

Raccontare *Gomorra*

Marilisa Moccia

Il mondo possiede già il sogno di un tempo di cui non ha da possedere la coscienza per viverlo realmente.

Guy Debord, *La società dello spettacolo*.

Gomorra story

Quando parliamo di *Gomorra*, parliamo di un libro importante, edito nel 2006; di uno spettacolo teatrale scritto da Roberto Saviano e Mario Gelardi a cui è stata affidata la regia nel 2007; di un film del 2008 girato da Matteo Garrone; di una fiction, prodotta da Sky, Cattleya e Fandango, nel 2014, che vede tra gli autori del soggetto lo stesso Roberto Saviano.

Se quella che, parlando del libro, Romano Luperini ha definito «elementare epicità» (Luperini 2013 : 241) di *Gomorra* si presta a essere declinata attraverso differenti codici estetici, ciò si deve probabilmente alla duttilità del materiale narrato poiché dall'*epos* è possibile estrarre e scorporare dei singoli episodi che restituiscono il senso di una narrazione complessiva e rimandano a una realtà più stratificata.

Fra le diverse configurazioni che ha assunto l'intera opera *Gomorra* è possibile rintracciare alcune costanti. Innanzitutto, l'attività di "denuncia", *lato sensu*, insita in tutte le forme estetiche desunte dal libro originario e legata alla *fatwa* promulgata contro il suo autore. Poi, c'è l'idea per cui rappresentare il reale attraverso il racconto dei fatti faccia coincidere etica e verità, legando volontà di denuncia, esigenza di documentazione e realismo e facendo dell'adesione cronachistica un'azione militante. In quest'ottica la ricerca di verità diventa l'unico

scopo della scrittura di Saviano, anche se ciò significa incorrere in un «vocabolario gastroenterico» (Dal Lago 2010: 48), una delle maggiori preoccupazioni di Alessandro Dal Lago all'epoca del suo feroce *Eroi di carta*. Infine, la terza costante riguarda la ricezione, ossia le reazioni da parte delle comunità che hanno creduto di vedersi rappresentate, oscillanti tra indignazione recalcitrante e plauso compiaciuto, verificatesi a ogni nuova immissione nel mercato culturale del "prodotto" *Gomorra*. Queste prese di posizione collettiva contro la *fiction* sono sfociate in manifestazioni nel quartiere Scampia, dove sono state girate alcune scene della serie. Peraltro, le polemiche sono ricominciate di recente all'indomani della richiesta di girare alcune scene nei comuni della provincia di Napoli, dando vita a nuovi sit-in di protesta contro le riprese della II serie¹ *Gomorra*.

Il mio contributo è incentrato sull'analisi della relazione dialettica tra libro, serie televisiva e realtà rappresentata e tenta inoltre di mettere in luce il mutamento del ruolo di Saviano, scrittore e intellettuale *tout court*, da narratore attivo e testimoniale a *testimonial* extra-narrativo.

Mimesis letteraria e racconto del reale

A guardare il libro a giochi fermi, viene da interrogarsi su quale sia stato il motivo del suo successo. Eccezion fatta per le polemiche astiose che non ripercorrerò, mosse da un moralismo benpensante quando non da malcelata invidia, come evidenziato molto chiaramente da Pierluigi Pellini (Pellini 2011), *Gomorra* sembra aver unanimemente convinto i critici della sua eccezionalità. Numeri di vendite elevatissimi, riduzione cinematografica e televisiva, clamori e scalpori, fanno di questo libro un *monstrum* nello scenario letterario italiano e, più in generale, nell'editoria occidentale. «The most important book to

¹Cfr. http://www.huffingtonpost.it/2015/09/18/proteste-contro-gomorra_n_8157002.html

come out of Italy in years»,² scriveva Rachel Donadio in termini sensazionalistici nel 2007 sul *New York Times*.

Fra i motivi dell'eccezionalità di *Gomorra* c'è il problema del genere per definizione del quale si è assistito negli anni a un fecondo dibattito. Per motivi di spazio non mi addentrerò in tale questione ma è necessario ricordare che *Gomorra* ha mostrato l'esigenza di rinnovamento delle categorie della critica.

Sul genere, mi limiterò a dire che la struttura che regge la narrazione è fondata su un'inedita mescolanza di patti enunciativi (Jedlowski 2003 : 115-118), che ha come conseguenza la commistione tra invenzione, su cui poggia il contratto enunciativo del romanzo e la sospensione dell'incredulità del lettore, e documentazione, su cui si fonda invece il contratto enunciativo delle scienze sociali e della storiografia. Da questa unione di generi deriva una sorta di cortocircuito che non permette più di stabilire con certezza immediata il confine tra *fiction* e realtà del narrato.

Dal punto di vista di chi analizza il testo, la conseguenza di questa dissoluzione del vero storico nella finzione narrativa è che il ruolo di testimone privilegiato assunto da Saviano-*agens* acuisce la volontà di denuncia che si esprime nella massima pasoliniana "io so e ho le prove". Nel caso di Saviano-*auctor* però, quando tali prove vengono a mancare, egli le sostituisce attingendo alla memoria collettiva in cui gli eventi sono immersi. Lo scrittore, infatti, non smette di dire che certe cose in terra di camorra si fanno, sono cosa nota.

L'aberrazione di una guerra di clan, capitali che si fronteggiano, investimenti che si scannano, ipotesi finanziarie che si divorano, trova sempre una motivazione consolatrice, un senso che possa sospingere altrove il pericolo, capace di far sentire lontano, lontanissimo un conflitto che sta invece avvenendo nell'androne di casa. Puoi collocare tutto in un casellario di senso che lentamente ti costruisci [...]. (Saviano 2006: 152)

²<http://www.nytimes.com/2007/11/25/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=all>

Così posta, la narrazione di Saviano è portatrice di un enunciato di «intimità col territorio» (Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, 2008: 178) e acquista l'effetto di un grado di veridicità molto elevato per tre motivi. Innanzitutto, possiede le tinte della *couleur locale*; poi, è in grado di intessere la storia che si nasconde dietro a omicidi che altrimenti sembrerebbero irrelati; infine, è verosimile che Saviano abbia un grado di prossimità con i protagonisti degli eventi maggiore rispetto a un narratore che non condivide con costoro almeno l'area geografica di provenienza. Così, l'io narrante ci costringe a essere Saviano: colui che dice io è la *doxa* dominante (Wu Ming 1 2008: 16). Ciò ha generato due individui Saviano, la cui presenza esibita lungo il corso del romanzo assurge a sinonimo di veridicità (Pellini 2011: 155).

Il primo è colui che, come ha osservato Daniele Giglioli, ha il coraggio di incedere lì dove il lettore non ha il coraggio di andare, è sul posto; è l'«io c'ero», che bilancia l'«io non c'ero» del lettore, a mettere in pericolo la sua incolumità per la necessità del racconto, creando un coinvolgimento profondo del lettore (Giglioli 2011: 60-61).

Nel capitolo intitolato *Hollywood*, il protagonista Roberto racconta di essersi introdotto nella casa fatta costruire da Francesco Schiavone prima del suo arresto e dice: «se qualche palo del clan che ancora presidiava la villa mi avesse sorpreso, mi avrebbe riempito di mazzate» (Saviano 2006: 272). Alla vista della vasca da bagno costruita in stile Tony Montana, Roberto sente il desiderio irrefrenabile, di «sfogarsi, prendersela con qualcuno» (*ibid*); così, mosso da una precisa e viscerale volontà di rivalsa e di riappropriazione, decide di «pisciarcì dentro» (*ibid*). Il dispositivo narrativo in atto è: agisci da solo, fallo per il pubblico. La questione della testimonianza infallibile di Saviano è stata analizzata da Mazzarella che ha parlato di uno «straripamento dell'io narrante» (Mazzarella 2011: 38), in grado di imporre la sua presenza ben oltre la funzione narrativa, rendendo veritiera ogni asserzione grazie al supporto della dichiarata presenza fisica. Quando la sua presenza è improbabile, e non potrebbe giustificare una sua prossimità «fisica» a quanto racconta, inventa. Per introdurre il lettore nelle trame delle vite private, Saviano utilizza degli stratagemmi da etnografo. Nel capitolo *Donne*, riporta il dialogo tra un bidello e una studentessa che si

è fidanzata con un neo malvivente per garantirsi la «mesata» (Saviano 2006: 153). Saviano introduce il paragrafo con una digressione: «Una volta passavo vicino a una scuola» (*ibid.*) tale da garantire la veridicità della vicenda che sta per narrare. Lui, dice, ha ascoltato, era lì e perciò, come sostiene Raffaele Donnarumma, «il lettore di *Gomorra* è come lo spettatore di un docu-film o di un documentario, sa che ciò cui assiste è costruito e mediato da uno sguardo; ma crede anche che sia vero» (Donnarumma 2014: 219). D'altronde, lo stratagemma letterario – perché nel gioco della definizione della forma forse è il caso di ribadire ancora una volta che stiamo parlando di un romanzo. La riconduzione a un genere non vuole dire sminuire *Gomorra*, ma anzi, intende dichiararne l'enorme portata mimetica – è il solo mezzo che consente al narratore di incatenarsi alla verità dei fatti narrati per nutrire la sua militanza civile. Leggendo *Gomorra*, il lettore del 2006 ha potuto pensare che tutto fosse vero, ma l'annessione al vero non è altro che una scelta stilistica.

Il paragrafo in cui come un ritornello ossessivo Saviano ripete: «io so e ho le prove», appropriandosi dell'anaforica denuncia di Pasolini e superandola, si conclude così: «io so e ho le prove. Non faccio prigionieri» (Saviano 2006 : 240).

Il secondo individuo-Saviano è colui che si assume la responsabilità dell'io immanente, che si è fatto ipostasi di una *vox populi*; è colui che si fa carico dell'identità anagrafica (Scarpa 2009: 15), e di tutti i rischi ad essa connessi – si badi – non per aver scritto in terra di camorra delle verità conosciute ai più, né tantomeno per averle diffuse attraverso il *medium* letterario (Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, 2008 : 178), quanto per aver pronunciato dal vivo, il 23 settembre 2006, un'invettiva contro gli esponenti del clan dei Casalesi, sperando forse in una presa di coscienza collettiva e in una sollevazione popolare che non è avvenuta né allora, né successivamente.

Sulla copertina de *La bellezza e l'inferno*, pubblicato tre anni dopo *Gomorra* campeggia la frase: «Questo libro va ai miei lettori. A chi ha reso possibile che *Gomorra* divenisse un testo pericoloso» (Saviano 2009: 14). La questione è tutta nel valico della realtà, nello

sconfinamento dell'estetica nel reale e nella speranza dello scrittore di rendere la parola agente.

Verità finzionale

La cerniera tra reale e realismo è anche il luogo su cui si muove la Serie. Andata in onda sui canali Sky nel maggio del 2014 per la regia di Stefano Sollima (già autore dell'adattamento televisivo di *Romanzo Criminale*), Claudio Cupellini e Francesca Comencini, la serie è ambientata durante una faida di camorra tra le fazioni dei Conte e dei Savastano, in lotta per la supremazia del mercato degli stupefacenti. Su questo sfondo si muovono le vite del boss Pietro Savastano, di sua moglie Imma, del loro figlio Genny, di cui viene presentata la formazione al mondo e un percorso di maturazione umana, e di Ciro "l'Immortale", un attendente che tenta di ascendere ai ruoli di potere. Colpisce innanzitutto, rispetto ai precedenti codici in cui era stato trasposto *Gomorra*, l'assenza di riferimenti ancorati alla verità storica. Alcuni esempi: la faida della fiction, certo, potrebbe aderire a quella veramente accaduta nel 2003, che vide fronteggiarsi gli appartenenti alla fazione di Paolo Di Lauro e gli Scissionisti o Spagnoli, capeggiati da Raffaele Amato, ma sono spariti i nomi anagrafici e non coincide il tempo storico, poiché la fiction è ambientata in un'indefinita contemporaneità. Poi, i luoghi simbolo della spartizione del potere come l'interporto di Giugliano che nella realtà deve essere costruito nel nolano. Ancora, l'uomo politico che va a calmare l'animo di Genny Savastano dopo le elezioni dovrebbe essere Nicola Cosentino che però era legato ai Casalesi e non alla camorra di area napoletana. Infine, la reggenza di Donna Imma nel clan dei Savastano, i cui tratti sembrano essere desunti da *lady Camorra*, Teresa De Luca Bossa (Zaccaria 2009). L'ascesa di De Luca Bossa ha sancito la parità di genere nei traffici criminali e istituito una sorta di matriarcato della camorra, ma tutto ciò avveniva nella zona orientale di Napoli e non a Secondigliano dove, durante la faida del 2003, non esisteva una reggenza femminile del clan

Di Lauro³. Insomma, come appena dimostrato, lo spettatore della serie *Gomorra* si trova a fare il gioco dei lettori di *Madame Bovary*, che mentre leggevano il romanzo riempivano i fogli di guardia con digressioni autobiografiche (Calabrese 2001: 597), per vedere quanto il vero filmico aderisca o si discosti dal “vero giudiziario”.

Nell’ottica della ricezione, invece, l’assenza di un Io/Saviano, presente fino a qui nelle opere *Gomorra* precedenti la fiction e che ha mostrato nel libro, nello spettacolo teatrale, nel film, la giusta via per non solidarizzare col male e non subirne totalmente la fascinazione, è spiazzante per un pubblico, come quello televisivo italiano, meno avvezzo ai meccanismi che in letteratura sono chiari fin dal 1857 essendo stati sdoganati dal processo a Flaubert. Tra le accuse rivolte allo scrittore di *Madame Bovary* c’era quella di non aver condannato esplicitamente l’adulterio lasciando il lettore senza la voce di una guida morale. Qualcosa di molto simile è accaduto con la serie *Gomorra*. Nella divisione manichea tra bene e male Roberto-*agens* aveva preservato per sé il polo del bene e resisteva al fascino di ciò che descriveva intervenendo con giudizi dichiaratamente negativi sulla camorra e sui mali che genera. Nel film, per rendere efficace e veritiera la testimonianza e la denuncia del personaggio Roberto, gli viene affidato il ruolo di trafficante pentito, la cui diretta esperienza nel campo del mercato illegale dei rifiuti gli consente di conoscere dall’interno il sistema criminale, come un infiltrato, e di poterlo raccontare allo spettatore messo così al corrente dei segreti traffici sullo sversamento

³ Le donne sono spesso presenti nelle dinamiche di potere dei clan. Talvolta riescono a mettersi in proprio e a diventare l’apice dell’associazione camorristica; celebri i casi di Anna Mazza, vedova Moccia, Immacolata Capone, Teresa De Luca Bossa, le donne dei clan Cava e Graziano. Bisogna infatti considerare che le dinamiche camorristiche rispondono a diverse variabili che danno corpo al potere esercitato: l’organizzazione interna al clan egemone, il carattere e il destino giudiziario dei boss, l’*agency* delle loro mogli, madri e sorelle, il territorio su cui agiscono e la tipologia di organizzazione. Le organizzazioni criminali di Casal di Principe, ad esempio, che pure si trova in territorio campano, hanno una struttura interna propria della Mafia e non della Camorra.

di rifiuti tossici in Terra di Lavoro a opera di aziende del Nord Italia. Questo ruolo sparisce nella fiction. Nessun personaggio Roberto viene a “salvare” lo spettatore dalla *συμπάθεια* che egli accorda di volta in volta. Priva del testimone esterno, che si era ritagliato uno spazio di intervento e di mediazione etica, la storia che viene narrata è completamente immersa nelle vicende criminali che ne sono l’oggetto e in essa non vi è nessuna rappresentazione della legalità.

Il personaggio, con cui lo spettatore solidarizza è *Ciro*, detto *l’Immortale*, orfano dalla vita difficile, fino a che costui non tortura e sevizia una ragazzina⁴, tradendo il patto di assoluzione preventiva che lo spettatore gli aveva accordato, rivelandosi come un essere il cui *ethos* aderisce alla morale del suo universo simbolico di appartenenza. Ciò segna un capovolgimento. Lo spettatore, perturbato, si trova ad aver solidarizzato con il male.

Oltre all’assenza del personaggio Roberto, nella fiction non vi è alcuna presenza dello Stato o delle istituzioni. La minaccia della società civile, vero antagonista per l’ascesa dei “nostri” beneamati criminali, si sente per tre volte. La prima volta è quando *l’Immortale* dice che nel quartiere è sorta l’ennesima associazione che potrà infastidire il regolare svolgimento dello spaccio. Poi, quando il *broker* al soldo dei Savastano rassicura Donna Imma dicendole che per seguire le tracce del denaro che stanno riciclando a un magistrato servirebbero dieci anni. Infine, quando degli incorruttibili carabinieri arrestano Don Pietro Savastano che aveva appena commesso un omicidio e voleva lasciare loro i soldi prelevati dalle piazze di spaccio per correre dal figlio Genny in pericolo di vita.

Tutto si mescola, nessun confine è netto. Nessuno è il male assoluto, tutti i personaggi hanno un *côté* umano con il quale lo

⁴ Nella nona puntata della serie, viene richiamato un fatto di cronaca molto penoso: l’uccisione di Gelsomina Verde. Riporto in bibliografia l’intervista apparsa sul *Corriere del Mezzogiorno* rilasciata a Gianluca Abate da Giovanni Corona, il pubblico ministero che indagò sull’omicidio e che in seguito al trauma per la brutalità del crimine lasciò la sezione antimafia.

spettatore empatizza *malgré soi, malgré* la sua morale e la sua etica. In questa fascinazione consiste uno degli aspetti più interessanti ed esteticamente più riusciti della serie *Gomorra*.

Immaginario estetico e realtà immaginaria

Per comprendere a pieno il fenomeno *Gomorra* e quanto enorme sia il potenziale dell'orizzonte estetico con cui lo spettatore si trova a dover fare i conti occorre fare un passo indietro.

In un suo intervento Daniele Balicco ha definito il «verosimile estetico» come «la forza simbolica con cui ogni dominio prova a regolare a proprio vantaggio ciò che deve essere riconosciuto e rappresentato come realtà» (Balicco 2014: 120); e con la parola «realismo» ha inteso «la possibilità estetica opposta; che è quella di confliggere *dentro* e *contro* i confini di verosimiglianza imposti» (*ibid.*). Così configurato, quello che con una definizione provvisoria viene definito «realismo» oppone resistenza al «verosimile estetico». Ora: dal punto di vista della rappresentazione filmica, il verosimile estetico che noi percepiamo come vero è lo standard di verosimiglianza che ci viene offerto dalla produzione cinematografica statunitense. Ossia da quell'industria che è fino ad oggi la sola ad aver costruito un universo simbolico onnipervasivo, capace di presentare vicende singolari come universali e imponendo un orizzonte estetico di riferimento valido e riconosciuto, nel caso dei film, da qualsiasi spettatore indipendentemente dalla sua provenienza geografica.

Messa in questi termini la volontà di denuncia presente nelle narrazioni che hanno preceduto la serie sparisce poiché appartiene all'ambito del "realismo" e non si può dare una capacità di intervento del reale se non all'interno di una realtà strettamente legata al territorio rappresentato. Poiché aderenti al *realismo*, gli aspetti più marcatamente legati alla denuncia sociale vengono espunti dalla narrazione a larga scala che deve adattarsi al mercato internazionale. Per tale motivo all'amplificazione del *medium* non corrisponde una maggiore potenza della denuncia.

In un passo illuminante di *Teoria del romanzo* Guido Mazzoni ha notato che nel cinema hollywoodiano la coppia di poliziotti è sempre bianco/ nero (o ispanico) e in maniera speculare è costituita anche la coppia di criminali, bianco / nero (o ispanico), perché, sostiene, «i paradigmi edificanti e allegorici funzionano ancora nelle arti destinate alle masse», (Mazzoni 2010: 204) anche quando una scelta di questo tipo significa fare violenza alla realtà storica e al realismo sociologico. Ora: la presenza di un personaggio “buono” con cui identificarsi appartiene all’universo delle arti tradizionalmente pedagogiche e il suo contrario, ossia la sua assenza, sta a indicare che la serie *Gomorra* non è stata pensata per un pubblico massificato ma si colloca in una prospettiva più elitaria. A riprova di quanto appena sostenuto, quando la serie è stata invece trasmessa dai canali Rai, ogni puntata era preceduta da una lezione preliminare sulla legalità tenuta di volta in volta da una personalità di spicco della lotta alla camorra come il magistrato Raffaele Cantone, Don Maurizio Patriciello e, ovviamente, Roberto Saviano.

Per i discorsi di ordine etico non c’è spazio nella produzione Sky. Il prodotto *Gomorra-La serie* funziona sul mercato internazionale poiché è riuscito a inserirsi nell’immaginario planetario all’interno di un paese, l’Italia, fortemente attardato nella produzione di serie televisive e in cui fra quelle di maggior successo degli ultimi anni figura, ad esempio, *Don Matteo*. Questo ritardo e questa impreparazione del pubblico televisivo spiega le reazioni di quanti hanno creduto di doversi sentire offesi perché chiamati in causa dalla *fiction*. Se il libro aveva generato la conoscenza diffusa di una realtà camorristica e imprenditoriale, che partiva dall’agro campano per seguire le rotte del capitalismo mondiale, la serie ha mostrato, amplificandola, l’immagine delle dinamiche di potere su cui si fonda il capitalismo e sarebbe un errore di un’ingenuità miope, nonché di un provincialismo estremo, credere che processi economici di portata globale appartengano soltanto alla realtà campana.

Il brand Saviano

Il ruolo di Saviano in questi nove anni è mutato enormemente dando vita a un'icona che in certi casi si discosta dalla percezione di una persona fisica. Questo slittamento da reporter a opinionista, come Clotilde Bertoni (2009: 76) ipotizzava già a tre anni di distanza dalla pubblicazione di *Gomorra* ha avuto ripercussioni inattese non soltanto per lo scrittore, divenuto icona della lotta alla criminalità, ma anche per l'intellettuale Saviano, pronto a intervenire in qualsiasi dibattito sul malaffare, purtroppo anche oltre le sue competenze.

Nel libro *Gomorra* il suo unico scopo è il racconto testimoniale, dichiarato e ribadito in tutte le interviste: si pensi a quella rilasciata a Enzo Biagi il 22 febbraio 2007 e andata in onda su Rai Tre durante la trasmissione *Rotocalco Televisivo*. Il racconto di Saviano è quello del mediatore, dell'interprete, serve al sistema mediatico per diffondere una conoscenza sottolineata dal ricorso alle perifrasi: «dalle mie parti», «da noi al Sud».

Già La Capria, ne *L'armonia perduta* (1986), sosteneva che per ogni napoletano Napoli si confonde col suo problema personale (La Capria 2003: 643); in effetti, a ben considerare il tipo di comunicazione cui ricorre Saviano, la formula funziona ancora.

Alla presenza abnorme dell'agente e testimone Saviano nel romanzo, fa da contraltare l'assenza del narratore Saviano (in tutte le sue declinazioni) nella serie *Gomorra*. E però, è nei "contenuti extra" della serie, nelle interviste prima della messa in onda su Sky e su Rai 3, che la figura di Saviano torna a farsi massiccia, per quanto la sua funzione cambi.

A questo proposito propongo un'ultima riflessione sulla questione della ricezione della serie, poiché credo che il "caso *Gomorra*" possa offrire un osservatorio privilegiato per comprendere alcuni meccanismi dei settori del marketing e della comunicazione.

In seguito all'enorme successo di pubblico, la casa di produzione *The Jackal* ha diffuso in rete una trilogia di video in cui due attori, noti tra i *fandom*, reinterpretano in chiave satirica alcune frasi ricorrenti nella serie con un effetto a dir poco esilarante.

Ai fini di questo discorso, il terzo episodio è il più interessante per osservare il ruolo di Saviano che qui funziona come un *personal brand*. L'intervento di Saviano, che risponde in prima persona delle accuse, mosse da invidie e meschinità, rivoltegli da anni, di aver speculato sul dramma umano e sociale che la camorra è per la società civile, crea un sovraccarico di senso e investe le parodie dei *The Jackal* di un potere delegittimante nei confronti del mito su cui poggia parte del potere dei camorristi. Egli parla infatti del possibile ricorso a un umorismo volto a «smontare la camorra».

Se si osservano anche i video precedenti, però, a me pare che l'operazione dei *The Jackal* andasse, almeno all'inizio, in tutt'altra direzione: non si trattava di delegittimazione del camorrista ma, semplicemente, di una parodia degli attori che hanno reso "virali" alcune espressioni esagerate già nella serie *Gomorra*. La ripetizione quasi "mantrica" della frase *staje senza pensier*, da un lato, forza la realtà linguistica rappresentata nella serie, dall'altro, strizza l'occhio alla comunità di utenti che seguono e condividono i video dei *The Jackal*. Ancora una volta quindi si confondono fiction e verità. La serie di video si intitola infatti *Gli effetti di Gomorra sulla gente* perché chiama in causa lo spettatore idealitipico della serie *Gomorra* e non intende come vere le espressioni degli affiliati ai clan, anzi, inconsapevolmente, sottolinea le forzature che la sceneggiatura ha imposto.

Saviano presta la sua *auctoritas* alla parodia dei *The Jackal*, la sua *advocacy* per usare il linguaggio del marketing, offrendo una lettura morale che prima del suo intervento, nei video precedenti, non c'era. Ma fa di più: appone il marchio-Saviano, sicuro della sua *brand identity* (Ardvisson 2006) e mistifica volutamente i due piani, quello della fiction, o meglio quello della ricezione della fiction contro cui si riversa l'ironia dei *The Jackal*, e quello della presa di posizione contro la camorra. Per la Società di produzione video *The Jackal* si tratta di un surplus che consacra i *videomakers* mettendoli dalla parte dell'intellettuale *engagé* e gli consente di unire al loro già cospicuo bacino di utenza, quello dei *followers* di Saviano.

Vale ancora la formula di Debord secondo cui «nel mondo *realmente rovesciato*, il vero è un momento del falso» (2004: 55). Il

primato di Saviano in questo continuo gioco di sovrapposizione dei piani è, anche nel caso dello spettacolo inteso nel senso più inclusivo del termine, indiscutibile.

In un suo recente saggio Stefano Jossa ha evidenziato quanto pericoloso possa essere l'eroe, «perché impedisce il senso critico, che resta la grande risorsa pedagogica nella società di massa» (2013: 264). A me pare che la figura di Saviano metta in mostra, da un lato, la definizione magmatica nella società contemporanea del ruolo dell'intellettuale, "eroe" sì, ma (pre)disposto all'esibizione mediatica e quindi al marketing; e, dall'altro, la necessità da parte degli addetti ai lavori di una sua ridefinizione che tenga conto dei *new media* e del capitalismo cognitivo.

Bibliografia

- Ardvisson, Adam, *Brand. Meaning and Value in Media Culture*, New York, Routledge, 2006, trad. it. *La marca nell'economia dell'informazione. Per una teoria dei brand*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- Benedetti, Carla – Petroni, Franco – Policastro Gilda – Tricomi, Antonio, "Roberto Saviano, *Gomorra*", *Allegoria*, XX. 57 (2008) : 173-195.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Brancato, Sergio, *Senza fine. Immaginario e scrittura della fiction seriale in Italia*, Napoli, Liguori, 2007.
- Brancato, Sergio, (a cura di), *Post serialità: per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Napoli, Liguori, 2011.
- Buonanno, Milly, *Le formule del racconto televisivo: la sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Milano, Sansoni, 2002.
- Calabrese, Stefano, "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca", *La cultura del romanzo*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001 : 567- 598.
- Cardini, Daniela, *La lunga serialità televisiva: origini e modelli*, Roma, Carocci, 2004.
- Dal Lago, Alessandro, *Eroi di Carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010.
- Debord, Guy, *La société du spectacle* (1967), trad. It. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Giglioli, Daniele, *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Jedlowski, Paolo, *Fogli nella valigia. Sociologia, cultura, vita quotidiana*, Bologna, il Mulino, 2003.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.

- Jossa, Stefano, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- La Capria, Raffaele, "L'armonia perduta" (1986), *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 2003.
- Luperini, Romano, *Tramonto e resistenza della critica*, Milano, Quodlibet, 2013.
- Mazzarella, Arturo, *Poetiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomora e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Pellini, Pierluigi, "Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi", *Allegoria*, XXIII.63 (2011): 135-163.
- Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- Saviano, Roberto, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2009.
- Zaccaria, Anna Maria, "Donne di Camorra", *Traffici criminali. Camorra, mafie e reti internazionali dell'illegalità*, Ed. Gabriella Gribaudi, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 : 280-309.

Sitografia

- "Enzo Biagi intervista Roberto Saviano su *Gomorra*", *Rotocalco Televisivo*, 22/04/2007", <https://www.youtube.com/watch?v=znnEtgoQQ8s> web (ultimo accesso 21/04/2015).
- Rossini, Pierluigi, *La serie classica: istituzioni televisive e forme narrative*, *Between*, IV. 8 (2014), <http://www.Between-jurnal.it/>, web (ultimo accesso 21/04/2015).
- Scarpa, Tiziano, *L'epica popular degli anni Novanta, la paressia*, http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epic_a.pdf, web (ultimo accesso 21/04 2015).

“Gli effetti di *Gomorra* sulla gente #3”, canale ufficiale youtube *The Jackal*, <http://www.youtube.com/watch?v=1PV5byp25yk>, web (ultimo accesso 21/04/2015).

Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0*, <http://www.wumingfoundation.com>italiano>, web (ultimo accesso 21/04/2015).

Corona: «Mina orrore senza fine. È per questo che lasciavi l'antimafia», Intervista di Gianluca Abate, *Corriere del mezzogiorno*, edizione online,

<http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/cronaca/2014/6-giugno-2014/corona-mina-orrore-senza-fine-questo-che-lasciavi-antimafia--223345837112.shtml>, web (ultimo accesso 21/04/2015).

Gomorra 2: sindaci divisi sulle riprese della nuova serie arresti per gli attori

http://www.huffingtonpost.it/2015/09/18/proteste-contro-gomorra_n_8157002.html, web (ultimo accesso 27/10/2015)

“Underworld By Rachel Donadio”, *New York Times*, *Sunday book review*,

<http://www.nytimes.com/2007/11/25/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=all>, Web (ultimo accesso 27/10/2015).

Filmografia

Gomorra, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2008.

Gomorra – La serie, Dir. Francesca Comenicini, Claudio Cupellini, Stefano Sollima, Italia, 2014.

L'autrice

Marilisa Moccia

È Dottore di Ricerca in Sociologia della Letteratura, titolo conseguito presso l'Università “Federico II” di Napoli, dove ha discusso una tesi sulla rappresentazione della borghesia nella Comédie

Humaine di Balzac. Si è formata presso le facoltà di sociologia e di lettere dell'Università "Federico II" di Napoli, presso l'Université Sorbonne Nouvelle e l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Ha tradotto e curato *Gli smarrimenti del cuore e dello spirito* di Crébillon fils (Marchese, 2015). Suoi campi di interesse sono il romanzo libertino, il romanzo contemporaneo, la letteratura della migrazione italiana, e i rapporti tra sociologia, storia sociale e letteratura.

Email: silvia_nugara@hotmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Moccia, Marilisa, "Raccontare *Gomorra*", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), <http://www.Between-journal.it/>