

Lo scrittore come intellettuale. Dall'*affaire* Dreyfus all'*affaire* Saviano: modelli e stereotipi*

Pierluigi Pellini

1.

Esattamente centododici anni fa, il 23 febbraio del 1899, si celebrano a Parigi i funerali di Félix Faure, il presidente della Repubblica cui Zola si era rivolto, il 13 gennaio dell'anno precedente, con *J'accuse*. Faure, che si è sempre rifiutato di dare ascolto agli intellettuali dreyfusardi, è morto il 16, fra le braccia di una prostituta d'alto bordo (oggi, si direbbe "una escort"). Impietoso il necrologio di Clemenceau, sull'*«Aurore»*: «Non per questo c'è un uomo in meno in Francia». Il 18 è eletto al primo turno alla Presidenza della Repubblica Émile Loubet, un moderato con simpatie dreyfusarde. Ai funerali di Faure, appunto il 23, il più estremista fra gli intellettuali di destra, l'agitatore nazionalista Paul Déroulède, tenta di fomentare un colpo di stato militare – fallito per ingenuità e disorganizzazione, non per assenza di condizioni oggettivamente favorevoli. Un anno prima, sempre il 23 di febbraio, si era concluso il processo per diffamazione intentato a Émile Zola dalle gerarchie militari. I commentatori contemporanei sono concordi: se lo scrittore fosse stato assolto, non sarebbe uscito vivo dall'aula del tribunale. Il rischio di colpo di stato e di guerra civile è reale: un articolo giornalistico di uno scrittore famoso ha spaccato in due una Nazione.¹ Non era mai capitato prima; con ogni probabilità non capiterà mai più: la storia difficilmente si ripete negli stessi termini (a parte le escort).

* Il presente articolo riproduce, con poche aggiunte, il testo di una relazione tenuta il 23 febbraio 2011 a Siena, in una giornata di studio su *Cultura, intellettuali, impegno*. Ringrazio Romano Luperini per avermi invitato in quella sede, e tutti coloro che hanno avuto la generosità di leggere una prima versione del mio intervento: Tilli Bertoni, Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Lucia Claudia Fiorella, Daniele Giglioli, Guido Mazzoni, Niccolò Scaffai.

1 Sul ruolo di Zola nell'*affaire* Dreyfus, mi limito a citare i due contributi fondamentali: l'ultimo tomo della monumentale biografia di H. Mitterand, *Zola*, vol. III, *L'Honneur*, Fayard, Paris 2002; e l'importante monografia di A. Pagès, *Émile Zola. De «J'accuse» au Panthéon*, Lucien Souny, Saint-Paul 2008; in italiano, si può vedere la *Cronologia* di É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2010, vol. I, pp. CXXVII-CXLVI; e la mia *Introduzione*, *ivi*, pp. XLIX-LIII.

Per questo, conviene sgomberare il campo da una tendenza semplificatoria all'indistinzione: che ricorre nel discorso giornalistico, e spesso anche critico, sull'intellettuale; e riconduce a un unico comun denominatore di coraggio e compromissione con la realtà figure appartenenti a epoche storiche e contesti culturali alquanto distanti. Il *philosophe* illuminista (Voltaire nell'*affaire Calas*), il poeta-profeta romantico (l'impegno progressista di un Victor Hugo), l'intellettuale moderno nell'epoca della divisione del lavoro (Zola nell'*affaire Dreyfus*), gli scrittori militanti del pieno Novecento (organici a un partito, a una classe sociale, a un progetto politico; o quantomeno *compagnons de route*), gli intellettuali-interpreti della modernità liquida a noi contemporanea (per impiegare la terminologia di Zygmunt Bauman):² tutti andrebbero a disporsi, l'uno accanto all'altro, in un'ordinata galleria di ritratti, accomunati da una rassicurante aria di famiglia. Anche per questo, una tenace retorica denuncia, ormai da decenni, ricorsivamente, la crisi o perfino la scomparsa degli intellettuali: come se di intellettuale-tipo, nella storia della modernità, ce ne fosse stato uno solo, imm modificabile e ormai estinto.

Lo dico subito, a scanso di equivoci: accostare Zola e Saviano è scelta largamente arbitraria, che rischia fra l'altro di accreditare una tesi critica (sostenuta in particolare da Alberto Casadei) a mio parere in larga misura errata: quella di *Gomorra* come espressione di un «nuovo naturalismo».³ Se è vero, tuttavia, che *J'accuse* segna la nascita dell'intellettuale novecentesco, come sostiene una vulgata largamente accreditata dagli studi più autorevoli – ma anche su questo punto pare che il consenso non sia universale: Bauman riesce a scrivere un intero libro sulla storia degli intellettuali senza mai fare il nome di Zola –,⁴ per riflettere sui modi e sulla stessa possibilità di un impegno sociale dello scrittore oggi, conviene precisare i tratti peculiari di un modello troppo spesso citato con scarsa cognizione di causa. E sgomberare innanzitutto il campo da un equivoco: l'autore dei *Rougon-Macquart*, nel corso della sua lunga carriera di giornalista e di romanziere, non ha mai indossato l'abito dell'intellettuale legislatore.

Anche nei suoi interventi teorici più inclini all'impegno civile, Zola assegna sempre alla letteratura il ruolo di svelare, di fronte all'opinione

2 Cfr. Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti* [1987], Bollati Borinighieri, Torino 1992. Riprende e rielabora alcune tesi di Bauman un articolo di R. Ceserani, *Intellettuali liquidi o in liquidazione?*, in *Postmodern "Impegno". Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di P. Antonello e F. Mussgnug, Lang, Berna 2009, pp. 33-47.

3 A. Casadei, *La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra*, in *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, a cura di R. Polese, Guanda, Parma 2008, pp. 17-25; e Id., «Gomorra» e il naturalismo 2.0, in «Nuovi Argomenti», 45, gennaio-marzo 2009.

4 Cfr. Bauman, *La decadenza degli intellettuali*, cit. E una volta sola è citato Zola in un libro superficiale ma fortunato come M. Walzer, *L'intellettuale militante. Critica sociale e impegno politico nel Novecento* [1988], il Mulino, Bologna 1991.

pubblica dei lettori, aspetti della realtà trascurati o ignorati dal discorso sociale dominante; non quello di suggerire un modello di società o concreti strumenti di intervento politico. La letteratura denuncia il male, non prescrive il rimedio: l'incombenza della cura è esplicitamente demandata ai politici di professione. Zola vive in un contesto storico in cui la divisione del lavoro (produttivo e intellettuale) è dato acquisito, irreversibile e – in buona logica positivista – serenamente accettato da tutti gli scrittori più significativi:⁵ che non ambiscono al ruolo di consigliere del principe, come Voltaire; non sono depositari di un'idea di società, che l'azione politica dovrebbe incaricarsi di realizzare nel concreto, come gli *idéologues* di fine Settecento; non si fanno araldi di valori e rivendicazioni condivisi da un'intera Nazione, o quantomeno da un'intera classe sociale, come i poeti-profeti di epoca romantica, la cui «consacrazione» è stata studiata in un libro ormai classico di Paul Bénichou.⁶ Lo scrittore del secondo Ottocento non ha mandato sociale: lo ha definitivamente perduto dopo il '48 delle Rivoluzioni mancate, dopo il '57 dei processi a *Madame Bovary* e alle *Fleurs du mal*.

E infatti, che piaccia o no, Zola ha sempre rivendicato con forza la «priorità delle lettere» sulla politica.⁷ La prima battaglia pubblica in cui ha dato la misura della sua *vis* polemica, a metà anni Sessanta, è quella contro la pittura accademica e a favore di Manet: una battaglia combattuta in nome dell'autonomia dell'arte da ogni condizionamento morale e normativo, da ogni intento pedagogico. Zola critico di *Salon* fa volentieri sfoggio di un provocatorio formalismo (contano la luce e i colori, null'altro); e elegge a testa di turco, accanto alla tradizione classicista, l'utilitarismo estetico di un Proudhon. Se lo Zola giornalista si guadagna da vivere scrivendo prevalentemente sui fogli dell'opposizione radicale, lo scrittore esibisce disinvolta estraneità rispetto agli imperativi dell'impegno civile – sempre sospetto di sterile idealismo romantico, di umanitarismo svenevole e melodrammatico; e volentieri lasciato, da tutti i giovani naturalisti, a «quel cretino rincitrullito del vecchio Hugo» (così Paul Alexis nel 1876).

Mi limito a ricordare due episodi. Nel 1868, per promuovere *Madeleine Ferat*, Zola non esita a strumentalizzare la stampa d'opposizione, pronta a fare di lui un «martire» della censura: «Ah, quei poveri democratici, come li ho fatti fessi!». Poco prima di scrivere *L'Assommoir*, ribadisce, in una

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi

5 Insiste giustamente su questo aspetto Bauman, fin dall'*Introduzione* del suo libro già citato: *La decadenza degli intellettuali*, cit., pp. 11 sgg.

6 P. Bénichou, *La consacrazione dello scrittore. L'avvento dello spirito laico nella Francia moderna (1750-1830)* [1973], il Mulino, Bologna 1993; dello stesso studioso, cfr. anche *Il tempo dei profeti. Dottrine dell'età romantica* [1977], il Mulino, Bologna 1997.

7 É. Zola, *Ceuvres complètes*, Tchou («Cercle du Livre Précieux»), Paris 1970, vol. XIV, p. 664: dove si afferma che solo le lettere «regnano eternamente. Esse sono l'assoluto, mentre la politica è il relativo».

lettera del 5 aprile 1875 a Édouard Béliard, pittore di simpatie proudhonianne, un distacco dall'attualità politico-sociale che oggi non esiteremmo a definire disimpegno: «L'idea di progresso personalmente non mi serve a niente. È pure possibile che il progresso esista, ma ce n'è un sacco di cose che esistono e di cui non me ne importa niente». Per amore di tesi, Zola calca un po' la mano: nondimeno, c'è di che rivedere gli stereotipi sul romanziere positivista.

Il maestro di Zola è Flaubert, non Hugo: Pierre Bourdieu ha dimostrato in maniera a mio parere inconfutabile come l'impegno di Zola nell'*affaire* Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno siano impensabili senza quel semisecolare processo che ha condotto all'autonoma strutturazione del "campo" letterario. Zola prende la parola «appoggiandosi all'autorità specifica conquistata contro la politica dagli scrittori e dagli artisti puri».⁸ Fra le avanguardie del secondo Ottocento – naturalismo, simbolismo, *art pour l'art* – gli elementi di convergenza fanno aggio sui motivi di dissenso: «L'intellettuale si costituisce come tale intervenendo nel campo politico *in nome dell'autonomia* e dei valori specifici» dell'arte e della letteratura; afferma «l'irriducibilità dei valori di verità e di giustizia e, nello stesso tempo, l'indipendenza dei custodi di quei valori rispetto alle norme della politica».

Il modello di intellettuale che nasce con l'*affaire* Dreyfus ha dunque poco a che spartire con l'intellettuale legislatore teorizzato nel Settecento da *philosophes* e *idéologues*, e poi ripreso, sotto mutate vesti, dagli intellettuali organici del ventesimo secolo; e rinuncia completamente all'investitura profetica rivendicata dai vati romantici. D'altra parte, la difesa del capitano ebreo ingiustamente condannato non è, a rigore, la prima occasione in cui si assiste a una mobilitazione collettiva di scrittori e uomini di scienza. È, questo, un altro luogo comune spesso ripetuto:⁹ al contrario del precedente, non è privo di qualche fondamento, perché solo dopo l'*affaire*, in concomitanza con l'accresciuto peso della stampa nella vita politica, gli intellettuali sono percepiti come un attore pubblico collettivo; ma necessita di varie precisazioni.

Nel decennio che precede *J'accuse* e il primo manifesto degli intellettuali a favore della revisione del processo Dreyfus (pubblicato dall'«Aurore» il 14 gennaio 1898: il giorno dopo la lettera di Zola), in varie occasioni, gruppi di scrittori prendono la parola collettivamente, per opporsi a episodi di censura e a condanne reputate ingiuste. La prima volta, il 24 dicembre 1889: quando esce sul «Figaro» una petizione a favore di Lucien

8 P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992 e 1998], il Saggiatore, Milano 2005, pp. 194-197 (di qui anche le successive citazioni).

9 Cfr. per esempio il libro, alquanto modesto, di T. Goruppi, *Intellettuali e potere nella Francia dell'Ottocento*, Champion, Paris 1999.



Descaves, accusato di ingiurie alle forze armate e oltraggio alla morale per il romanzo antimilitarista *Sous-Offs*. Una petizione firmata, fra gli altri, da Daudet, Goncourt, Becque, Bourget, Barrès, Courteline, oltre che da Zola. L'adesione dell'autore dei *Rougon-Macquart* è tanto più significativa, in quanto due anni prima Descaves ha sottoscritto il *Manifesto dei cinque* contro *La Terre*, dove non sono risparmiate al romanzo naturalista, e al suo autore, accuse violentissime e volgari.

Tanto più sorprendente può sembrare il diniego opposto invece da Zola a chi gli chiedeva di firmare un'altra petizione: in favore del *leader* libertario Jean Grave, ugualmente imprigionato per un reato d'opinione (la pubblicazione del saggio *La Société mourante et l'anarchie*). Il 3 marzo del 1894, in un'intervista al «Figaro», Zola dà una spiegazione brutalmente elementare: «Grave non è uno scrittore, uno dei nostri, è un politico, un militante. Che i politici se la sbrighino da sé. Non faccio politica, io! [...] non c'entro niente con le disavventure politiche dei militanti». Nel caso di Descaves, lo spirito di corpo, la solidarietà interna alla République des Lettres, prevale sul risentimento personale; nel caso di Grave, conta certamente una qualche diffidenza nei confronti di un ideologo accusato (a torto o a ragione) di complicità morale con gli attentati dei terroristi anarchici; ma la motivazione addotta esplicitamente è ancora di natura corporativa, improntata alla più rigorosa divisione del lavoro positivista: il romanziere si preoccupa degli «scrittori», non dei «politici». Che poco più di tre anni dopo Zola prenda le difese di un capitano dell'esercito, rompendo platealmente ogni solidarietà con tanti scrittori, anche amici stretti, che si schierano nel campo antidreyfusardo, può sembrare stupefacente. E tuttavia non è casuale.

Il 5 gennaio 1895, dopo un processo a porte chiuse davanti alla corte marziale, Dreyfus viene degradato nel cortile dell'École militaire. La stampa antisemita lo copre di insulti, mentre Zola non sembra appassionarsi alla vicenda: ha fiducia nelle istituzioni repubblicane, la sorte del presunto traditore non gli interessa. Lo preoccupa, invece, la recrudescenza di violento antisemitismo, alimentata non solo dagli scritti esaltati di Édouard Drumont (il famigerato autore de *La France juive*, 1886), ma anche da scrittori legati all'autore dei *Rougon-Macquart* da antica amicizia: fra gli altri, i Daudet, padre e figlio, Goncourt, Céard. Il 16 maggio 1896, mentre Dreyfus è già all'Isola del Diavolo, Zola, senza mai nominarlo, pubblica sul «Figaro» un articolo dal titolo eloquente, *Pour les Juifs*: se definisce l'antisemitismo montante «una mostruosità», «una cosa stupida e cieca»,¹⁰ non lo fa per simpatia nei confronti del popolo ebraico – non è difficile trovare nei *Rougon-Macquart* personaggi ebrei rappresentati con scarsa condiscendenza (ai nostri occhi, a tratti, con accenni di blando razzismo).

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi

10 Zola, *Œuvres complètes*, cit., vol. XIV, pp. 782-784.

Quel che ripugna al razionalismo zoliano è il «ritorno di fanatismo», il tentativo di «guerra di religione»: alimentato, prima ancora che dai pregiudizi popolari, dagli scritti degli intellettuali nazionalisti – membri della République des Lettres, con cui Zola ha in alcuni casi rapporti cortesi; ma che sembrano tradire (per dirla con le parole che saranno di Julien Benda)¹¹ la vocazione del chierico, l'universalismo della ragione.

Il 20 settembre 1894, Maurice Barrès, che durante *l'affaire* scriverà parole di fuoco contro i dreyfusardi, inaugurando (insieme a altri) il fortunato impiego di “intellettuale” in funzione d'insulto, pubblica sul «Journal» un articolo intitolato *La Question des intellectuels*: dove il termine, da pochi anni e sporadicamente entrato nell'uso francese come sostantivo, non ha né significato dispregiativo, né connotazione di parte, designando senza distinzioni di appartenenza politica i membri, appunto, della République des Lettres, e in genere quanti svolgono un'attività legata alla sfera del pensiero. Il 7 dicembre 1897, quando ormai da quasi un mese *l'affaire* Dreyfus infiamma gli animi, e Zola ha già pubblicato sul «Figaro» tre articoli appassionati a favore della revisione del processo,¹² il primo (e ultimo) *dîner* Balzac riunisce da Durand, un ottimo ristorante in place de la Madeleine, Maurice Barrès, Paul Bourget, Alphonse e Léon Daudet, Anatole France e Émile Zola: due dreyfusardi, France e Zola, accerchiati da scrittori ostili alla revisione. La solidarietà letteraria e l'omaggio all'autore della *Comédie humaine* sono ancora più forti delle contrapposizioni ideologiche. Addirittura, il 20 dicembre, alle esequie di Alphonse Daudet, Zola regge i cordoni del drappo funebre insieme al capofila degli antisemiti, Drumont; e Léon Daudet, estremista di destra, chiede al progressista autore dei *Rougon-Macquart* di tenere l'orazione funebre in onore del padre. Zola non si sottrae, e elogia commosso lo scrittore realista (e antisemita) scomparso.

Dopo *J'accuse*, un *dîner* Balzac diventerebbe improponibile; e nemmeno il rispetto e l'affetto per un amico morto potrebbero avvicinare uno Zola e un Drumont. Perché *l'affaire* Dreyfus non è il momento in cui letterati e uomini di scienza per la prima volta si organizzano in un'azione collettiva; al contrario, è il momento in cui appare evidente e definitivo il tramonto dell'illuministica République des Lettres; in cui i due valori che dal Settecento in poi erano (quasi) sempre apparsi (ideologicamente, se si vuole) inscindibili – la difesa dell'universalismo dei diritti umani e la difesa del privilegio della ragione incarnata nel ceto intellettuale (lo scrittore “consacrato” di cui parla Bénichou) – entrano in conflitto insanabile.

11 Cfr. J. Benda, *Il tradimento dei chierici* [1927], a cura di S. Teroni, Einaudi, Torino 1976.

12 Senza chiedere ricompensa al giornale: cosa tutt'altro che scontata per uno scrittore che vive della sua penna (e non disprezza il denaro). Per Zola, gli articoli a favore di Dreyfus sono «un dovere», che rifiuta di essere «ricompensato»: cfr. Pagès, *Émile Zola. De «J'accuse» au Panthéon*, cit., p. 44. Senza moralismo, si vorrebbe questo esempio seguito.

Al tempo stesso, si incrina anche un sentimento di più recente affermazione, ma non meno radicato negli uomini di lettere formati in atmosfera di repubblicanesimo positivista: la fiducia razionalista, appunto tipicamente repubblicana e scienziata, in una bene ordinata divisione del lavoro sociale, che esime gli scrittori dall'interessarsi attivamente di vicende che ricadono sotto la giurisdizione di altre corporazioni.

Di questo conflitto, di questa incrinatura, le lettere scritte da Zola nelle ultime settimane del 1897 recano testimonianza eloquente: sollecitato da Bernard-Lazare e da altri dreyfusardi, il romanziere esita: «Personalmente, non interverrò, perché in fin dei conti non ho nessun titolo [*aucune qualité*] per farlo» (alla moglie Alexandrine in viaggio in Italia, il 10 novembre). Qualche giorno dopo, in una conversazione con l'amico musicista Alfred Bruneau: «Non so cosa farò, ma di sicuro farò qualcosa». Il 24, quando ha appena finito di scrivere il suo primo articolo sull'*affaire*, a Alexandrine: «Ne ero ossessionato, non ci dormivo più»; «Tacere mi sembrava vile». Più tardi confesserà: «Se fossi stato impegnato nella scrittura di un libro, non so che cosa avrei fatto». Nulla toglie alla grandezza di un gesto generoso quel tanto di aleatorio che, sempre, è nelle vicende umane; conta invece che, prendendo la parola, Zola si sia scrollato di dosso ogni dubbio positivista sulla competenza specialistica (la *qualité*), attirandosi qualche mese più tardi il sarcasmo di un nemico di sempre, Ferdinand Brunetière: un conservatore, certo, ma non un antisemita; un letterato che, anzi, condivide con Zola una formazione laica, positivista, razionalista. Meglio di chiunque altro, il critico filisteo coglie e condanna, in una battuta non meno idiota perché illuminante, la dirompente originalità dell'"intellettuale": la cui condizione d'esistenza è precisamente l'assenza di *qualité*, di competenze specialistiche, di "titoli" tecnici per intervenire. Secondo Brunetière, Zola che pontifica sulla «giustizia militare» è come «un colonnello dei gendarmi» – da noi si direbbe «un maresciallo dei carabinieri» – che discettasse delle «origini del romanticismo».¹³

Zola non è, nell'*affaire* Dreyfus, né un giornalista d'inchiesta, né un intellettuale organico. Entrambi i ruoli sono svolti – egregiamente, ma con scarsi risultati pratici – da Bernard-Lazare: un giovane narratore e critico simbolista di famiglia ebraica (in politica in un primo tempo internazionalista, poi sionista), votato alla causa del suo popolo e direttamente sollecitato da Mathieu Dreyfus, il fratello del deportato. È la documentazione raccolta da Bernard-Lazare a convincere Zola, nel novembre del '97, dell'innocenza del presunto traditore; a spingerlo a prendere posizione, pubblicamente, dalle colonne del «Figaro»; e poi a fornire argo-

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi

13 F. Brunetière, *Après le procès*, Perrin, Paris 1898, p. 1. Il testo dell'opuscolo era già apparso sulla «Revue des deux mondes» del 15 marzo 1898, pp. 428-446, dove tuttavia mancava – forse in omaggio a una sede editoriale che si voleva seria – l'ironia greve del paragono.

menti alla ricostruzione dell'*affaire* tracciata in *J'accuse* (argomenti non sempre ineccepibili: Zola esagera il ruolo del maggiore Du Paty de Clam, titolare di un'inchiesta svolta con fantasiosa disinvoltura; e ignora quello del maggiore Henry, il falsario che ha rozzamente fabbricato le prove contro Dreyfus). Il primo dei dreyfusardi è Bernard-Lazare, non Zola. Ma la lettera aperta indirizzata da quest'ultimo al Presidente della Repubblica Félix Faure non è solo un paludato antecedente dell'*io so* pasoliniano – anche se la costruzione del testo non rifugge da effetti di alta retorica (a cominciare dall'insistita anafora del sintagma che Clemenceau ha scelto come titolo di prima pagina per «L'Aurore»); non è cioè una semplice denuncia, una riedizione dell'appello voltairiano per la riabilitazione di Calas, con mutato destinatario – rivolta com'è, oltre che a Faure, all'opinione pubblica democratica («L'Aurore» del 13 gennaio vende 300.000 copie: dieci volte più della sua tiratura media), e non più al re e alla burocrazia di corte.

J'accuse va ben oltre. Prende forma quando appare evidente che manca la volontà politica di riaprire il processo Dreyfus; e quando il vero traditore, il capitano Esterhazy, viene assolto, l'11 gennaio, da un'altra corte marziale, nonostante le lampanti prove di colpevolezza a suo carico, ormai di pubblico dominio. Quando cioè sono esauriti tutti i mezzi legali di pressione politica; e si fa strada la convinzione che la verità possa essere affermata solo sottraendo il caso alla giustizia militare, portandolo davanti alla giuria popolare di un tribunale civile. Con lucida impudenza, Zola decide di farsi processare al posto di Dreyfus: decide di offrire la propria libertà in pegno dell'innocenza del condannato. Dopo aver fatto strame del tabù positivista della competenza specialistica, trova il coraggio – tutt'altro che scontato in un repubblicano sostanzialmente moderato e fiducioso nel corretto funzionamento delle istituzioni – di mettersi fuori dalla legalità. La peculiarità cruciale di *J'accuse* non è nei passi in cui Zola, con maggiore incisività ma senza novità di rilievo, ribadisce le accuse già formulate da Bernard-Lazare e da altri; ma in quello, troppo spesso dimenticato, in cui – non senza una punta di divertita ironia procedurale – sfida i militari, invitandoli a querelarlo, chiamando su di sé un processo per diffamazione, citando addirittura gli articoli di legge che sta violando: «Muovendo queste accuse, non ignoro di incorrere nei rigori degli articoli 30 e 31 della legge sulla stampa del 29 luglio 1881, che punisce la diffamazione. Se mi espongo a una denuncia, lo faccio volutamente». È questa fuoriuscita dalla legalità, questa offerta sacrificale dei propri diritti civili, a giustificare l'aggettivo, «rivoluzionario», che lo stesso *J'accuse* esibisce: «l'atto che compio in questa sede altro non è che un mezzo rivoluzionario per affrettare l'esplosione della verità e della giustizia»; e a spaventare i dreyfusardi più prudenti, come il senatore Scheurer-Kestner, che – non del tutto a torto – temono una guerra civile.

La pressione dell'opinione pubblica nazionalista costringe il ministero della guerra e le gerarchie militari a accettare, un po' riluttanti, la provocazione di Zola. Citato in giudizio per aver affermato che la corte marziale, con decisione «criminale», «ha osato assolvere» Esterhazy *par ordre*, «eseguendo un ordine» (e non valutando le prove), il romanziere è processato – in un clima di gravi intimidazioni: i militanti nazionalisti saccheggiano e distruggono molti negozi di commercianti ebrei; e minacciano l'incolumità dell'imputato e dei suoi avvocati – fra il 7 e il 23 febbraio. Il 21, lo scrittore accusato di diffamazione prende la parola, per pronunciare la sua arringa difensiva. Di un discorso letto con voce rotta e monotona (Zola era pessimo oratore, e se ne rammaricava spesso), è significativa soprattutto una frase della perorazione conclusiva: «Che le mie opere periscano, se Dreyfus non è innocente». Dopo essersi sostituito al condannato nel ruolo di vittima sacrificale, Zola non esita a mettere sul piatto della bilancia il capitale simbolico che dà autorità al suo intervento: i suoi romanzi. Lo scrittore parla in nome della letteratura; e l'opinione pubblica dovrà valutare non solo le prove fattuali dell'innocenza di Dreyfus, ma anche la pretesa all'universalità dei *Rougon-Macquart*. Zola si presenta dunque, al tempo stesso, come apostolo illuminista della verità, come eroe romantico e come scrittore moderno. Si spiega così la risposta sprezzante alla boria di un militare, durante il dibattimento: «Affido ai posteri il nome del generale de Pellieux e quello di Émile Zola: che scelgano».

L'appello alla posterità ribadisce la natura peculiare della parola dello scrittore-intellettuale: che parla dell'attualità politico-giudiziaria alla luce di valori reputati universali, eterni. Anche per questo, a ben vedere, sono i due processi contro Zola (quello del febbraio, a Parigi; e quello del luglio, a Versailles) a mutare profondamente la natura dell'*affaire*: la posta in gioco non è più la vita di un ebreo innocente che marcisce all'Isola del Diavolo, ma i valori fondanti e la sopravvivenza stessa della Repubblica francese. Gli intellettuali che si schierano, con Zola, a favore di Dreyfus identificano i valori della letteratura e quelli della Repubblica: in nome della ragione, dell'uguaglianza del diritto, dell'universalità dell'etica pubblica. Gli intellettuali che si schierano, con Barrès, Maurras, Drumont e Déroulède, contro Dreyfus, si appellano alla terra, al sangue, alla tradizione: ai miti, cioè, di ogni nazionalismo, votati a sinistri fasti novecenteschi. E dopo l'*affaire* i secondi rifiutano di essere definiti "intellettuali": Barrès, che – s'è visto – l'aveva usato più volte fin dall'inizio degli anni Novanta, definisce il termine «cattivo francese»;¹⁴ e da questo momento in poi si impone, nel discorso dominante dell'Europa del Novecento, lo stereotipo – falso quant'altri mai – dell'intellettuale e dell'ideologo per

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi

14 In un articolo del «Journal» del 20 dicembre 1898: cfr. M. Winock, *Le Siècle des intellectuels* [1997], nouvelle édition revue et augmentée, Seuil, Paris 1999, p. 58.

sua natura schierato a sinistra (uno stereotipo di cui la presunta “egemonia culturale della sinistra” in Italia è vieto e resistente cascame). La divisione del campo intellettuale è profonda e, lungo tutto il “secolo breve”, irreversibile.¹⁵ Ma Zola, al contrario dei militanti nazionalisti come Barrès, che identificano scrittura e impegno politico, assolto il compito che s’è prefissato – dopo il rientro dall’esilio inglese alla vigilia del processo di Rennes, dopo la nuova, grottesca condanna di Dreyfus e dopo la grazia concessa da Loubet, seguita dalla legge di amnistia generale – lascia la scena pubblica e torna alla letteratura.

Lo fa poco meno di tre anni dopo *J'accuse*, il 22 dicembre del 1900, quando pubblica sull’«Aurore» una nuova lettera aperta al presidente della Repubblica: è un attacco violentissimo contro l’amnistia, «legge scelerata» che manda prosciolti sia gli innocenti Dreyfus, Picquart e Zola, sia i colpevoli Mercier, Boisdeffre, Gonse, ecc. L’autore di *J'accuse* si toglie lo sfizio di ribadire punto per punto le affermazioni contenute nella lettera del 13 gennaio 1898: in teoria, essendo il suo intervento posteriore all’amnistia, i generali “diffamati” potrebbero querelarlo di nuovo – se ne guardano bene. Ma la lettera a Loubet è innanzitutto un modo per congedarsi dall’impegno attivo; e si conclude così: «Ho svolto il mio compito nel modo più onesto che ho potuto, e rientro definitivamente nel silenzio». Ottenuto un risultato (sia pure parziale: la piena riabilitazione per Dreyfus arriverà solo nel 1906), Zola interrompe l’impegno civile: che non può farsi mestiere, precisamente perché il capitale simbolico speso nell’arena pubblica a favore dell’innocente condannato è stato accumulato in quella dimensione autonoma che è la scrittura romanzesca.

La funzione intellettuale dello scrittore può sussistere solo in quanto saltuaria, intermittente, sollecitata dall’urgenza di una situazione estrema. Se si trasformasse in ordinaria amministrazione, negherebbe la sua stessa ragion d’essere. Non deve perciò stupire che Zola sia identificato da Julien Benda come modello positivo di “chierico puro”, capace di intervenire nella vita civile senza scendere a compromessi con i disvalori “temporali” (compromessi accettati invece, secondo Benda, sia dai nazionalisti da un lato, sia dagli intellettuali organici della terza internazionale dall’altro).¹⁶ Nell’azione dello scrittore durante l’*affaire* Dreyfus, l’autore del *Tradimento dei chierici* ritrova il suo ideale di universalismo razionalista; e di certo lo Zola di Benda è più fedele al vero dello «Zola “impegnato”, “edificante”, quasi “missionario”, inventato di sana pianta dalla tradizione militante»,¹⁷ da quegli stessi intellettuali dell’“impegno” che liquidano il *pamphlet* di Benda come astrattamente umanistico (se non decisamente

15 Su questa frattura, cfr. le lucide considerazioni di Michel Winock, *ivi*, pp. 41-77.

16 Cfr. Benda, *Il tradimento dei chierici*, cit., p. 100.

17 Bourdieu, *Le regole dell’arte*, cit., p. 197.

“di destra”),¹⁸ mentre cercano di appropriarsi retrospettivamente dell’eroe di *J'accuse*.

Ricapitolando, il modello di intellettuale che nasce con l’*affaire* Dreyfus, e che quasi immediatamente va soggetto a riletture deformanti e a cristallizzazioni stereotipate, ha due presupposti: da un lato l’autonomia del campo letterario e la solidità di un capitale simbolico acquistato attraverso la scrittura creativa; dall’altro il peso crescente dei mezzi di comunicazione di massa nella società moderna. Ed è caratterizzato da un appello all’opinione pubblica che si presenta innanzitutto come sfida contro l’opinione pubblica dominante; offre come pegno di verità la libertà, l’opera e la vita stessa di uno scrittore pronto a pagare in prima persona, e perfino a farsi vittima sacrificale; produce una frattura insanabile all’interno della République des Lettres. In nome dei valori universalmente umani, di cui la letteratura è depositaria e la Repubblica (quella nata dalla Rivoluzione francese, non quella dei letterati) è garante, l’intellettuale moderno rifiuta le limitazioni dello specialismo positivista e ha il coraggio di uscire temporaneamente dagli steccati della legalità. La funzione intellettuale dello scrittore, infine, è per sua natura intermittente e temporanea.

2.

Sospetto che Antonio Tabucchi avesse presente l’*explicit* della lettera zoliana a Loubet, nell’atto di congedarsi dalla sua recente raccolta di interventi militanti, *L’oca al passo* (2006): «Chi ha scritto queste pagine è uno scrittore di letteratura. [...] Misurarsi con la vita può far male, specie se lo si fa senza eccessive mediazioni letterarie o romanzesche. Lo hanno fatto altri scrittori in passato e l’ho fatto a lungo anch’io, come queste pagine testimoniano. Ma non lo si può fare per sempre. È giusto che uno scrittore, a un certo punto, ceda il testimone della visione diretta della realtà e riprenda i suoi strumenti più consoni. È quello che faccio, chiudendo questo libro. Il futuro è di vostra competenza: pensateci voi».¹⁹ Che quella dell’intellettuale debba essere «funzione» (non istituzione), esercitata in forma «sporadica» (fuori da ogni coazione all’“impegno”), era già stato teorizzato da Tabucchi in un volumetto del 1998, *La gastrite di Platone*: in polemica con una presa di posizione di Umberto Eco, che si faceva seguace (inconsapevole?) di Brunetière, estendendo anche agli

Lo scrittore come intellettuale. Dall’*affaire* Dreyfus all’*affaire* Saviano: modelli e stereotipi

18 Basti citare il giudizio di Antonio Gramsci: «il Benda, come il Croce, esamina la questione degli intellettuali astruendo dalla situazione di classe degli intellettuali stessi e dalla loro funzione» (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. I, p. 285). Per una rivisitazione e valorizzazione “da sinistra” delle posizioni di Benda, Croce, Rolland, ecc., cfr. invece A. d’Orsi, *Gli intellettuali e l’etica della responsabilità*, in Id., *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-36.

19 A. Tabucchi, *L’oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, a cura di S. Verde, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 166-167.

intellettuali il dogma tecnocratico per cui è legittimo parlare «solo di ciò che si conosce» – sicché il loro intervento potrebbe essere utile «prima e dopo, mai durante gli eventi».²⁰

Rifacendosi esplicitamente al pasoliniano *Romanzo delle stragi*, Tabucchi rivendica il diritto di esprimere sulla realtà un giudizio complessivo, esercitando una forma di «conoscenza congetturale e creativa».²¹ E tuttavia pare evidente che il narratore italiano vivente oggi forse più noto e apprezzato nel mondo non ha avuto in patria (e verosimilmente non avrà mai) quell'investitura pubblica, quel riconoscimento sociale e mediatico, che pochi decenni prima aveva consentito a un Pasolini di parlare dalle colonne del «Corriere della Sera». Dopo una breve collaborazione con «la Repubblica», Tabucchi ha dovuto ripiegare su fogli di diffusione assai modesta, come «l'Unità» e «il manifesto»; mentre in Francia, in un contesto socio-culturale ancora disposto (solo in parte, a dire il vero; e meno di quanto si tenda a immaginare da noi) a dar credito allo scrittore-intellettuale, gli stessi articoli sono stati pubblicati da «Le Monde».

Una battuta facile e spiccia – “Tabucchi non è Zola, e tutto sommato nemmeno Pasolini” – chiuderebbe il discorso, nascondendo il problema. Che non investe la statura letteraria del singolo autore (sempre in qualche misura opinabile, quando si tratta di contemporanei: sul valore dei *Rougon-Macquart*, a fine Ottocento, non c'era affatto unanime consenso), ma lo statuto della letteratura nell'economia simbolica e discorsiva della società italiana del secolo XXI. Non è forse superfluo ricordare che la crisi postmoderna dello scrittore-intellettuale non risponde solo (non tanto) alla difficoltà di individuare un «agente storico» di riferimento, dopo la crisi delle ideologie, dei partiti, dei gruppi militanti:²² difficoltà che implica semplicemente l'estinzione dell'intellettuale organico (e non sarebbe il caso di dolersene oltre misura). Risponde soprattutto a una sottrazione di credito sociale alla letteratura e (in misura variabile) a tutte le discipline umanistiche, a tutte le attività artistiche.

Le ragioni di un processo non meno profondo e evidente perché graduale e sfrangiato sono molteplici, a tratti sfuggenti, spesso imbrigliate in un'inestricabile circolarità (per esempio: la tendenziale economia di ogni mediazione critica fra editoria, distribuzione e pubblico è causa o effetto della perdita di prestigio della letteratura?). Non è questa la sede per indagarle; ma alla sempre invocata, e non a torto esecrata, pervasività dei mezzi di comunicazione di massa – ai tempi di Zola condizione della nascita dell'intellettuale moderno; e paradossalmente, dagli anni Settanta

20 A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Sellerio, Palermo 1998, pp. 26-29.

21 *Ivi*, p. 31.

22 Insistono su questo punto quasi tutte le trattazioni recenti dedicate al ruolo degli intellettuali dopo il crollo dei regimi del socialismo reale e dopo la presunta fine delle ideologie, riprendendo uno spunto di Bauman, *La decadenza degli intellettuali*, cit., pp. 212 sgg. e *passim*.

dei *nouveaux philosophes* in poi, sua farsesca destinazione finale – andranno affiancati altri fenomeni di più lunga durata: a cominciare dallo scollamento fra insegnamento scolastico della letteratura e formazione delle identità nazionali e delle coscienze civili; e soprattutto dal trionfo (completo e perfino totalitario; ma non, si auspica, definitivo) degli imperativi di mercato: che non riconoscono altro valore se non quello economico.

Resta una duplice evidenza. Primo: ha vinto Brunetière; allo scrittore oggi è sottratto il credito che gli consentiva di parlare della realtà in nome dell'eccellenza della propria produzione letteraria. Secondo: «l'intellettuale, quando ancora c'è (e se è ancora possibile impiegare questo termine per definirlo)», come scrive Andrea Cortellessa nella migliore sintesi recente sull'argomento, «sempre più viene chiamato a far parte integrante dello spettacolo: numero di colore all'interno del palinsesto». ²³ L'arrocamento su posizioni di aristocratica separatezza, l'ilare disimpegno rivendicato, in un preciso momento storico, fra anni Ottanta e Novanta del Novecento, da un gruppo minoritario di scrittori postmodernisti (e troppo spesso, in Italia, arbitrariamente identificato come tratto dominante di tutta la cultura post-strutturalista e postmoderna), e la sovresposizione mediatica di un intellettuale-giullare (da un sedicente filosofo, omaggiato e vacuo, come Bernard-Henry Lévy in Francia; a un romanziere censurato, e pateticamente provocatorio, come Aldo Busi in Italia) sono sfaccettature dello stesso cristallo.

In questo contesto, si inserisce la voga crescente della narrativa cosiddetta di *non fiction* (o, con connotazioni diverse, di *docufiction*): di cui sono note le ascendenze (Truman Capote e il *new journalism* statunitense); e manifeste le (affascinanti) ambiguità: perché il connubio di inchiesta documentaria, testimonianza personale e rielaborazione immaginaria può essere letto come ritorno della letteratura alla materiale concretezza della più bruciante attualità; o, al contrario, come implicita conferma delle teorie post-strutturaliste più radicali: che postulano l'indistinzione del fittizio e del reale; mentre l'ibridazione di generi e stili diversi – tratto, peraltro, che la vulgata critica associa strettamente, e non del tutto a torto, alle sperimentazioni postmoderniste – può configurare un'apertura dello spazio letterario, capace di “sporcarsi” sul terreno spurio della cronaca; o, all'opposto, produrre un effetto di generale derealizzazione.

Di certo, la fortuna del *non fiction novel* è anche da ricondurre a dinamiche interne ai generi letterari narrativi: suggerendo una possibile via d'uscita all'ennesima *impasse* che si registra nella storia del romanzo, offre infatti una soluzione almeno in parte alternativa ai fasti commerciali del

Lo scrittore come intellettuale. Dall'*affaire Dreyfus* all'*affaire Saviano*: modelli e stereotipi

²³ A. Cortellessa, *Intellettuali, anno Zero*, in «Alfabeta2», I, 1, 2010, p. 7 (cfr. anche la versione ampliata e rimaneggiata del pezzo, *Intellettuali, Anni Zero*, in *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*, duepunti, Palermo 2011, pp. 14-40).

global novel. E tuttavia può essere anche intesa come reazione – in qualche misura inevitabile – all'assottigliarsi del prestigio sociale della parola letteraria. Se in una vicenda ormai secolare di rivalità e scambi, ottimamente sintetizzata da Tilli Bertoni, è il giornalismo a aver spesso chiesto alla letteratura aura e legittimazione,²⁴ oggi le parti sembrano invertirsi. Privato, da una nuova e più stringente divisione del lavoro, del diritto di intervenire sui destini generali in nome di un prestigio acquistato nel campo della letteratura (la cui autonomia non è messa in discussione, ma semplicemente svuotata di valore), lo scrittore – se non vuole definitivamente rinunciare a parlare all'opinione pubblica di temi rilevanti – è costretto a eleggere quei temi a argomento delle proprie opere. Trovando così udienza non in quanto scrittore-intellettuale, ma in quanto specialista di un determinato fenomeno d'attualità. Lo nota lucidamente Romano Luperini a proposito di Saviano: «Se ha accesso alla Tv, è come “personaggio” e come “esperto” della camorra. Non come intellettuale complessivo. Lui lo sa e accetta la sfida (perché non dovrebbe farlo?)». ²⁵ Sono d'accordo; e proprio per questo, più che di «ritorno alla realtà»,²⁶ parlerei, per la narrativa italiana dell'ultimo decennio, di «coazione alla cronaca»: ²⁷ sospesa alla letteratura ogni delega all'universale, solo la promozione dell'attualità a tema e dello scrittore a personaggio pubblico consentono il recupero di una funzione intellettuale – o, meglio, di un suo postmoderno surrogato. Del resto, lo stesso Raffaele Donnarumma, che ha lanciato nel 2008 su «allegoria» il dibattito sul «ritorno alla realtà», è pronto a riconoscere che «i temi politici e sociali», di là dalla sincerità della passione di chi li affronta, oggi «fanno audience». ²⁸

Corre l'obbligo, però, di sgombrare il campo da un possibile equivoco. L'analisi delle oggettive condizioni storiche dell'intervento culturale in epoca postmoderna non implica affatto una miope e moralistica condanna

24 Cfr. C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009 (sul *non fiction novel*, cfr. in particolare pp. 48-86).

25 R. Luperini, *I critici di Saviano*, in «l'immaginazione», 249, settembre-ottobre 2009, p. 22 (intervento parzialmente anticipato sul «Corriere della Sera» del 19 luglio 2009).

26 Cfr. il dossier monografico apparso nel fascicolo 57 di «allegoria» (XIX, 2008) e intitolato *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*; e in particolare il saggio di R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, pp. 26-54.

27 Nello stesso fascicolo di «allegoria» citato alla nota precedente, l'ottimo saggio di Gianluigi Simonetti su *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in una prospettiva diversa ma per molti versi complementare a quella proposta in questa sede, descrive molto acutamente, a p. 121, «una sorta di coazione al realismo che passa sulle teste di tutti gli scrittori, anzi degli artisti in genere». Anche Arturo Mazzarella sottolinea «il peso ricattatorio esercitato dalla cronaca», in anni recenti e soprattutto in Italia, sulla comunicazione letteraria: A. Mazzarella, *Poetiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 53.

28 Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., p. 44. Anche Antonio Tricomi mette in guardia dal «rischio» che lo «slancio civile», che sembra caratterizzare molti scrittori nell'ultimo decennio, «si riduca a moda letteraria»: C. Benedetti, F. Petroni, G. Policastro, A. Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, in «allegoria», XX, 57, 2008, p. 194.

nei confronti di chi, come scrive Luperini, «accetta la sfida». La scelta della cronaca è appunto coazione (poco importa se subita con disagio o accettata con inconsapevole entusiasmo). Non – o non necessariamente – cinico opportunismo autopromozionale. L'accusa, rivolta a Saviano o a altri, non è solo inelegante, perché verosimilmente mossa da invidia; non è solo sciocca, perché ignora, o finge di ignorare, le oggettive, ineludibili regole di funzionamento dell'editoria e dei *media* contemporanei; è anche vecchia: se è vero che risale, ancora una volta, all'*affaire* Dreyfus. Che l'intervento di Zola sia stato calcolata montatura pubblicitaria di uno scrittore spregiudicato, e ormai sulla via del tramonto, è ripugnante bugia: smentita non solo dai documenti privati (lettere, testimonianze), ma anche dall'inoppugnabile evidenza mercantile. Dopo *J'accuse*, l'intero *corpus* delle opere zoliane registra una netta flessione nelle vendite in libreria: frutto dell'astiosa, e prevedibilissima, campagna di boicottaggio orchestrata dalla stampa di destra.

L'attacco più sistematico e violento, ma anche più argomentato e intelligente, contro l'autore di *Gomorra* non viene invece dalla stampa di regime (troppo mediocre per andare molto oltre le battute del Capo contro un Saviano che danneggerebbe l'immagine internazionale dell'Italia: e certo, fra mafia e *bunga bunga*, è un bel competere); ma, come è noto, da un sociologo *gauchiste*, Alessandro Dal Lago, il cui libro ha suscitato – sul web e su carta – un dibattito tanto ampio quanto (nella maggior parte dei casi) scarsamente dialettico.²⁹ A Dal Lago, il cui tono spesso inutilmente astioso non può che infastidire, sarebbe pedantesco imputare svariate ingenuità “tecniche”, che tradiscono il dilettante di critica letteraria (dice “infradiegetico” per “intradiegetico”; non ha ben presente che cos'è un'ipallage; e così via), ma non scalfiscono la sostanza del suo discorso. È invece certamente opportuno rilevare l'inconsistenza metodologica dell'ingiunzione a scegliere fra *reportage* e *fiction*, fra il «tribunale» della «cronaca» e quello della «letteratura»: ³⁰ della ragion d'essere, oggi, della *docufiction*, s'è già detto (resterebbe da stabilire se e in che misura *Gomorra* possa rientrare a pieno titolo nella categoria)³¹ – un altro conto è invece

Lo scrittore come intellettuale. Dall'*affaire* Dreyfus all'*affaire* Saviano: modelli e stereotipi

29 A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso «Gomorra» e altre epopee*, manifestolibri, Roma 2010; in una *Postilla sul declino dello spirito critico in Italia* (questo il sottotitolo), aggiunta in calce alla seconda edizione del *pamphlet* (2011) e intitolata *Non si scherza con i santi!*, pp. 161-181, Dal Lago dà conto di parte del dibattito e in alcuni casi abbozza una risposta alle critiche.

30 *Ivi*, p. 35. Ingiunzione bizzarramente condivisa anche da un critico letterario, in un intervento che – nell'ormai traboccante e spesso sgangherata bibliografia (e sitografia) su *Gomorra* – può legittimamente ambire alla palma della pretenziosa capiosità: F. La Porta, *Gli opliti erano tutti amanti*, in «L'Indice dei libri del mese», XXVII, 12, 2010, pp. 6-7. Dello stesso, volendo, si può vedere anche *Meno letteratura, per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, in particolare pp. 66 sgg.

31 Un'attenta disamina della questione, introdotta da una discussione teorica delle categorie di *fiction* e *non fiction*, in R. Donnarumma, *Angosce di derealizzazione. «Non fiction» e «fiction» nella narrativa italiana di oggi*, in corso di stampa, per Transeuropa, negli atti del convegno di Varsavia (9-10 novembre 2009) su *Fiction, faction, reality*. In un altro saggio (*Storie vere: narrazioni e realismi dopo il postmoderno*, in «Narrativa», 31-32, 2010, pp. 39-60), Donnarumma parla di “narrazione documentaria”.

sostenere, con Gilda Policastro, che un maggiore scrupolo documentario avrebbe aggiunto forza e credibilità alla denuncia (su questo, si può concordare: specie se si ha in mente la fruizione da parte di un pubblico colto);³² cosa ancora diversa è rivendicare, con Arturo Mazzearella, il potere generativo dell'«irrealtà», la forza conoscitiva di una parola letteraria irriducibile all'asettica testimonianza, o all'«effetto di reale».³³ Se Dal Lago e Policastro (con toni e sfumature diverse) sembrano chiedere al testimone maggiore esattezza e verosimiglianza, Mazzearella polemizza al contrario, con strumenti teorici più sottili, contro l'«indiscutibile primato attribuito», in *Gomorra*, alla «pura registrazione dell'evento».³⁴ E tuttavia, se certamente è utile sottolineare le ambivalenze connaturate al modello della *docufiction*, pare altrettanto lecito rovesciarle in positivo: promuovendole a forma simbolica della nostra contemporaneità.

Nel libro di Dal Lago, rischiano di apparire altrettanto fuori fuoco – anche quando siano sostanzialmente condivisibili – le critiche alla scrittura di Saviano: la predilezione per immagini corporee e basse, il ricorso a un «vocabolario gastroenterico»,³⁵ gli scarti stilistici verso il parlato, le sciatte vere o presunte, che Dal Lago si premura di correggere con matita rossa e blu, tradiscono nel giovane scrittore qualche imperizia tecnica (è verissimo che in *Gomorra*, come ha scritto Tilli Bertoni, «la ricerca di immagini icastiche si perde facilmente in metafore e similitudini corrive»),³⁶ ma non implicano deterministicamente una «prospettiva morale» (addirittura razzista nei confronti dei «cinesi di merda»);³⁷ e hanno largamente contribuito al successo popolare del libro: e dunque al conseguimento di quell'obiettivo di una denuncia su larga scala che Saviano – in questo, e non solo in questo, intellettuale prima che scrittore – ha come priorità.³⁸ Certo, le concessioni, non saprei dire fino a che punto consapevoli, ai moduli della letteratura più dozzinale sono in *Gomorra* frequenti: oltre all'incontinenza metaforica (alquanto paradossale in chi si propone di aggredire il reale «senza metafore, senza mediazioni»),³⁹ particolarmente

32 Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, cit., p. 187.

33 Ma non sempre, credo, la «mescolanza ibrida» imposta dalla voga della *docufiction* si rivela «controproducente», nella sua ambiguità, «per l'intero sistema letterario», di cui implicherebbe un «profondo svilimento»: Mazzearella, *Poetiche dell'irrealtà*, cit., p. 13.

34 *Ivi*, p. 30.

35 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., p. 48.

36 Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 76.

37 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., pp. 48 sg.

38 Ciò non toglie che un *editing* meno frettoloso avrebbe potuto stemperare l'involontaria comicità di immagini tortuosamente barocche (un solo esempio: «Il “volto dell'Italia nel mondo” ha i lineamenti di stoffa adagiati sul cranio nudo della provincia napoletana», Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 34); e eliminare svariati errori di fatto (a Segrate dovrebbero sapere, per dirne una, che Gheddafi è colonnello e non «generale», *ivi*, p. 67).

39 *Ivi*, p. 233. Certo è legittimo che Donnarumma citi questo passo a supporto della tesi di un allontanamento della narrativa italiana recente dalle postmoderne «coazioni della riscrittura»



fastidioso risulta l'impiego smaccatamente retorico e a tratti ossessivo della ridondanza enfatica.⁴⁰ E tuttavia l'insistenza sul fatto, per certi versi incontestabile, che Saviano scrive male non sfugge al sospetto di stantio belletterismo.

Altro è il terreno su cui l'autore di *Gomorra* chiede (e ha il diritto) di essere giudicato: quello dell'efficacia performativa della parola, del valore civile del libro e dell'impegno dell'autore. Con una precisazione, però: il Saviano esegeta di se stesso – forse fuorviato dai suoi *fans*, come suggerisce Andrea Cortellessa⁴¹ – tende a irrigidire, nel senso di un nuovo “realismo” *engagé*, una poetica che si rivela, a un'analisi più attenta, non priva di (feconde) tensioni interne. Prima di interrogare le aporie dell'intellettuale Saviano, vorrei perciò soffermarmi su alcune caratteristiche testuali del suo libro di esordio. Anche perché l'autore tende oggi a passare sotto silenzio i due elementi – uno ideologico e tematico, l'altro strutturale – che a mio avviso costituiscono le peculiarità più interessanti di *Gomorra*: da un lato l'affermazione di un'intima parentela fra la logica del potere camorrista e quella dell'economia di mercato in epoca di liberismo senza regole; dall'altro – e strettamente connessa – la struttura dispersiva, accumulativa, policentrica di un racconto che non ha trama avvincente né eroi votati all'esemplarità: delle decine di personaggi che compaiono nel libro (boss, gregari, vittime più o meno innocenti), pochissimi restano impressi nella memoria del lettore.⁴²

Come ha ricordato Antonio Tricomi, quello che può essere considerato il *Leitmotiv* ideologico di *Gomorra* riprende un'intuizione di Guy Debord: secondo i *Commentari sulla società dello spettacolo*, la mafia «appare di fatto come il *modello* di tutte le imprese commerciali avanzate». ⁴³ Rinunciando alla pretesa – tipica dei clan siciliani – di sostituirsi allo Stato, promuovendo una sorta di «azionariato popolare della cocaina»,⁴⁴ eleggendo l'universale concorrenza e l'ottimizzazione dei profitti a unico punto d'onore, la camorra (in specie in versione secondiglianese e casalese) può profilarsi

(*Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., p. 39); tuttavia conviene sottolineare che quella di Saviano non è mai «parola diretta», e l'ircocervo generico di *Gomorra* – di là dalle frequenti, non sempre coerenti e spesso depistanti dichiarazioni dell'autore – ha debiti evidenti nei confronti delle poetiche dell'ibridazione tardo-novecentesche.

40 Un esempio fra i moltissimi: «Uccidere tutti. Tutti quanti. Anche col dubbio. Anche se non sai da che parte stanno, anche se non sai se hanno una parte. Spara! È melma. Melma, solo melma» (Saviano, *Gomorra*, cit., p. 93).

41 A. Cortellessa, *Il complesso di Saviano (non solo di Alessandro Dal Lago)*, in «Alfabeto2», I, 1, 2010, p. 5.

42 Rovescio in positivo un'osservazione di Gilda Policastro: «della microcronaca criminale poco riesce a restare davvero impresso» (Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, cit., p. 190).

43 Cfr. *ibidem*; il riferimento è a G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997, p. 233.

44 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 63.

come entelechia del mercato senza regole, del liberismo globale. Proprio come vuole Adorno, evocato a un po' a sproposito da Dal Lago contro Saviano, *Gomorra* non rappresenta la violenza criminale «come una macchinazione di *rackets* al di fuori della società», ma «come la realizzazione e il compimento della società in sé». ⁴⁵

Per questo cade anche l'accusa, formulata dallo stesso Dal Lago, secondo cui la tendenza a «vaporizzare i fatti nelle iperboli» toglierebbe spessore alla denuncia di Saviano. ⁴⁶ È vero che la descrizione delle ramificazioni internazionali del «sistema» si declina non di rado, in *Gomorra*, all'insegna dell'eccesso; e frasi come «La Repubblica Ceca fu completamente egemonizzata dai secondiglianesi» ⁴⁷ suggeriscono al senso di realtà del lettore non immotivate riserve, se non facili ilarità (anche a volerle considerare come esempio di sineddoche a rovescio, per cui il tutto starebbe per la parte, designando semplicemente l'economia criminale del Paese in questione); e tuttavia l'iperbole visionaria di una camorra onnipervasiva, se da un lato è ripresa del tema postmoderno dell'universale complotto, è funzione di uno svelamento allegorico: se non proprio dagli uomini del clan, le economie «emergenti», dall'est europeo al sud del mondo, dalla Cina pseudo-comunista alla Colombia del narcotraffico, sono dominate dall'assolutizzazione della stessa, feroce, logica del profitto, cui esemplarmente si ispira l'impresa criminale. Dell'equazione fra liberismo e camorra («La logica dell'imprenditoria criminale, il pensiero dei boss coincide col più spinto neoliberalismo»), ⁴⁸ è certamente legittimo contestare l'attendibilità storico-economica (come non ha mancato di fare la critica conservatrice, in Italia e non solo); o, al contrario, esaltare la forza euristica (sull'esempio di un critico marxista come Franco Petroni); ⁴⁹ più discutibile che l'autore, nei suoi interventi giornalistici e televisivi – probabilmente in omaggio a scrupoli pedagogici di consensuale prudenza – tenda a evacuare dal proprio discorso l'analisi ideologico-economica, riportando la lotta al crimine su un terreno squisitamente morale (o moralistico).

Che invece l'equiparazione di capitalismo avanzato e camorra del secolo XXI sia la verità romanzesca di *Gomorra*, lo conferma la struttura diegetica del libro: nell'accumulazione seriale di vicende sempre simili (interconnesse, ma largamente autonome), nell'assenza di ogni reale progressione narrativa (morto un boss, un altro prende il suo posto); ⁵⁰ uscita

45 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., p. 16; il riferimento è a Th.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [1951], Einaudi, Torino 1979, § 94, p. 170.

46 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., p. 17.

47 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 59.

48 *Ivi*, p. 128.

49 Cfr. Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, cit., pp. 180-184.

50 «La dittatura di un uomo nei clan è sempre a breve termine, se il potere di un boss durasse a lungo farebbe levitare i prezzi, inizierebbe a monopolizzare i mercati irrigidendoli»: Saviano, *Gomorra*, cit., p. 222.

dal mercato una merce, un'altra garantisce analoghi profitti), Saviano descrive il mondo della criminalità come un iperbolico concentrato di precarietà, luogo di assoluta e universale fungibilità. Necessario è solo il flusso delle merci e del denaro; mentre il ruolo dei protagonisti è semplice funzione: assolta in modi più o meno brillanti, più o meno originali, da *gangster* che – pur conservando i colori del pittoresco (ville hollywoodiane, insospettabili predilezioni culturali, ecc.) – perdono ogni residuo attributo eroico. Sono lontani i tempi di un Cutolo. In *Gomorra*, anche i boss più potenti, anche i più sanguinari, altro non sono che comparse: destinate a scomparire dalla ribalta nel giro di pochi anni – il tempo di una faida fra clan, o di un'operazione di polizia –, di poche pagine. Mentre il «sistema» continua a prosperare in metafisica autonomia. Per questo non c'è *quête*, nel libro di Saviano: la cui ascrizione al fortunato sotto-genere delle riscritture colte del poliziesco pare abusiva.⁵¹ Non c'è ricerca, ma esemplificazione; niente *suspense*, solo ridondanza: la verità, sempre uguale, è sotto gli occhi del testimone, cui non resta che stilarne il catalogo.

A ottenere questo effetto – se così lo posso definire – di centrifuga ridondanza contribuisce certamente la genesi del libro: che si lascia intuire come montaggio a posteriori (probabilmente per opera dell'editore non meno che dell'autore) di frammenti d'indagine giornalistica in origine almeno in parte irrelati. E tuttavia l'assenza di una trama coerente e la fungibile evanescenza di quasi tutti i personaggi sono forma simbolica di un universo violento e precario: quello della criminalità; e quello dell'economia del capitalismo avanzato. Quasi a risarcimento di questo ascetismo strutturale (niente intreccio poliziesco, niente eroismo *noir*), Saviano offre al lettore avido di emozioni una duplice esca: da un lato il patetismo di alcune scene costruite per colpire l'immaginazione (attingendo al repertorio inesauribile di forme simboliche assai meno moderne: il melodramma e il romanzo d'appendice); dall'altro un personaggio grandeggiante: l'io dell'autore-narratore.⁵²

Delle scene più celebri di *Gomorra*, colpisce soprattutto l'ambiguità – poco importa se voluta o inconsapevole: certo attiva a livello di ricezione – fra rappresentazione del *kitsch* e rappresentazione *kitsch* (non meno stridente del «piccolo kalashnikov di cristallo pieno di vodka», che il narratore definisce appunto «molto kitsch»).⁵³ Caso evidente, il racconto della morte e dei funerali di Annalisa Durante – vittima per sbaglio, perché si è trovata

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi

51 Per un'opinione diversa, cfr. L. Gatti, *L'indeterminatezza narrativa come condizione d'efficacia di «Gomorra»*, in «allegoria», XXI, 59, 2009, pp. 261-262.

52 È stato giustamente notato che, «in assenza di una trama nel senso tradizionale del termine», solo la presenza pervasiva dell'io narrante «connette gli avvenimenti»: M.C. Papini, *Letteratura, cinema e società: «Gomorra»*, in *Per Romano Lupercini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, p. 490.

53 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 198.

casualmente, in una sera di marzo del 2004, nel luogo di un agguato di camorra. Come è noto, Saviano non esita a trasformare un'adolescente ancora acerba in una ragazza seducente, se non procace: attribuendole al momento del delitto vestiti e atteggiamenti di pura invenzione; e soffermandosi, al termine della descrizione del funerale, sul dettaglio del telefonino fatto squillare dalle amiche «sul feretro» di Annalisa (non dentro alla bara, come qualcuno ha scritto):⁵⁴ postmoderno «nuovo requiem» di pura invenzione,⁵⁵ giacché, in realtà, il cellulare della defunta era ovviamente spento. Che la trasfigurazione di una persona uccisa, convocata nel testo con nome e cognome reali, in personaggio d'invenzione modellato sullo stereotipo della ragazza napoletana, vistosa e vitalista, possa sollevare problemi di etica della rappresentazione, pare innegabile: lo hanno sottolineato l'autrice de *Il diario di Annalisa*, la giornalista Matilde Andolfo, con scrupolo documentario,⁵⁶ il solito Alessandro Dal Lago, con indignazione moralistica; e lo scrittore Antonio Pascale, con sofferta equanimità.⁵⁷

Anche ammesso che molte ragazze del quartiere di Forcella esibiscano un abbigliamento vistoso e si impegnino a quattordici anni in primitivi riti di corteggiamento con giovani promesse del crimine; anche ammesso che l'adolescente procace sia lukácsianamente “tipo”, e non banalmente stereotipo; che diritto ha uno scrittore di attribuirne i tratti a una morta che, nella realtà, era diversa? Per Pascale, la trasfigurazione di Annalisa è «simbolicamente» veritiera; ma il trillo del telefonino è «il troppo che stropia».⁵⁸ Per Dal Lago, descrivendo i pianti rituali dei parenti e l'orgoglio delle compagne che assistono al funerale senza nascondere i perizomi, Saviano «scodella» sulla pagina gli «stereotipi» che immagina atti a soddisfare i «pregiudizi» del lettore.⁵⁹ Per Tilli Bertoni, tutta la scena è all'insegna di un «patetismo d'accatto».⁶⁰ Peculiari e rivelatori, tuttavia, mi paiono soprattutto due elementi: da un lato l'ambiguità della rappresentazione; dall'altro il suo carattere monologico. Saviano si presenta contemporaneamente sia come etnologo, sia come aedo di una nuova epica corale e *d'en*

54 Mi pare però alquanto significativo, questo macabro *qui pro quo* (in Gatti, *L'indeterminatezza narrativa come condizione d'efficacia di «Gomorra»*, cit., p. 264): la retorica dell'oltranza sollecita sempre il rincaro; che arriva puntuale all'appuntamento, anche non voluto.

55 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 173.

56 Cfr. M. Andolfo, *Il diario di Annalisa*, Pirelli, Napoli 2005; la lettera in cui la giornalista critica le invenzioni di Saviano è stata pubblicata sul sito «ilrichiamo.org» e ripresa in numerose sedi, sul web e a stampa.

57 Cfr. Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., pp. 59-61; e A. Pascale, *Il responsabile dello stile, in Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di Ch. Raimo, minimum fax, Roma 2007, pp. 81-83. Liquidata le obiezioni di Pascale, in parte fraintendendole, Gilda Policastro, in Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, cit., p. 188.

58 Pascale, *Il responsabile dello stile*, cit., p. 83.

59 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., p. 70.

60 Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 76.



bas. Descrive riti arcaici (erotici e funebri) con superiore distacco – e scarissima originalità. E *al tempo stesso* annulla la distanza, per costringere il lettore all’empatia:⁶¹ e accreditare una nuova forma di sublime *pop*, dove alla cruda oggettività della tragedia conferirebbe un di più d’intensità patetica l’ostentazione delle abitudini *trash* delle *teenagers* tecnologizzate. Alle quali non è mai concesso diritto di parola: la realtà è filtrata, e riscritta, dal testimone-garante; non descritta dalle voci di chi la vive.

Anche altrove, Saviano, salvo eccezioni, non dà la parola ai personaggi che evoca: né ai carnefici, né alle vittime. È raro, in *Gomorra*, il ricorso al dialogo (e basterebbe questo a distanziare nettamente il libro dalla tradizione del *new journalism*); quasi assente quello all’indiretto libero (che è cifra stilistica peculiare – e direi quasi *condicio sine qua non* – del romanzo naturalista); sporadica l’irruzione di voci diverse da quella del narratore (come avviene invece nella moderna ricerca etnologica).⁶² L’io narrante domina il racconto sempre: sia quando è direttamente presente sulla scena, sia quando si limita a ordinare gli eventi *in absentia* – non fa parlare la realtà, la parla in pedagogico monologo. Nell’assordante fragore delle periferie napoletane, per Saviano non sembra darsi polifonia.⁶³ Il tratto essenziale di *Gomorra* (sottolineato, fin dal 2006, con diverso apprezzamento, da vari recensori) è lo spazio testuale riservato all’autore-personaggio: una presenza esibita come garanzia di veridicità testimoniale (“io c’ero, l’ho visto con i miei occhi”; esplicitamente: le prove sono «inconfutabili» quando «riprese con le iridi» e «temperate con le emozioni»),⁶⁴ anche quando, a una più attenta analisi, risulta alquanto inverosimile; e offerta a noi lettori come surrogato del «nostro bisogno di esserci», della «nostra paura di non esserci». ⁶⁵ Prima e meglio di Dal Lago – che fa della critica al «narcisismo» (a suo dire «instancabile e destrorso») ⁶⁶ il fulcro argomentativo più insistito

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall’affaire
Dreyfus
all’affaire
Saviano:
modelli
e stereotipi

61 Giusta una poetica più volte rivendicata (anche oltre l’evidenza testuale) dall’autore. Per esempio nel *Discorso all’Accademia di Svezia*, dove afferma di «voler parlare al cuore» del lettore: identificando il potere «pericoloso» della parola letteraria precisamente con la sua capacità di suscitare un’identificazione empatica (R. Saviano, *La bellezza e l’inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano 2009, p. 203).

62 Che nella «migliore *non-fiction*» la posizione del narratore abbia «qualcosa in comune con quella dell’etnologo», come sostiene Mario Barenghi (*Prima di «Gomorra»*, Prefazione a S. Ricciardi, *Gli artigiani della «non-fiction». La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011, p. 9) è di norma vero; ma non in Saviano: non, cioè, nello scrittore che Barenghi non esita a definire «la punta di diamante di un’intera stagione della nostra narrativa» (*ivi*, p. 10).

63 Sarà consentito esprimere qualche rammarico per il fatto che lo scrittore sia stato ben lungi dall’offrire, nella sua opera d’esordio, quel «costante e polifonico racconto del Paese», che pure auspica in sede saggistica: Saviano, *La bellezza e l’inferno*, cit., p. 54. Non è solo questione di poetica.

64 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 234.

65 D. Giglioli, *Lui c’era al posto mio*, in «Alias», 28 ottobre 2006.

66 Così nella *Postilla sul declino dello spirito critico in Italia*, in calce alla riedizione di *Eroi di carta*, cit., p. 172.

(e tutto sommato più solido) della sua stroncatura –, ha descritto l'io di *Gomorra* Daniele Giglioli: il narratore di Saviano «ci disturba, ci ricatta, si commuove al posto nostro; ma più spesso ancora ci fa preoccupare per lui», assumendo, appunto «al posto nostro», il ruolo sacrificale della vittima.⁶⁷ Un ruolo che non esclude tuttavia una connotazione eroica:⁶⁸ non per l'acume delle strategie d'inchiesta adottate da un narratore-detective (s'è già detto: non c'è *quête*, in *Gomorra*); ma per l'esibito coraggio della sua pur passiva presenza testimoniale;⁶⁹ e per gli insegnamenti etici che tale coraggio lo autorizza a dispensare, venendo a coincidere «onnipresenza» e «infallibilità» – di qui appunto lo «straripamento dell'io».⁷⁰

Quella di *Gomorra* è realtà filtrata da un soggetto la cui funzione ordinatrice e valutatrice non è meno forte perché intermittente: nulla di più lontano dall'impersonalità dei *Rougon-Macquart* (per questo pare nella fattispecie del tutto inappropriata la categoria di «nuovo naturalismo»);⁷¹ ed è realtà sempre moralizzata: nella frequente (e addirittura «manichea», secondo Dal Lago)⁷² contrapposizione di bene e male. La posizione dell'io nel testo è il presupposto necessario di quella costruzione del personaggio-Saviano come fenomeno mediatico, pronto ad assumere «la posizione di eroe o profeta programmaticamente *super partes*», che è il principale obiettivo polemico di Dal Lago.⁷³ E certo non è privo di ragioni il riferi-

67 Giglioli, *Lui c'era al posto mio*, cit.

68 Per questo, nell'ottimo articolo di Giglioli, mi pare infelice il paragone con il don Abbondio manzoniano; e non condivido l'affermazione secondo cui «evitando le trappole della tradizione vitalistica, Saviano non si propone come eroe» (*ibidem*).

69 Esempio la scena, da ogni punto di vista alquanto cinematografica, della visita clandestina alla villa (sotto sequestro giudiziario) di Walter Schiavone: «Se qualche palo del clan che ancora presidiava la villa mi avesse sorpreso mi avrebbe riempito di mazzate e avrei potuto anche strillare come un maiale sgozzato; nessuno avrebbe sentito». Di fronte alla «vasca principesca costruita nel salone al secondo piano», l'io non resiste alla tentazione di «pisciarci dentro» (Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 271-272).

70 Così Mazzarella, *Poetiche dell'irrealtà*, cit., p. 36.

71 Cfr. qui sopra, nota 3. Del resto, le non infrequenti dichiarazioni metaletterarie che punteggiano *Gomorra* sono alquanto esplicite in questo senso: «La neutralità e la distanza oggettiva sono luoghi che non sono mai riuscito a trovare» (Saviano, *Gomorra*, cit., p. 86); e sono precisamente i «luoghi» da cui parla ogni scrittore naturalista. Alberto Casadei riconosce peraltro che «la profusione del sé-protagonista» e «la fiducia quasi antirazionale nell'immedesimazione corporea con il reale» sono elementi (in specie il primo) estranei all'autore dei *Rougon-Macquart* (*La letteratura dell'esperienza*, cit., p. 25). Un confronto testuale rigoroso mostrerebbe probabilmente che l'unico tratto di lontana ascendenza zoliana, in Saviano, è l'attenzione alla sfera olfattiva: «Puoi collocare tutto in un casellario di senso che lentamente ti costruisci, ma gli odori, quelli non possono essere irreggimentati, ci sono. Li» (Saviano, *Gomorra*, cit., p. 152). Per un diverso tentativo di archeologia degli stili – teoricamente assai raffinato ma nel merito a mio parere a sua volta discutibile –, volto a ritrovare in Zola l'archetipo del «realismo postmoderno» di *Gomorra* (in uno Zola ai cui personaggi viene troppo recisamente negata, contro *Mimesis*, ogni serietà e dignità creaturale), cfr. D. Giglioli, *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, in «Moderna», XI, 1-2, 2009, pp. 189-203. Contro l'ascrizione di *Gomorra* a un nuovo naturalismo, porta argomenti condivisibili R. Donnarumma, *Angosce di derealizzazione*, cit.

72 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., *passim*.

73 *Ivi*, p. 93.

mento a una tradizione di narrativa popolare e melodrammatica che – forse, a tratti, più ancora del *new journalism* – innerva in profondo la scrittura di Saviano (a livello retorico e stilistico, non diegetico): una scrittura chiamata a costruire un io che chiede simpatia (come i “buoni” del *roman-feuilleton*), e scenari che stimolano empatia. L’unica vera obiezione di merito alla tesi centrale di *Eroi di carta* è allora, paradossalmente, di natura sociologica. L’ha sollevata con la consueta intelligenza Andrea Cortellessa: «Il terreno lo ha scelto l’aggressore: chi intende difendersi lo deve fare qui e ora». ⁷⁴ La sovraesposizione mediatica è per Saviano non solo garanzia di difesa (lo «protegge fisicamente», come lui stesso dichiara con ottime ragioni); ⁷⁵ è anche l’unico mezzo per contrapporsi efficacemente, appunto sul suo stesso terreno, alla retorica dell’esibizionismo che pervade la nostra epoca (e segnatamente l’Italia di Berlusconi); l’unico mezzo per strappare il diritto all’intervento nel pubblico dibattito.

È come se per Saviano non fosse possibile – anche ammesso che ne abbia mai avuto l’intenzione chi si propone di fissare «il vero. Con tutti i sensi. Senza mediazioni» ⁷⁶ – tenere separato l’io testuale, di carta, e quello mediatico, in carne e ossa. È costretto, come dice benissimo Walter Siti, riprendendo parole dello stesso Saviano, a mettere «in gioco il proprio corpo e la propria vita per garantire efficacia alla scrittura»; perché «bisogna scegliere, o vita o autorevolezza – le due cose insieme, nel sistema presente, non si danno». ⁷⁷ Il «sistema presente», di cui parla Siti, è la condizione dell’intellettuale postmoderno: di cui «la libertà e l’irrelevanza sono fin troppo strettamente imparentate tra di loro». ⁷⁸ Se è vero che «l’aspetto più evidente della cultura occidentale è oggi la mancanza di basi su cui possano essere dati giudizi di valore autorevoli», ⁷⁹ risulta dimostrata la paradossale necessità, per chi non rinunci a acquisire autorevolezza, di sacrificare la libertà dell’irrelevanza, e perfino la vita.

Più ancora che nel suo dichiarato modello, Pier Paolo Pasolini ovviamente, in Saviano fra parola letteraria e vita dell’autore il corto circuito è perciò necessario e costante. In uno dei passi più spesso citati di *Gomorra*, il narratore va in pellegrinaggio sulla tomba di Pasolini: a rivendicare,

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall’affaire
Dreyfus
all’affaire
Saviano:
modelli
e stereotipi

74 Cortellessa, *Il complesso di Saviano*, cit., p. 5. Analoga osservazione, in diverso contesto, in W. Siti, *Saviano e il potere della parola*, in R. Saviano, *La parola contro la camorra. DVD. Con libro*, Einaudi, Torino 2010, p. IX: «non si può rinunciare al duello solo perché la scelta delle armi è toccata all’avversario».

75 In un’intervista a G. Mazza, apparsa su «Stilos» del giugno 2010.

76 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 151.

77 Siti, *Saviano e il potere della parola*, cit., p. V; e cfr. R. Saviano, *Una luce costante*, in Id., *La parola contro la camorra*, cit., p. 11. Sull’importanza del corpo nel testo di *Gomorra* e nella costruzione della figura pubblica di Saviano, osservazioni interessanti in R. Palumbo Mosca, *Prima e dopo «Gomorra»: “non-fiction novel” e impegno*, in *Postmodern “Impegno”*, cit., pp. 305-326.

78 Bauman, *La decadenza degli intellettuali*, cit., p. 181.

79 *Ivi*, p. 178.

nella più topica delle scene d'investitura, una legittimazione illustre, offrendo ai critici una genealogia storico-letteraria preconfezionata, e tutto sommato plausibile («sono il nuovo Pasolini»)⁸⁰ Ma la ricerca, in quel di Casarsa, di «un posto dove fosse ancora possibile riflettere senza vergogna sulla possibilità della parola»⁸¹ rivela soprattutto le inclinazioni pedagogiche del progetto letterario sotteso a *Gomorra*: peraltro ribadite in un titolo come *La parola contro la camorra*, dove è evidente che la (o le?) possibilità della parola, ricercata da Saviano, è di ordine eminentemente pratico (muovere le coscienze, cambiare la realtà).⁸² L'autore, del resto, è esplicito: «Se ho avuto un sogno, è stato quello di incidere con le mie parole, di dimostrare che la parola letteraria può ancora avere un peso e il potere di cambiare la realtà».⁸³

Le motivazioni di Saviano – non ci si stancherà mai di ripeterlo – sono nobili e pienamente condivisibili; e tuttavia, a mio parere, sottraggono alla scrittura gran parte di quella funzione conoscitiva che dovrebbe ancora essere legittimo chiedere a un testo letterario: perché, paradossalmente, la «parola», proprio nel momento in cui riacquista un'aura quasi sacrale – e sospetto che un errore di stampa (che Saviano volesse scrivere «sulle possibilità») abbia in parte attenuato gli effetti di questa retorica della «parola», dispiegata «senza vergogna», che, per chiunque abbia familiarità con le patrie lettere, evoca più facilmente d'Annunzio (o, a voler essere generosi, Ungaretti), che la tradizione dell'impersonalità documentaria –, rischia di svuotarsi di ogni ambivalenza etica, di ogni aporia intellettuale, per farsi mezzo trasparente di una mozione degli affetti: con finalità di denuncia e educazione. (Se Zola avesse scritto *L'Assommoir* con gli intenti e lo stile di *J'accuse*, nessuno oggi lo leggerebbe).⁸⁴

Nella letteratura italiana del secolo XXI, la presunta, conclamata rivisitazione attualizzante di generi fra loro diversissimi – ma tutti, per statuto,

80 Ha tuttavia ragione Mazzarella (*Poetiche dell'irrealtà*, cit., p. 43) a sottolineare l'importanza di una macroscopica (e spesso ignorata) variante: «La distanza di Saviano da Pasolini non potrebbe essere maggiore. È il divario che passa tra l'enfasi attribuita da Saviano alla nozione di prova e la rivendicazione dell'incertezza che, secondo Pasolini, va riconosciuta alla scrittura letteraria». Entrambi sanno: ma diverso è il sapere che esibisce il documento («ho le prove»: Saviano) e quello che conosce la realtà per ricostruzione creativa (il «non ho le prove» di Pasolini).

81 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 233.

82 Cfr. Saviano, *La parola contro la camorra*, cit. (il DVD si apre non a caso con una «orazione civile»). In *Gomorra*, il capitolo dedicato a don Peppino Diana – dopo Pasolini, secondo «padre» testuale del narratore – è costellato di dichiarazioni metaletterarie che invocano la «potenza» di una «parola pubblica, espressa chiaramente» (Saviano, *Gomorra*, cit., p. 244): non senza ingenuità di prospettiva storica, come quando l'io giudica «davvero incredibilmente nuova e potente la volontà di porre la parola al centro di una lotta contro i meccanismi del potere»: *ivi*, p. 258.

83 Saviano, *La bellezza e l'inferno*, cit., p. 15.

84 Sulla natura «retorica» della scrittura di Saviano, concordo con Gilda Policastro, in Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, cit., pp. 188-189.

in origine votati a una qualche forma di impersonalità oggettivante –, come l'epica, il romanzo naturalista, il *reportage*, perfino la descrizione paesaggistica, pare condannata a capovolgersi in diretta o indiretta, ma sempre ipertrofica, esposizione dell'io autoriale;⁸⁵ e in trasparente saggismo: che spiattella al lettore le risposte che cerca (e che in realtà già conosceva). Così, in forme diverse, in *Gomorra* e nel *New Italian Epic* propagandato dai Wu Ming; nelle inchieste di denuncia e perfino nei più interessanti esperimenti di scrittura "topografica".

Un esempio: la temporanea conversione dell'ex "cannibale" Aldo Nove all'inchiesta sociologica (*reportage* o *docufiction*, poco importa) ha dato a «Liberazione» fra il 2004 e il 2005, e poi a Einaudi nel 2006, quattordici interviste che denunciano la disumana precarizzazione del lavoro di cui sono vittime, ormai, due generazioni di italiane e di italiani.⁸⁶ La parola dei protagonisti, neutra e sbiadita, è schiacciata dal commento dell'autore: affidato a frasette-capoverso dal tono lapidario e sapienziale, che si limitano in realtà a esporre concetti già da un decennio moneta corrente nel dibattito politico (e nelle conversazioni da bar).⁸⁷ A voler fare il mio mestiere senza troppo riguardo ai più elementari scrupoli deontologici (che sconsigliano al comparatista di additare in una letteratura esempi e modelli per un'altra: stanti le ineludibili differenze storico-culturali dei contesti), potrei ricordare un libro bellissimo (e naturalmente mai tradotto in Italia; ma forse, sospetto, orecchiato da Nove) di François Bon, *Daewoo* (2004): è un'inchiesta sulla chiusura di una fabbrica in Lorena e sulle sue devastanti conseguenze sociali. Un sottotitolo palesemente incongruo, *Roman*, denuncia immediatamente la complessa natura letteraria di un testo che alterna minute descrizioni dei sopralluoghi compiuti dall'autore, frammenti di interviste alle operaie licenziate, sprazzi scuciti delle prove di uno spettacolo teatrale sull'argomento; e, anche, una sofferta meditazione metaletteraria: in cui al personaggio-autore è concesso uno spazio testuale non inferiore che in *Mi chiamo Roberta...*, o in *Gomorra*; ma senza che la sua parola si faccia mai assertiva o pedagogica – anzi, Bon decostruisce se stesso in quanto scrittore, mentre descrive la dissoluzione di un'economia e dei presupposti stessi di un patto di convivenza sociale. Senza suggerire risposte: che non ci sono (cosa pensare di forme di protesta estreme, che la disperazione suggerisce a

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'affaire
Dreyfus
all'affaire
Saviano:
modelli
e stereotipi

85 È in parte vero anche altrove, ma lo è soprattutto in Italia, che «le librerie rigurgitano di *reportages* in cui predomina quello che Pascal chiamava il "moi haïssable" e Gadda il più impennacchiato tra i pronomi»: Giglioli, *Come farebbe Auerbach?*, cit., p. 191.

86 A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino 2006.

87 Se questa «riflessione secca, paratattica, volutamente assertiva» (Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., p. 40) è quanto ci riserva l'auspicata fuoriuscita dal postmoderno, mi sento senz'altro di rimpiangere *Woobinda*; se questo è il risultato, quando «Nove fa sul serio» (*ivi*, p. 41), c'è da augurarsi che, flaubertianamente, torni a scherzare.

un gruppo di operai licenziati – come lo sversamento in un fiume di micidiali sostanze tossiche?).⁸⁸

Perfino in uno dei libri più belli usciti in Italia negli ultimi anni, *Vento forte tra Lacedonia e Candela* del “paesologo” Franco Arminio (2008), le cui pagine migliori impongono al lettore di interrogare la scena muta e mortuaria dei paesi semi-abbandonati dell’Irpinia orientale, non di rado l’egotismo ipocondriaco del narratore prevarica l’oggettività della rappresentazione.⁸⁹ E quando due scrittori italiani, Gianni Biondillo e Michele Monina, si impegnano in un periplo della nostra maggiore metropoli industriale, sull’esempio dichiarato di *London Orbital*, il saggismo visionario della “psico-geografia” di Iain Sinclair è piegato a una messinscena propizia all’empatia: dove la caratterizzazione umoristica dei simpatici viandanti-narratori milanesi sembra contare, a tratti, più della volontà di far parlare le cose, di dar voce a un paesaggio al cui fascino enigmatico e degradato gli autori non fanno, o non vogliono, dare pieno credito.⁹⁰ Quasi che le cose non bastassero; quasi che fosse inconcepibile, in Italia, scrivere un libro (molto bello e non tradotto) come *Paysage fer* del già citato François Bon (1999): descrizione ricorsiva di frammenti di paesaggio intravisti dal finestrino di un treno, in una serie di viaggi fra Parigi e Nancy.⁹¹

Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Anche a proposito di *Gomorra*: viene infatti spontaneo confrontare la struttura cinematografica e “a effetto” di un *incipit* celebre e contestato (il porto di Napoli con i suoi loschi traffici; il container sfondato – e alquanto inverosimile, ma poco importa – da cui piovono cadaveri di cinesi), con le descrizioni di un altro bel libro francese snobbato dall’editoria nostrana, *Terminal Frigo* di Jean Rolin (2005): dove l’inchiesta giornalistica su trasformazioni e decadenza delle attività portuali sulle coste francesi nasconde un’oscura – e mai completamente svelata – implicazione autobiografica; e si taglia su uno sfondo storico tratteggiato per frammenti quasi allegorici: da episodi della Seconda Guerra Mondiale, alle lotte sindacali del secondo Novecento, ai recenti mutamenti sociali e culturali nell’organizzazione del lavoro.⁹²

Mi pare notevole che nelle strategie di ricezione implicite nei testi di scrittori tanto distanti fra loro (per indole e per talento) come Saviano, Nove, Arminio, Biondillo e Monina (ma sono solo esempi, scelti con

88 F. Bon, *Daewoo*, Fayard, Paris 2004; seconda edizione Librairie Générale Française («Le Livre de poche»), Paris 2006.

89 Cfr. F. Arminio, *Vento forte tra Lacedonia e Candela. Esercizi di paesologia*, Laterza, Roma-Bari 2008.

90 Cfr. G. Biondillo, M. Monina, *Tangenziali. Due viandanti ai bordi della città*, Guanda, Parma 2010; e I. Sinclair, *London Orbital. A Walk around the M25*, Granta Books, London 2002; tr. it. *London Orbital. A piedi attorno alla metropoli*, il Saggiatore, Milano 2008.

91 Cfr. F. Bon, *Paysage fer*, Verdier, Lagrasse 1999.

92 Cfr. J. Rolin, *Terminal Frigo*, POL, Paris 2005; seconda edizione Gallimard, Paris 2007.

criteri in larga misura arbitrari), l'appello all'identificazione, all'empatia e alla simpatia, prevalga tendenzialmente – e sia pure in forme ogni volta diverse – sull'invito all'autonoma riflessione, alla presa di distanza intellettuale. Quasi che la commedia all'italiana e il melodramma, se non addirittura la religione della parola e dell'eroe, costituissero a tutt'oggi modelli antropologici, ancor prima che letterari, ineludibili: troppo spesso, i nipotini di Pasolini sembrano tradire, più che una ritrovata vocazione all'*engagement* (inteso peraltro, troppo spesso, in accezione moralistica e edificante), una malcelata nostalgia dannunziana (esemplare il caso dell'incontinente Giuseppe Genna). Del resto, pare innegabile che il più influente scrittore-intellettuale, nella storia delle patrie lettere, sia stato per l'appunto il Vate.

Su due punti, però, l'intellettuale Saviano – intellettuale importante, quand'anche scrittore modesto, in un'epoca in cui il capitale simbolico della parola specificamente letteraria è eroso all'osso⁹³ – sembra richiarsi direttamente al modello di Zola, e di Benda: paga di persona; e parla in nome dell'universale. Esponendosi così a facili ironie sulla sua "bontà"; e a requisitorie ideologiche, come quelle di Dal Lago: che sottolinea un'«assenza del politico»⁹⁴ nella natura troppo spesso stucchevolmente consensuale, ostentatamente *super partes* delle prese di posizione del Saviano mediatico, incline a passare sotto silenzio gli elementi di critica economica radicale, che pure erano presenti in *Gomorra*, per insistere quasi ossessivamente su un tema, quello della legalità, che solo nella situazione degradata dell'Italia berlusconiana può apparire "di sinistra". Tuttavia, diversamente dallo Zola dell'*affaire* Dreyfus, Saviano non divide la coscienza morale dei suoi concittadini; non prende la parola contro un discorso sociale dominante (nemmeno chi affida a un uomo politico colluso con i Casalesi un posto di sottosegretario, e promuove a eroe uno stalliere affiliato ai clan siciliani, si è mai dichiarato favorevole a camorra e mafia). Saviano aspira piuttosto a farsi voce edificante di una ritrovata unità morale della Nazione: in questo, è più vicino al modello del poeta-profeta romantico che a quello dell'intellettuale moderno – del resto, anche stilisticamente, *Gomorra* ha parentele (sia pur vaghe) con *I miserabili*, non con *L'Assommoir*.

E dunque, di fronte alle implicazioni dell'*affaire* Saviano, uno studioso di cultura, se non è disposto a liquidare la tradizione novecentesca del marxismo critico, non può, credo, non andare soggetto a reazioni poco meno che schizofreniche: oscillando, grosso modo, fra l'ammirazione per il coraggio civile dello scrittore e lo sconforto per una sovrapposizione

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi

93 Lo ha detto benissimo, ancora una volta, Walter Siti: Saviano è «qualcosa di più e qualcosa di meno di uno scrittore» (Siti, *Saviano e il potere della parola*, cit., p. V).

94 Dal Lago, *Eroi di carta*, cit., p. 19.

dell'io che appare perfettamente omologa (se mi si passa la terminologia alquanto *démodée*) all'egotismo narcisistico che pervade la postmoderna società dello spettacolo. Il fatto è che, al contrario di Zola, Saviano non ha, da investire nel pubblico dibattito, il capitale simbolico di un'opera letteraria che pretende all'eternità: non solo e non tanto perché non l'ha mai scritta, essendo *Gomorra* il suo primo libro – in questo merceologicamente omologo ai numerosi *best-sellers* di esordienti (sovente senza futuro), di cui l'editoria italiana dell'ultimo decennio s'è fatta una specialità. Soprattutto perché il capitale letterario s'è deprezzato vertiginosamente. Delle due risorse decisive esibite da Zola durante l'*affaire* Dreyfus – il coraggio eroico del sacrificio personale e appunto il prestigio dell'opera – non gli resta che la prima: inevitabilmente spesa in parossistico scialo.⁹⁵

D'altra parte, di fronte ai contenuti politicamente troppo spesso generici delle “orazioni civili” di Saviano, che assegnano alla letteratura – sopita ogni velleità di trasgressione – il compito di alimentare pedagogicamente l'unanimità dei valori socialmente condivisi, forte è la tentazione di citare, di Bertolt Brecht (di cui forse Alessandro Dal Lago si pensa erede e emulo), l'*incipit* celeberrimo dell'intervento al Congresso degli scrittori, tenutosi a Parigi nel 1935: «Compagni, parliamo dei rapporti di produzione» – parole che non poterono non produrre stridore alle orecchie dei Benda, dei Malraux, dei Rolland. Salvo poi riconoscere che una democrazia formale ben funzionante è in ogni caso preferibile a un regime d'illegalità, corruzione e violenza (fascista o di altra natura); e forse anche chiedersi, più in generale, in sede di storia degli intellettuali, anche (soprattutto?) italiani, se almeno in parte non convenga dar ragione – per onestà intellettuale appunto, e non certo in omaggio alla postmoderna coazione al disincanto – all'implacabile lucidità di Wystan Hugh Auden: «eravamo interessati a Marx nello stesso modo in cui lo eravamo a Freud», e cioè, precisamente, «come tecnica per smascherare le ideologie della *middle class*, non con l'intenzione di ripudiare la nostra classe ma con la speranza di diventare migliori come borghesi». ⁹⁶ Saviano, che cita fra i suoi maestri anche Corrado Stajano,⁹⁷ non è un grande scrittore, né un rivoluzionario. È un intellettuale borghese, e un eroe borghese. Non si può non essergliene grati.

95 Sia pure da diversa prospettiva, concordo con quanto osservato da Antonio Tricomi: «esaltando la forza di intuizioni, gesta, parole immediatamente spese nella società dopo aver celebrato l'importanza di quelle affidate ai libri, Saviano sembra ribadire che non c'è per la letteratura nessun privilegio da provare a riconquistare» (Benedetti, Petroni, Policastro, Tricomi, *Roberto Saviano, «Gomorra»*, cit., pp. 194-195).

96 Cito dalla *Nota biografica* contenuta in W.H. Auden, *Gli irati flutti*, a cura di G. Sacerdoti, Fazi, Roma 1995, p. 21.

97 Cfr. Saviano, *La bellezza e l'inferno*, cit., p. 249.

Ma è davvero colpevole utopia, o sterile passatempo da *turris eburnea*, scommettere ancora su una resistenza della scrittura, capace di sottrarsi anche alla coazione della *docufiction*? su una funzione conoscitiva della letteratura, fuori da ogni (facile, e oggi perfino gregario) automatismo tematico? E ostinarsi a credere che l'egotismo eroico e sacrificale di Pasolini non sia l'unico, fra i modelli di scrittore-intellettuale che ci hanno consegnato tre secoli di storia occidentale, a meritare oggi memoria e imitazione?

Lo scrittore
come
intellettuale.
Dall'*affaire*
Dreyfus
all'*affaire*
Saviano:
modelli
e stereotipi