di questi anni, a mio parere definibile *postmoderno*?

Innanzitutto, la prima caratteristica evidente in queste narrazioni è la forma non ingenua di realismo in atto. Quando anni addietro si parlò di un ritorno alla realtà, ci fu una radicale opposizione da parte di alcuni critici che consideravano “realtà” una parola impronunciabile. In particolare, all'interno di alcune branchie della critica, il realismo in generale gode di una pessima stampa e viene spesso accusato di essere ingenuo, soprattutto dopo la polemica strutturalista degli anni Settanta.

Non è possibile porre generalizzazioni in questa categoria, ma sarà utile, piuttosto, pensare al realismo come qualcosa di plurale: una pluralità di scritture dove oltre ad esservi sostanziali differenze, sia possibile anche individuare posture convergenti. In primo luogo nessun realista mai ha pensato di poter dire le cose così come erano: tutte le poetiche realiste Ottocentesche sono consapevoli dell'artificio, tanto che, a riprova di ciò, spesso i narratori di questa corrente elaborano delle immagini che hanno a che fare con lo specchio o con la lente: tutti artifici attraverso i quali bisogna passare, ma che permettono di vedere meglio. In altre parole, lo scrittore realista è consapevole che il realismo sia una creazione artificiale, un codice convenzionale, ma allo stesso tempo sa che è uno strumento per osservare meglio la realtà.

In che senso la scrittura *ipermoderna* è invece realista e in che rapporto si pone con il realismo Ottocentesco? Per rispondere a queste domande, è necessario considerare la transizione dell'*ipermoderno* sia attraverso il *postmoderno*, sia attraverso il sospetto *postmoderno* che la realtà sia evaporata e che tutti i codici siano convenzionali, e colpevoli di aver sepolto le cose rendendole irraggiungibili. Il realismo *ipermoderno* si confronta costantemente con l'idea di matrice *postmoderna* secondo cui la realtà non ci giunge mai direttamente, ma è tuttavia definibile realismo dal momento in cui cerca di giungere ad una verità al di là di tale consapevolezza.

Con retoriche un po' diverse sia Langewiesche che Saviano parlano di esperienze non immediatamente credibili, impastate di finzione; tuttavia, come l'analisi condotta ha cercato di dimostrare, questa consapevolezza non esaurisce il campo d'azione di entrambe le narrazioni e il loro rapporto con la realtà dei fatti. Quello che fanno questi scrittori è cercare di andare al di là della consapevolezza *postmoderna*, superando la sindrome di Truman, e facendo statuarmente i conti con ciò che è definibile “immaginazione intermediale”.

Vi è tuttavia un'altra differenza sostanziale con il realismo Ottocentesco, individuabile nell'elemento di enfasi sulla storia vera. L'insistenza su ciò che è successo davvero è molto più forte rispetto al passato, e questo è evidente se si considera che nella narrativa realista Ottocentesca i fatti reali, venivano spesso utilizzate attingendo dalla cronaca, per l'appunto, ma venivano anche nascosti e plasmati, e non risultavano, in definitiva, necessari per la



decifrazione del testo. Un lettore di *Madame Bovary* non necessita di leggere le testimonianze della vera fedifraga che si suicidò per debiti cui Flaubert si è ispirato. Viceversa, se il lettore di Saviano e pensasse che i camorristi non esistano o se quello di Langewiesche dimenticasse che la guerra in Afghanistan c'è stata davvero, compierebbe un'operazione completamente illegittima. La differenza tra queste due correnti è dunque individuabile nella cosiddetta "retorica dello svelamento" delle cose che veramente sono accadute, che vede il suo opposto nella narrativa realista Ottocentesca, dove vi si trova una manipolazione e una costruzione di una realtà alternativa alla realtà vera.

Ciò che nelle scritture *ipermoderne* è definibile realismo, potrebbe altresì essere definito possibilismo, poiché in effetti ci si trova al cospetto di storie che probabilmente avvengono, ma che non sono mai avvenute davvero così come vengono narrate. In questo nuovo realistico tipo di scrittura vi è una vera e propria ossessione nei confronti della realtà, di fronte alla quale i narratori Ottocenteschi erano enormemente più liberi.

Cosa rende così forte questo bisogno di additare la realtà dei fatti e delle cose? Senza dubbio si tratta di una conseguenza suscitata dal sospetto e dall'angoscia che le cose vengano "mangiate" *postmodernamente* dalle immagini: il fatto che le immagini possano distruggere la realtà spinge verso un feticismo della cosa che è accaduta.

Cosa rende, invece, questa operazione più sottile? Il fatto che gli scrittori abbandonino ogni metafisica dell'oggettività. Questi scrittori come Saviano o Langewiesche, non credono minimamente in una realtà oggettiva, ma si può dire che raccontino in maniera molto enfatica un'esperienza soggettiva di una realtà che è già stata messa in forma e ha già avuto una riproduzione discorsiva. Vi è sempre e comunque il filtro del soggetto che si appropria delle cose, e che tenta di strapparle alla derealizzazione, alla trasformazione della realtà in favola di cui parlava già Nietzsche.

I testi analizzati non sono rappresentativi di tutto il campo letterario, perché non sono romanzi ma sono emblematici di una nuova logica individuabile nelle scritture romanzesche contemporanee, definibile logica *ipermoderna*.

### DIBATTITO

*I DOMANDA:* Questo nuovo realismo non ingenuo di cui si è parlato può fare a meno dell'elemento di ibridazione con forme non narrative, come nei casi che ha citato di ibridazione con la scrittura di reportage o della scrittura giornalistica o giudiziaria. Questo può esistere senza negare la scrittura letteraria o ha sempre bisogno delle forme non funzionali per stare in piedi?

*RD:* Una delle cose più interessanti nella narrativa contemporanea è l'alta dose di saggismo. La scrittura propriamente detta è ibridata in anzitutto da una scrittura argomentativa. Questo succede non solo in libri come questi, ma anche nei romanzi. In molti romanzi contemporanei c'è una dose di saggismo molto visibile. Ad esempio in *Le benevole* di Littel, o nei romanzi di Roth c'è una riflessione di questo tipo molto forte; o ancora in Siti, dove si fa capire il gioco, la menzogna, la non credibilità, se non nell'interpretazione saggistica dei fatti. Anche quest'ultimo, uno scrittore fortemente legato al clima *postmoderno*, gioca con la menzogna e l'illusione, e cerca un luogo della scrittura dove quello che si dice deve essere assolutamente preso sul serio. In *Troppi paradisi*, dove molto si gioca con l'inganno e il *reality*, ci sono ampissime zone di saggio dove il narratore è un saggista da prendere assolutamente sul serio. Anche un narratore

come Siti, dunque, sente l'esigenza di un luogo di verità, che non è individuata nei fatti narrati, ma nella loro interpretazione. Siti come saggista è un saggista assolutamente attendibile. Nel caso di Gomorra invece ci si chiede: perché Saviano non ha scritto semplicemente un saggio o un reportage, ma ha dovuto inserirsi come occhio e come personaggio? Che necessità c'era di raccontare una materia che poteva essere materia di reportage giornalistico? Evidentemente viviamo in una condizione in cui sentiamo la necessità del racconto. C'è un saggio di Calvino degli anni Settanta in cui dice che al romanzo non è più dato il compito di ricostruire la realtà perché oramai questo terreno è stato scippato dalla sociologia dalla statistica e dalle discipline in senso proprio. Calvino dice di lasciare a queste discipline la ricostruzione della realtà com'è e discostarsene, poiché la funzione del romanzo deve essere un'altra. Nel caso qui analizzato, invece, il discorso sembra invertito: il racconto giornalistico in senso astratto non basta più, e si ricorre dunque a qualcuno che faccia vedere al lettore il mondo con gli occhi propri, e lo coinvolga emotivamente. Questo movimento è stato studiato e prende oggi il nome di *story telling*, e vede la necessità del racconto come tramite per capire più cose e meglio rispetto al dato astratto. La vera novità di questo tipo di scritture è che reputano il saggismo, l'argomentazione, il giornalismo insufficienti: tutto quello che viene fruito in maniera astratta e non esperito non funziona, ci vuole il racconto. Moltissimi libri sono costruiti in questo modo, e vi è addirittura un genere che si basa su questi presupposti, quello che chiamano il *personal o lyrical essay*. Si tratta di una forma di saggismo in cui la funzione dell'lo è molto scoperta: è come se si credesse che solo tramite una visione soggettiva si possa fare davvero esperienza delle cose. E questa, a ben vedere, è proprio la logica del *talk show*. Che senso ha intervistare uno che ha visto una sciagura o una catastrofe quando di sicuro ne saprà di meno di un geologo o uno scienziato o chiunque abbia una visione dall'alto? È evidente che viviamo in un'epoca nella quale sentiamo la necessità di una mediazione soggettiva: preferiamo capirne di meno, ma esperire di più in prima persona: il sapere funziona solo se è incarnato in qualcuno di concreto. L'immedesimazione in quanto espediente estetico è un'esperienza scivolosa, tuttavia, poiché tende ad accantonare il giudizio critico. In effetti, le scritture di questo tipo soffrono di tale ambiguità: da una parte mettono in gioco il giudizio critico, dall'altra chiedono di credergli anche al di là delle cose che vistosamente la ragione critica trova sospetta. L'immedesimazione soggettiva serve a surrogare un sapere astratto che non è soddisfacente.

**II DOMANDA:** Che differenza c'è fra *A sangue freddo* di Truman Capote e questo tipo di scritture?

**RD:** Se si considera *A sangue freddo*, si noterà che la presenza di Capote come personaggio-narratore non c'è. Quando alla fine del libro viene citato un giornalista che avuto rapporti diretti con i carnefici, si capisce che è lui, ma non si dice esplicitamente. *In altri termini*, la presenza soggettiva è espunta totalmente, un po' come il narratore onnisciente flaubertiano. Viceversa in queste scritture l'lo compare in modo molto forte. La differenza di fondo è quindi questa: tanto Capote non è interessato a dire la sua, a comparire come personaggio, tanto questi narratori lo fanno come punto di partenza statutario.

**III DOMANDA:** A parte le motivazioni editoriali, un'esperienza come quella di Balestrini in *Sandokan*, che tocca argomenti simili a quelli che tocca Saviano, con che motivazioni può essere spiegata? Forse Balestrini manca di quella densità emozionale narrativa che Saviano riesce a dare.

In secondo luogo, la posizione di Saviano è in qualche modo avvicicabile al *new journalism* americano?

*RD:* In *Sandokan* si racconta di Schiavone, uno stesso personaggio di *Gomorra*, ma con i modi tipici di Balestrini: un racconto di lasse, con la sintassi slegata, senza punteggiatura, operando tramite una classica operazione romanzesca. È un racconto funzionale che non vuole avere un grado di credibilità e che non mostra l'implicazione dell'lo così come è mostrata da *Gomorra*. In *Gomorra* l'esibizione dell'lo ha una finalità morale molto più dichiarata di quanto non appare in Balestrini. Quello di Balestrini può essere letto con le stesse categorie con cui noi leggiamo un romanzo, mentre quello di Saviano protesta di non essere un romanzo: non vuole essere ridotto a finzione, per questo siano state anche mosse critiche alla veridicità delle sue fonti. Nessuno di sognerebbe mai di muovere critiche in questo senso a Balestrini o a Flaubert, poiché i loro sono romanzi sottratti alla verifica empirica di quello che è accaduto.

Per quanto riguarda il rapporto con il *new journalism* bisognerebbe capire a quali autori del *new journalism* si fa riferimento. Saviano cita tra le sue fonti di ispirazione un libro di Micheal Herr sulla guerra in Vietnam che si intitola *Dispacci*. Se lo si legge, i punti di contatto che emergono sono molti. Ad esempio, anche lì vi si può trovare un soggetto enfatizzato, o un discorso su una materia pubblica senza mai un preciso posizionamento politico. Viceversa per altri autori del *new journalism* è molto diverso. Un esempio è quello di Tom Wolfe che si occupa o di romanzi o di reportage giornalistici, ed è per questo molto diverso da Saviano. Un'ultima differenza è nel peso delle scritture giornalistiche nei due momenti storici considerati: attualmente, la scrittura giornalistica ha molto più peso. Mentre prima vi era una netta partizione tra giornalismo e letteratura, qui invece le carte sono mescolate.

---