



**ni° eum**



Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

Quaderni di Linguaggio e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

*Direttore:*

Hans-Georg Grüning

*Comitato scientifico:*

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone

*Comitato di redazione:*

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata)

**ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016**

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

## Indice

- 9 Andrea Rondini  
Introduzione
- Parte prima  
Dalla verità alla vita
- Raffaello Palumbo Mosca  
29 Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio.  
Primi appunti
- Gianluca Vagnarelli  
39 Verità e politica: democrazia, *parrēsia* e consiglio politico in  
Michel Foucault
- Marco Mongelli  
53 Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e  
Norman Mailer
- Claudio Milanesi  
83 La svolta narrativa di Piazza Fontana
- Antonio Tricomi  
105 Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère
- Elena Frontaloni  
133 L'arte di girare attorno. *Il Regno* di Emmanuel Carrère
- Parte seconda  
Successo e affermazione
- Carlo Baghetti  
145 Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,  
*Mistero napoletano e La comunista*

- Morena Marsilio  
 171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?  
 Lorenzo Marchese  
 207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)  
 Andrea Gialloredo  
 245 «Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan  
 Sara Bonfli  
 273 Edoardo Albinati: Irrealità o inganno della Realtà?  
 Lucia Faienza  
 291 La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction  
 Francesca Strazzi  
 311 Virate legendarie  
 Chiara Pietrucci  
 331 Una cosa divertente che non farò mai più? La non-fiction di David Foster Wallace
- Parte terza  
 Esperienze contemporanee
- Giovanna Romanelli  
 345 I racconti, le voci, le storie della nuda vita dei migranti. *La catastròfa* di Paolo di Stefano  
 Carla Carotenuto  
 369 Disabilità, fragilità, amore. Il tempo della consapevolezza in Valeria Parrella  
 Alessandro Ceteroni  
 391 La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti  
 Isabella Tomassucci  
 419 «Non potevo fare altro». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano  
 Donato Bevilacqua  
 441 Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère

## Parte quarta

## Confini

- Gianluca Cinelli  
465 Non-fiction tra storia e letteratura. Il caso della memorialistica di guerra
- Franco Forchetti  
505 La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini
- Giorgio Cipolletta  
523 Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero
- 553 Abstracts

Isabella Tomassucci

«Non potevo fare altro»<sup>1</sup>. Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano

It is an ancient Mariner,  
And he stoppeth one of three.  
«By thy long grey beard and glittering eye,  
Now wherefore stopp'st thou me?  
The Bridegroom's doors are opened wide,  
And I am next of kin;  
The guests are met, the feast is set:  
May'st hear the merry din.»  
He holds him with his skinny hand,  
«There was a ship,» quoth he.  
«Hold off! unhand me, grey-beard loon!»  
Eftsoons his hand dropt he.

S.T. Coleridge “The Rime of the Ancient Mariner”

### *Introduzione*

Sette anni dopo il suo esordio con *Gomorra* (2006), divenuto subito un best-seller mondiale, Roberto Saviano pubblica *ZeroZeroZero* (2013), romanzo-inchiesta sul narcotraffico che ricorre da un lato agli artifici narrativi propri della non-fiction e in particolare del *New Journalism*, dall'altro alla scrittura intimistico-diaristica tipica dei testi autobiografici. Come era accaduto per la sua opera prima, l'uso che Saviano fa della letteratura riporta alla luce le problematichità che avvolgono il genere della

<sup>1</sup> Saviano 2013, p. 436.

non-fiction, questa volta, accentuandoli attraverso l'inserimento di una componente introspettiva ai limiti dell'autoreferenzialità. Infatti, seppure è innegabile che l'opera sia un dettagliato reportage sulle economie della cocaina, essa appare soprattutto come il frutto letterario delle vicende personali e professionali che hanno toccato l'autore in questi otto anni e plasma il suo senso nella rete di rimandi intertestuali e interdiscorsivi in cui si situa. Questo articolo si propone di analizzare il testo in questione individuandone non solo (e non tanto) le sue tematiche di superficie, quanto le strutture semiotiche, narratologiche e intertestuali che compongono la struttura portante e la funzione comunicativa dell'opera stessa.

### *L'incipit come appello al lettore*

Il libro si apre con una sequenza lunghissima di proposizioni disgiuntive:

«La coca la sta usando chi è seduto a fianco a te ora in treno e l'ha presa per svegliarsi stamattina o l'autista al volante dell'autobus che ti porta a casa, perché vuole fare gli straordinari senza sentire i crampi alla cervicale. Fa uso di coca chi ti è più vicino. Se non è tuo padre o tua madre, se non è tuo fratello, allora è tuo figlio. Se non è tuo figlio è il tuo capo. O la sua segretaria. Se non è il tuo capo, è sua moglie che lo fa per lasciarsi andare. Se non è sua moglie è la sua amante, a cui la regala lui al posto degli orecchini e meglio dei diamanti»<sup>2</sup>.

Fraasi con una simile struttura riempiono le prime cinque pagine del libro, con un ritmo serrato che non lascia respiro al lettore, eliminando ad ogni riga eventuali possibilità di salvezza, creando un senso di fastidio, di asfissia, dando la sensazione di voler ridurre tutta la propria realtà sociale a una striscia bianca in attesa di essere sniffata da qualcuno delle nostre conoscenze. Un climax che si conclude con un'accusa diretta ed esplicita: «ma se, pensandoci bene, ritieni che nessuna di queste persone possa tirare di cocaina, o sei incapace di vedere o stai menten-

<sup>2</sup> Ivi, p. 9.

do. Oppure, semplicemente, la persona che ne fa uso sei tu»<sup>3</sup>. Tale incipit da un lato è funzionale a mostrare la pervasività della coca in ogni piega della società, dall'altro opera una sorta di violenza sul lettore non tanto per l'insinuazione finale, quanto perché lo costringe, a forza di esempi, a fare una riflessione sull'argomento chiedendosi: posso affermare di non conoscere nessun utilizzatore di cocaina? Posso davvero dichiarare che la questione non mi riguarda affatto? L'effetto che l'incipit ha su chi legge innesca un conflitto interiore: quello di dover continuare a leggere nonostante la sgradevolezza della sensazioni fin qui suscitate, pena incorrere nel senso di colpa tipico di chi, egoisticamente, si lava le mani di un problema con la scusante che non affligge direttamente la sua vita privata o il suo ruolo pubblico. Non a caso, infatti, parte di questo incipit è riportato in quarta di copertina: una sorta di obbligo morale alla lettura rafforzato dall'uso insistente della seconda persona, fino all'inesorabile conclusione con il pronome «tu». In questo modo, Saviano carica il lettore di una responsabilità data dall'inevitabile coinvolgimento nei fatti, ma ne soffoca la libertà, sia perché esaurisce con prepotenza tutte le ipotesi snocciolando una quantità sfinita di esempi fino a saturare la capacità riflessiva di chi legge, sia perché genera un subdolo senso di colpa. Una provocazione alla lettura che esula dal livello testuale, come lo è ad esempio quella celebre e riuscitissima di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), e pretende di proiettarsi fuori dal testo, nella sfera morale del lettore reale, quello in carne ed ossa, a cui l'autore non può avere accesso. Il primo soggetto che compare nel capitolo iniziale è «la coca», l'ultimo è il lettore stesso, catapultato nel libro con l'uso del pronome «tu». L'effetto dirompente di questo incipit è rafforzato dal fatto che all'inizio della lettura l'attenzione è alta e le aspettative sono ancora delle congetture, di cui il lettore spera di trovar conferma: di che genere di libro si tratta? qual è l'argomento? Invece di predisporre adeguate tracce testuali per rispondere a questi interrogativi, *ZeroZeroZero* aggredisce il suo lettore e approfitta dell'attenzione iniziale per generare in lui delle reazioni tali

<sup>3</sup> Ivi, p. 12.

da indurlo, volente o nolente, a continuare. Inoltre, utilizzando tutte le possibili sceneggiature comuni alla vita quotidiana della popolazione adulta occidentale, colloca inequivocabilmente quanto sta per raccontare nel mondo dell'esperienza del lettore, nella sua sfera personale, perché, qualsiasi essa sia, non può essere del tutto estranea alla questione. Altra strategia interessante è quella di utilizzare, seppur in funzione disgiuntiva, la costruzione grammaticale «se non x allora y», come a voler ricondurre il fenomeno di cui parla a una regola precisa e stabile, che non lascia margini di incertezza, a uno schema logico-matematico che agisce invariabilmente, senza lasciare scampo. La funzione ultima di un simile incipit è quella di rafforzare il patto comunicativo e l'efficacia narrativa dell'intero libro: Saviano postula un Lettore Modello che, spiazzato da questo inizio provocatorio che non risponde alle sue aspettative, reagisca proiettando quanto legge nel suo spazio sociale, ne constati, molto probabilmente, la drammatica veridicità e sia più propenso ad accordare fiducia<sup>4</sup> al narratore relativamente a quanto segue. La problematicità è data dal fatto che il credere del lettore, in questo caso, è più frutto di una coercizione che di un'adesione volontaria al testo.

Il titolo del secondo capitolo sembra il seguito naturale del lungo monito iniziale: «La lezione»<sup>5</sup>. Esso, infatti, fa presagire l'arrivo di un qualche avvertimento, un morale da parte dell'autore rivolta a tutti coloro che incrociano, direttamente o meno, le strade della cocaina. Anche in questo caso, però, bastano le prime righe a smentire tale ipotesi e a provocare un certo spiazzamento nel lettore. Il capitolo si apre con un discorso diretto, tipico della forma romanzo, ed è scritto in prima persona dal punto di vista di un personaggio senza nome di cui però si conosce la professione: è un giornalista che collabora con le forze dell'ordine nel corso di un'indagine sul narcotraffico messicano. Ovviamente, anche se non ci sono riferimenti espliciti a Sa-

<sup>4</sup> Per fiducia s'intende qui il rispetto della prima massima conversazionale di Grice, secondo cui, affinché s'instauri un patto comunicativo tra due soggetti deve esserci volontà di cooperazione, fondata, in primo luogo, sulla sincerità di chi parla e sulla disponibilità di credere di chi ascolta. (Cfr. Grice, 1975).

<sup>5</sup> Saviano 2013, p. 13.

viano, ciò porta all'identificazione tra autore, narratore e personaggio, tipica del genere autobiografico (cfr. Genette, 1992). Questo repentino cambio di registro complica ulteriormente l'operazione di classificazione di genere e fa cadere il lettore in una situazione di indecisione che porta all'incapacità di attivare le corrispettive sceneggiature intertestuali (cfr. Eco, 1979) e quindi di formulare ipotesi interpretative: sembra quasi che l'autore voglia ostacolare il più possibile la cooperazione del lettore, inibirne le capacità ermeneutiche, lasciandogli come unica possibilità quella di aggrapparsi totalmente alle sue parole per percorrere i sentieri obbligati del testo<sup>6</sup>. Continuando a leggere sembra quasi che il libro si stia trasformando in un poliziesco, in un giallo hard-boiled in cui il protagonista, un giornalista, si mette al servizio della polizia tentando, con la sua scrittura, di provocare reazioni nell'equilibrio criminale. Il potere della parola di generare cambiamenti nella realtà dei fatti, tema caro a Saviano, oggetto di suoi numerosi discorsi pubblici, s'inscrive nella trama stessa di questo breve racconto, di cui, nonostante le premesse istituite dall'incipit, resta indecidibile la corrispondenza con la realtà. La prima parte del libro si conclude con un racconto, questa volta in stile da *New Journalism*, che sembra essere il mito fondativo del narcotraffico messicano, presentato più sottoforma di saga familiare che di analisi razionale. Non a caso il capitolo è intitolato «Big Bang»<sup>7</sup> e presenta struttura ed elementi quasi archetipici: «un vecchissimo signore che ricorda tutto»<sup>8</sup>, un potere imperativo che distrugge l'equilibrio della popolazione, un atto di ribellione per il bene della famiglia, un poliziotto eroico che diviene vittima sacrificale e monito per i posteri.

A questo punto, trattandosi di un'opera di non-fiction, è necessario soffermarsi anche sulla questione del realismo, inteso

<sup>6</sup> Nei suoi studi sul ruolo del lettore Umberto Eco ci ricorda che, seppure ogni testo voglia essere interpretato in modo più o meno univoco esso è una «meccanismo pigro», intessuto di spazi bianchi, che necessita della cooperazione del lettore per funzionare correttamente ed è da questa cooperazione che scaturisce il piacere stesso della lettura, piacere che in *ZeroZeroZero* sembra negato.

<sup>7</sup> Saviano 2013, pp. 25-46.

<sup>8</sup> Ivi, p. 25.

come forma del rapporto tra letteratura e realtà. La relazione tra linguaggio e mondo, o più semplicemente tra le parole e le cose, è stata al centro di molti studi linguistici del secolo scorso, tra cui quello di John L. Austin, noto come la teoria degli atti linguistici (Austin 1975). Questa teoria parte dal presupposto che ogni enunciato non si limiti a descrivere una porzione di mondo, bensì rappresenti una vera e propria azione comunicativa, un atto appunto, in grado di esercitare una qualche influenza sul mondo circostante. Secondo Austin, un atto linguistico si compone di tre parti: la locuzione, ovvero la struttura e il contenuto dell'enunciato, l'illocuzione, cioè l'intenzione comunicativa, e la perlocuzione, l'effetto che l'atto ha sull'interlocutore, variabile a seconda del contesto. Sia Austin che Searle, partendo dal presupposto che ogni atto linguistico esprime in maniera diretta o indiretta un'intenzione del parlante, classificano gli atti linguistici in relazione alla parte illocutiva, ossia in base alle azioni che il parlante compie effettuandoli: le parole proferite possono essere considerate, in virtù di convenzioni tacitamente accettate, come l'esecuzione di un atto che va al di là del semplice dire e comporta effetti convenzionali sui destinatari. Parlare e scrivere costituiscono, quindi, degli atti illocutivi: Saviano non solo opera nel segno di questa consapevolezza, come dimostrano molti suoi interventi sul valore della parola<sup>9</sup>, ma non perde occasione di tematizzarla all'interno del testo stesso. Secondo Searle, inoltre, esiste «un insieme di relazioni tra i significati delle parole e delle sentenze che emettiamo e gli atti illocutivi a espressione di quelle parole e quelle sentenze»<sup>10</sup>; con questa affermazione, Searle evidenzia che la validità di un atto linguistico deriva dal farsi carico, da parte del parlante, della corrispondenza tra ciò che dice e ciò a cui la frase che ha proferito si riferisce. Secondo il filosofo, l'autore di un testo dal contenuto non-finzionale produce asserzioni, un particolare genere di atti illocutivi, le quali, per essere tali, sono costretti a rispettare quattro tipi di regole (Searle, 1969):

<sup>9</sup> Cfr. Saviano 2010.

<sup>10</sup> Searle 2008, p. 160.

- essenziali: l'autore si fa garante della veridicità di quanto afferma;
- preliminari: l'autore deve essere in grado di fornire prove a sostegno della verità della proposizione espressa;
- di cortesia: la verità espressa non deve sembrare evidente né all'emittente né al destinatario nel contesto dell'enunciazione (non si deve trattare, cioè, di un'informazione già nota);
- di sincerità: per cui l'autore risponde del suo credere alla verità espressa.
- Si noti come queste quattro regole che fanno di un enunciato un'asserzione sono ben rintracciabili in *ZeroZeroZero*:
- regole essenziali: Saviano, rappresentando sé stesso come giornalista, assimila *in toto* la sua soggettività narrativa al suo ruolo sociale e si prende carico della veridicità della sua scrittura;
- regole preliminari: quando racconta vicende altrui lo fa attraverso il punto di vista di questi personaggi, adottando le tecniche del reportage e del *New Journalism*<sup>11</sup>;
- regole di cortesia: trattandosi di un'inchiesta porta a conoscenza del grande pubblico informazioni presumibilmente non note;
- regole di sincerità: Saviano, trasferendo la sua vicenda personale nel racconto, trasforma il calvario subito dopo la pubblicazione di *Gomorra* in garanzia di veridicità per le opere successive.

Tale strategia di veridizione viene rafforzata a livello discorsivo dall'utilizzo dei pronomi «io/tu», perché, se il «tu» incontrato nel capitolo precedente si rivolgeva effettivamente al lettore in carne ed ossa e gli permetteva di identificarsi in esso,

<sup>11</sup> Secondo Tom Wolfe, padre del *New Journalism*, questo stile giornalistico deve presentare i seguenti tratti: 1) raccontare la storia per scene, in maniera quasi cinematografica, senza ricorrere alla mediazione della voce narrante del cronista; 2) riportare anche i dettagli più insignificanti, ma che comunque contribuiscono alla rappresentazione simbolica dei personaggi, in modo da rafforzare l'effetto di realtà della scrittura; 3) preferire i dialoghi alla descrizione di fatti e dati in modo da dare al lettore l'impressione di assistere direttamente alla scena; 4) narrare ogni scena dal punto di vista interiore di un personaggio, in modo da ridurre la percezione dell'istanza mediatrice del narratore (Wolfe, 1973).

è facile credere che, colui che ora dice «io» sia l'autore reale, Roberto Saviano, giornalista, esperto di criminalità organizzata.

*La struttura del romanzo: dal reportage all'autobiografia e ritorno*

Il libro può essere diviso in sette blocchi, marcati dai capitoli denominati «Coca #» seguiti dal rispettivo numero ordinale. Ognuno di questi è dedicato ad un aspetto della cocaina: la sua immensa ed inarrestabile diffusione, i suoi effetti, le sue economie, la passione che chi ne fa uso matura nei suoi confronti, i suoi numeri, i suoi luoghi e i suoi linguaggi, le sue cronache, temi sviluppati trasversalmente dai capitoli che seguono ognuno di questi intermezzi. In realtà, è possibile individuare una sorta di struttura a incastro che trascende tale divisione in capitoli: da un lato, il racconto autobiografico di Saviano fa da cornice al reportage sulla coca, dall'altro quest'ultimo è parte integrante del primo e contribuisce a definirne il senso, come vedremo più avanti.

Se «Coca #1»<sup>12</sup> serve a conquistare l'attenzione del lettore, «Coca #2»<sup>13</sup> ci catapulta nel panorama delirante degli effetti della droga che, come narrano i capitoli successivi, lascia dietro di sé una scia inquietante di torture e omicidi; di contro «Coca #3»<sup>14</sup> mostra l'aspetto pulito e razionale del narco-capitalismo e per farlo attinge termini dal vocabolario dell'economia, infatti qui «la cocaina è un bene rifugio. La cocaina è un bene anticiclico. La cocaina è il vero bene che non teme né la scarsità di risorse né l'inflazione dei mercati»<sup>15</sup>. In questa sezione Saviano parla della coca come di «investimento»<sup>16</sup>, «bene complesso»<sup>17</sup> e «accelerazione»<sup>18</sup>, termini che richiamano in maniera diretta la dottrina economica keynesiana e i meccanismi del capitalismo, sistema di cui, stando all'iperbole dell'autore, la cocaina

<sup>12</sup> Saviano 2013, pp. 9-12.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 87-92.

<sup>15</sup> Ivi, p. 88.

<sup>16</sup> Ivi, p. 89.

<sup>17</sup> Ivi, p. 90.

<sup>18</sup> Ivi, p. 89.

è il principale carburante, «la risposta universale al bisogno di liquidità»<sup>19</sup>. Il mondo della polvere bianca, però, è anche quello dell'individualismo spietato («vinci se sei il più forte, il più furbo, il più organizzato, il più armato»<sup>20</sup>), lo stesso individualismo che domina e regge il sistema capitalistico in generale. E infatti, i capitoli che seguono non trattano di economia, bensì di ferocia, dell'applicazione sistematica della violenza a fini di profitti e lo fa raccontando le storie di due gruppi armati tra i più spietati al mondo: i Kaibiles<sup>21</sup>, guerriglieri guatemaltechi, e Los Zetas<sup>22</sup>, l'esercito privato di un boss del narcotraffico sudamericano. È in questi capitoli che la riflessione sul ruolo del giornalista-scrittore e sull'evoluzione personale e professionale dell'autore diviene più che esplicita già dall'incipit.

«Mi chiedo da anni a che cosa serva occuparsi di morti e sparatorie. Tutto questo vale la pena? Per quale ragione? Terrai un corso di sei settimane in qualche università, meglio se prestigiosa? Ti lancerai nella battaglia contro il male credendoti il bene? Ti daranno lo scettro di eroe per qualche mese? Guadagnerai se qualcuno leggerà le tue parole? Ti odieranno quelli che le hanno dette prima di te, ignorati? Ti odieranno quelli che non le hanno dette, quelle parole, o le hanno dette male? A volte credo sia un'ossessione»<sup>23</sup>.

Ossessione è una parola che ricorre spesso, tanto da poter essere considerata il tema principale dell'opera mostrato, man mano, attraverso diverse figurativizzazioni. È ciò che accomuna i cocainomani allo scrittore, l'ossessione per qualcosa, che sia una droga o il desiderio di scovare le trame criminali del narcotraffico. Sia Roberto Saviano, sia la coca, del resto, sono trattati come sottotesti, elementi significanti, portatori di significati che prendono forma dalla relazione con altri elementi all'interno dell'opera, come si vedrà in seguito. La coca, non è un semplice oggetto della narrazione, ma pervade tutti i livelli del racconto: i suoi effetti (l'eccitazione, l'elevata performatività, la depressione postuma) migrano dal piano della storia a quello del discorso,

<sup>19</sup> Ivi, p. 91.

<sup>20</sup> Ivi, p. 89.

<sup>21</sup> Ivi, p. 99.

<sup>22</sup> Ivi, p. 111.

<sup>23</sup> Ivi, p. 93.

attraverso una scrittura a tratti frenetica, iperbolica, aggressiva, apparentemente poco lucida, a tratti intrisa di amarezza e rassegnazione. D'altro canto, la cocaina non rappresenta soltanto il filo conduttore delle economie mondiali, bensì è il simbolo dell'ossessione dell'autore per la rappresentazione del reale attraverso le trame della criminalità. Lo stesso titolo è al medesimo tempo un'iperbole e un ossimoro: la cocaina è la farina di miglior qualità al mondo, una farina triplo zero, ma a differenza della farina essa conferisce energia senza alimentare, non è fonte di sostentamento alla vita, ma via subdola per la morte. La cocaina è farina e lievito allo stesso tempo: essa gonfia le performance di chi ne fa uso e le economie mondiali, è l'ingrediente magico che ne accelera la crescita<sup>24</sup>. L'ossessione per la ricerca della verità attraverso la scrittura, inoltre, ha colonizzato molti degli scritti e dei discorsi pubblici dell'autore secondo il quale la verità è l'unica cosa per cui valga la pena la diffamazione, le minacce di morte, la vita sotto scorta<sup>25</sup>. La riflessione di Saviano, però, nonostante sia intrisa di amarezza al punto di decretare «l'assoluta impotenza di tutti gli insegnamenti volti alla bellezza e alla giustizia»<sup>26</sup> dei suoi studi filosofici, finisce per elevare il suo ruolo di rivelatore di realtà opache o occulte a sua stessa ragion d'essere, identificando la totalità di sé stesso con l'autore dei suoi libri:

«E anche se stai male ti convinci che questo mondo puoi capirlo solo se a queste storie decidi di star dentro. [...] Dentro significa che ti consumano, che ti animano, che bacano ogni cosa del tuo quotidiano. [...] Ci stai dentro perché sono il senso del tuo stare al mondo. E da anni ho deciso di starci dentro»<sup>27</sup>.

È interessante anche il repentino passaggio dalla seconda persona alla prima, un fenomeno che si osserva spesso in *Zero-*

<sup>24</sup> «Il mondo è una pasta tonda che lievita. Lievita attraverso il petrolio. Lievita attraverso il coltan. Lievita attraverso i gas. Lievita attraverso il web. Tolti questi ingredienti, rischia di afflosciarsi, decrescere. Ma c'è un ingrediente senza il quale non potrebbe esistere nessuna pasta. Proprio come la farina. E non una farina qualsiasi. Una farina di qualità. La migliore qualità di farina: 000»; ivi, p. 440).

<sup>25</sup> Cfr. Saviano 2009; Saviano 2010.

<sup>26</sup> Saviano 2013 p. 96.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 95-96.

*ZeroZero*, come se l'autore, consapevole del rischio di risultare autoreferenziale nel raccontare la sua vicenda personale, voglia produrre una sorta di identificazione forzata tra il suo io e il lettore, senza però riuscirci fino in fondo.

In «Coca #4»<sup>28</sup>, la droga diventa oggetto di poesia, una musa a cui dedicare versi, a cui ispirarsi, a cui consacrare in un modo o nell'altro la propria esistenza, come fanno i protagonisti delle storie successive. Il pusher di lusso curioso di conoscere gli effetti negativi della roba che vende<sup>29</sup>, che disprezza i suoi clienti e in fondo anche se stesso, ma non ha nessuna intenzione di rinunciare ai guadagni immensi che il mercato della droga gli procura<sup>30</sup>. Il rude Salvatore Mancuso, detto la Scimmia, e la bella Natalia Paris, Miss Colombia, che, seppure per vie speculari, lasciano che sia la coca a guidare le proprie vite<sup>31</sup>. E infine Bruno Fuduli, calabrese, che passa da coraggioso denunciatore di traffici malavitosi a parte integrante e indipendente degli stessi, conquistato appunto dai guadagni del narcotraffico<sup>32</sup>.

In «Coca #5»<sup>33</sup> la polvere bianca si traduce in numeri, complicati conti che inevitabilmente non tornano. E di numeri parlano i capitoli successivi: numeri di economie che travalicano i confini nazionali e attraversano l'Europa passando da una mafia all'altra.

In «Coca #6»<sup>34</sup> la droga diventa linguaggio, codice criptato in grado di celare la polvere bianca nelle pieghe del quotidiano del mondo inamidato della City londinese dove la droga si prende al ristorante semplicemente ordinando un vino che non è sul menù<sup>35</sup>. Anche la coca che viaggia per mare ha i suoi codici

<sup>28</sup> Ivi, pp. 123-128.

<sup>29</sup> «Ho fatto dei corsi, mi sono imbucato in uno di quei consultori dove chi vuole smettere viene minacciato con informazioni del tipo che il 25 per cento degli infarti nelle persone tra i diciotto e i quarantacinque anni è causato proprio dal mio prodotto» (Ivi, pp. 138).

<sup>30</sup> «Anche se mi offrissero un lavoro che mi permettesse di guadagnare quanto guadagno oggi, non credo che lo sceglierei, perché sicuramente occuperebbe una parte maggiore del mio tempo» (Ivi, pp. 142).

<sup>31</sup> Ivi, pp. 156-192.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 157-238.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 239-242.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 337-338.

<sup>35</sup> «Chiami il cameriere e dici il nome di un vino. Che non è sulla lista. Ma il

fatti di simboli e icone, tratti dalla cultura popolare. Una selva di simboli, i «logo»<sup>36</sup>, che riflette l'intricata mappa delle rotte mondiali su cui viaggia la polvere. Infine, per gioco di citazioni letterarie e rimandi figurati, la coca per Saviano diventa una personale Balena Bianca<sup>37</sup>, un'enorme mostro pallido che disegna le sue rotte perverse nei mari e nei cieli, fino a far diventare bianca anche l'Africa<sup>38</sup>. La Balena e l'Africa bianca risultano essere altre due figurativizzazioni dell'ossessione: una puramente letteraria, compiuta attraverso il riferimento intertestuale a *Moby Dick*, l'altra resa con un ossimoro fortemente evocativo.

«Coca #7»<sup>39</sup> sembra, invece, un collage di vecchi articoli di giornale, un'artigianale rassegna stampa della polvere che ci riporta all'inizio del libro ricordandoci che la coca è ovunque: nei quadri, nelle materie prime, nelle statue religiose, nei libri per bambini, nella frutta, nel pesce, nei ceci, nei carichi di legno, nel caffè, negli asparagi, nei regali di San Valentino, negli aiuti che i medici portano ai terremotati, nel cacao, nello zucchero, nel pollo arrosto, nei palloncini, nei tappeti, tra i capelli e persino tra i genitali o nelle protesi di seni e glutei rifatti. In questo modo Saviano crea di nuovo quell'effetto inquietante di una scrittura vorticoso che come il suo oggetto travolge ogni cosa che tocca. Del resto anche lui è stato inghiottito dalla sua scrittura, come palesa nel capitolo finale: «ho guardato nell'abisso e sono diventato un mostro. Non poteva andare diversamente»<sup>40</sup>.

### *Dentro e fuori dal testo: raccontare l'ossessione*

Le riflessioni che seguono partono da una considerazione di ordine semiotico sui limiti dei testi che, in quanto entità negoziate e non date una volta per tutti, sono continuamente ridefiniti e rimodulati in base alla circostanze di ricezione, ma anche e so-

cameriere annuisce e si ritira silenzioso. Non è un errore, e non è un'allucinazione. È un codice. Un vino che non esiste sulla lista è un grammo di cocaina» (Ivi, pp. 338).

<sup>36</sup> Ivi, p. 356.

<sup>37</sup> Ivi, p. 340.

<sup>38</sup> Ivi, p. 367.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 383-392.

<sup>40</sup> Ivi, p. 433.

prattutto allo sguardo di chi li analizza. La testualità, del resto, viene a costituirsi nelle rete di rimandi inter- e intratestuali (e oggi sempre più intermediali) ma anche interdiscorsivi, emerge dal sistema di relazioni che intercorrono tra il piano del contenuto e quello del discorso. Se la significazione di un singolo elemento del linguaggio è dato di volta in volta dal rapporto che esso instaura con altri elementi, così un'opera ridefinisce e rimodula il suo senso a seconda del quadro d'insieme in cui viene inserita secondo il principio di pertinenza, inteso come scelta di uno o più punti di vista che permettano di sviscerarne il senso (Marro-ne, 2011). Nel caso in analisi, ad esempio, la coca viene trattata dall'autore come vero e proprio testo, entità significante e leggibile a molteplici livelli, e allo stesso tempo come attante presente in ogni racconto. Il punto a cui questa premessa vuole portare è però di portata ancora più ampia: considerando *ZeroZeroZero* non in quanto opera isolata, bensì come elemento del sistema costituito dalla produzione dello stesso autore (letteraria e giornalistica), dai suoi discorsi mediatici e dai risvolti pubblici della sua vicenda privata, esso rivela una serie di significati e percorsi di lettura molto più complessi che esulano dal mero contenuto e prendono in considerazione le circostanze delle sue enunciazioni, trattabile essa stessa come testo.

Partiamo, però, dalle evidenze tematiche presenti nel testo di cui l'ossessione è stata un primo esempio: soprattutto nell'ultima parte emergono delle isotopie che reggono da sole il senso dell'intera opera. La prima in ordine di apparizione è quella dell'esilio: il fatto di aver parlato di camorra (si tratta di un rimando esplicito alla sua produzione precedente) lo ha portato ad essere bandito da Napoli per ragioni di sicurezza e Saviano si sente un esiliato. Non tanto, o meglio non solo, in senso personale, bensì simbolico: «il 48, morto che parla, che per lei [Napoli] sono diventato io»<sup>41</sup>. E i morti non riescono a farsi sentire, i morti non sono ascoltati: è proprio questa situazione di isolamento comunicativo che opprime Saviano, il quale evoca prepotentemente un destinatario del sua scrittura inscrevendone la rappresentazione nel testo stesso. Ha bisogno

<sup>41</sup> Ivi, p. 394.

di essere ascoltato e, per usare una metafora letteraria, come il vecchio marinaio della ballata di Coleridge<sup>42</sup>, con il suo narrare ipnotico, costringe un giovane incontrato per caso ad ascoltare la sua storia maledetta e liberarsi del peso delle sue azioni, così Saviano si rivolge con prepotenza ai suoi lettori, trascinandoli con lui - che come il marinaio paga il prezzo delle sue scelte - nel labirinto della polvere bianca. In questo senso, *Gomorra*, in quanto antecedente letterario, entra esplicitamente in *ZeroZeroZero*, al punto che se ne dà per scontata la conoscenza da parte del lettore: «ma tu hai già dato, io ho già dato. Hai letto il mio libro, hai visto il film che ne hanno tratto»<sup>43</sup>. *Gomorra* diventa in qualche modo la causa di *ZeroZeroZero*: «è colpa mia se ora continuo a gridare e ho la sensazione che nessuno sia più disposto ad ascoltarmi. [...] Non si può mantenere accesa l'attenzione per tanti anni sullo stesso scenario»<sup>44</sup>. Secondo Saviano un libro sulla coca non è altro che l'estensione di un libro sulla camorra, perché non potendo più raccontare delle piaghe di Napoli è passato a raccontare quelle mondiali: «ho passato anni a studiare e inseguire altrove tutto quello che ho conosciuto a Scampia e Casal di Principe, per ampliare la visuale, per dare alla mia ossessione tutto lo spazio del pianeta»<sup>45</sup>, come se quella del narcotraffico fosse la forma globale della criminalità organizzata. Ma Saviano, come il marinaio di Coleridge, si sente colpevole, «colpevole di tutto», perché nonostante tutto il suo sforzo di raccontare al mondo «a Scampia nulla è cambiato»<sup>46</sup>. È il paradosso di ogni scrittore che, nel tentativo di assumersi il ruolo di rivelatore di verità nascoste, si accorge che la sua operazione è sempre postuma ai fatti, può anche essere rivelatoria, ma non è mai risolutiva (cfr. Donnaurumma 2011). E allora i suoi 2310 giorni sotto scorta diventano una punizione, più che un prezzo da pagare: scrivere non è glorificante, né ci si può illudere

<sup>42</sup> Coleridge 1798.

<sup>43</sup> Saviano fa anche riferimento alle polemiche nate in quel periodo (2013) a Scampia relativamente alla realizzazione della serie tv *Gomorra* (Saviano 2013, p. 395).

<sup>44</sup> Saviano 2013, p. 395.

<sup>45</sup> Ivi, p. 397.

<sup>46</sup> Ivi, p. 394.

di ottenere qualcosa in cambio per il sacrificio fatto, anzi, «l'unico sacrificio possibile è quello che non si aspetta ricompensa»<sup>47</sup>.

«Chi racconta muore»<sup>48</sup> è il titolo del capitolo 17, ma è anche lo spettro che infesta l'intero libro. Raccontare di criminalità rende martiri, ma Saviano è ancora vivo, per cui non può parlare di sé e sceglie di prendere qualcun altro ad esempio. Si tratta di Christian Poveda, giornalista, scrittore, regista di documentari, narratore transmediale in cui Saviano probabilmente non fatica a riconoscersi. Poveda è morto per i contenuti del suo ultimo documentario *La vida loca*. «Per cosa se i morto?» si chiede Saviano «La tua vita avrebbe avuto più senso se quel documentario fosse presente in ogni casa?»<sup>49</sup> e la risposta che si dà è «non credo. Non c'è opera che possa dar senso e giustificare una fine col metallo ficcato in testa»<sup>50</sup>. Già in *La bellezza e l'inferno* (Saviano, 2009), antecedente diretto di *ZeroZeroZero* per quanto riguarda temi e contenuti, egli scrive che «la verità delle parole nel nostro tempo si paga con la morte. Ci si aspetta che sia così. Ti addestri la mente che sia così. Ne sono sempre più convinto. Sopravvivere a una forte verità è un modo per generare sospetto»<sup>51</sup>. Se la verità si paga con la morte, il *parresias*<sup>52</sup> (come lo definisce Tiziano Scarpa<sup>53</sup>) colui che dice la verità, viene trasfigurato in una vittima sacrificale e la parola proferita diviene, di conseguenza, una sorta di eucarestia, inserendo l'intera opera in un'aura quasi divina.

I passaggi finora evidenziati ci portano a individuare nell'opposizione vita/morte la struttura profonda dell'opera e nella

<sup>47</sup> Saviano 2013, p. 435.

<sup>48</sup> Ivi, p. 407.

<sup>49</sup> Saviano, *op. cit.*, p. 416.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Saviano 2009, p. 140.

<sup>52</sup> Colui che pratica la *parrēsia*, cioè colui che dice una verità il cui fondamento nell'incontestabilità della religione o nella strumentalizzazione della retorica, bensì nel coraggio di chi la pronuncia che attraverso di essa effettua un esercizio di critica al potere. In *Discorso e verità*, illustrando il significato del termine, Foucault dice che, «mentre la retorica fornisce al parlante strumenti tecnici per aiutarlo ad avere il sopravvento sulle opinioni dei suoi ascoltatori, nella *parrēsia* il *parresias* agisce sulle opinioni degli altri manifestando loro il più direttamente possibile ciò che egli effettivamente crede» (Foucault 1996).

<sup>53</sup> Scarpa 2009.

scrittura l'operatore di valorizzazione dell'intero universo narrativo. Scrivere di verità occulte porta dalla vita alla morte, evento tanto tragico quanto glorificante, ma in ogni caso definitivo: «è la prova del nove per aver colpito al cuore del potere è esserne colpito al cuore»<sup>54</sup>, scrive l'autore ne *La Bellezza e L'inferno*. Nelle parole di Saviano le categorie timiche di euforia e disforia che normalmente caratterizzano questa opposizione finiscono dopo un po' per invertirsi, rendendo la morte non solo desiderabile, ma addirittura premiante. La scrittura trasforma i morti in non-morti, in entità consacrate se non dalla memoria e dalla celebrazione, per lo meno dal riconoscimento che quanto hanno raccontato era effettivamente vero. Saviano, invece, si colloca sul polo della non-vita: costretto a nascondersi in un'esistenza sotto scorta, a difendersi da un lato dalle minacce di morte, dall'altro dalla diffamazione a cui il fatto stesso di essere ancora vivo lo sottopone, egli vive l'incompiutezza di chi non è ancora giunto alla fine di un ciclo e in questo si riconosce l'ennesimo confronto dello scrittore con la poetica di Primo Levi in *I sommersi e i salvati* (Levi, 1986). Individuata la struttura profonda del testo è possibile salire a un livello più superficiale della costituzione del senso, quello che si definisce antropomorfo (Greimas 1970), in quanto esprime la configurazione del racconto come progressiva trasformazione di stati dati dalla congiunzione o dalla disgiunzione degli attanti narrativi, il Soggetto e l'Oggetto di valore. È interessante notare come nelle parti di natura autobiografica-diaristica l'autore si configura come Soggetto intento a congiungersi con il proprio Oggetto di valore, il messaggio. Egli si pone anche come Destinante, in quanto iscrive il valore "verità" all'interno del proprio Oggetto per proporlo al lettore che, in qualità di Giudice, decide se accettarlo o rifiutarlo. Scomponendo *ZeroZeroZero* nelle fasi del racconto narrativo canonico è interessante notare che, per ricostruire la generazione complessiva del senso della narrazione, occorre estendersi fuori dai confini del romanzo in sé. È come se quest'ultimo contenesse soltanto le fasi della competenza e della performance, ovvero la dimensione pragmatica del racconto,

<sup>54</sup> Saviano 2009, p. 140.

mentre quelle della manipolazione e della sanzione, afferenti alla dimensione cognitiva, andassero rintracciate al di fuori di esso. Competenza e performance sono rappresentate rispettivamente dai singoli reportage e dalla parte conclusiva dell'opera in cui, tirando le somme dell'indagine, Saviano propone la sua ipotesi risolutiva: la legalizzazione della cocaina. La fase della manipolazione, invece, è avvenuta prima dell'inizio del racconto (anche se è ricordata e rappresentata in esso): il voler raccontare realtà occulte si origina nelle prime esperienze giornalistiche, ma, dopo *Gomorra*, si trasforma in dovere<sup>55</sup> e, lentamente, in ossessione di cui la coca è oggetto temporaneo e potente icona. Se il voler fare qualcosa implica un'assunzione spontanea e condivisa del valore che riconosciamo come destinante, la verità in questo caso, il dover fare qualcosa può far presagire un ottundimento di questa adesione spontanea. La manipolazione, allora, è strettamente legata sia all'efficacia del testo, di cui si dirà più avanti, sia all'identità del soggetto: Saviano, infatti, si definisce soltanto in base ai percorsi narrativi affrontati precedentemente. Laddove in *Gomorra* definiva e conferiva credibilità al suo personaggio attribuendogli il ruolo di testimone, inscrivendosi quindi nella dimensione pragmatica del testo, in *ZeroZeroZero* egli si delinea in quanto autore di *Gomorra*: scrittore scomodo costretto alla vita sotto scorta e in quanto tale credibile. Un patto comunicativo autoreferenziale e per questo debole, che l'autore supporta con gli stratagemmi narrativi di cui si è detto. La fase della sanzione, invece, è espressa nel continuo appello al lettore, sollecitato ad ascoltare, a credere, a reagire (almeno cognitivamente), ma soprattutto è evocata nelle riflessioni finali sulla morte come riconoscimento definitivo e inequivocabile.

Le dinamiche appena descritte inducono a spostare l'attenzione dal piano della storia al piano del discorso, ovvero alle strategie comunicative messe in atto per veicolare quei contenuti: dall'enunciato passiamo ad esaminare l'enunciazione e la ricezione in quanto spazi di costituzione del testo e del patto comunicativo che lo rende più o meno efficace. Il fatto si fa più interessante se si pensa che le marche dell'enunciazione non sono

<sup>55</sup> «So solo che non potevo fare altro» (Saviano 2013, p. 436).

affatto nascoste ma esibite con forza in più occasioni facendo ampio ricorso all'uso dei pronomi personali io/tu che permettono all'autore di compiere un *debrayage* enunciazionale (Greimas & Courtés, 1979), proiettando nel testo il proprio simulacro e quello del destinatario a cui desidera rivolgersi. Del resto è l'apparato formale dell'enunciazione a far emergere la soggettività attraverso gli strumenti che il linguaggio mette a disposizione. Spostando l'attenzione sul piano del discorso ci si accorge di come non solo l'enunciazione, in quanto azione, può essere interpretata secondo il modello narrativo, ma anche di quanto ciò sia pertinente in questo caso. Considerando autore e lettore in questi termini, appare chiaro che è dalla relazione intersoggettiva tra i due, disciplinata dal patto comunicativo, che si determina o meno il valore di verità dell'opera e di conseguenza la sua efficacia. Proprio come l'eroe e l'antieroe del racconto mitico, Enunciatore ed Enunciatario forniscono all'interno del testo un'immagine di sé e un'immagine dell'altro che non solo li rappresenta, ma permette il delinearsi di quella strategia comunicativa che sfocia nel vero e proprio patto narrativo. In *ZeroZeroZero* Saviano, propone un'immagine di sé, quella del giornalista d'inchiesta ormai martire del proprio lavoro, e incapsula nel testo un'immagine del suo lettore, persona disposta a farsi trascinare dal testo e, preferibilmente, conoscitore del suo lavoro. Come Saviano sceglie per se stesso una rappresentazione che travalica l'umano sfiorando la santità del martire, così il suo lettore ideale è colui che è disposto a compiere un atto di fede nei suoi confronti, e il libro diventa una sorta di eucarestia (cfr. Raimo 2013).

Saviano, inoltre, in quanto Enunciatore, si trova ad essere portatore di una certa dose di sapere, è un soggetto Informatore che ricerca esplicitamente nel testo un soggetto disposto ad accogliere il suo sapere, quello che la semiotica definisce Osservatore, il quale, in questo caso, finisce per essere inglobato nel testo stesso. Se in *Gomorra* Saviano, costruendo il suo personaggio come testimone si configurava come Osservatore unico dei fatti narrati di cui viene a conoscenza da molteplici Informatori (per poi embrayare su di sé la funzione di Informatore e assumersi in prima persona la responsabilità della sua scrittura), in *ZeroZeroZero* egli alterna narrazioni in prima persona e narrazioni figurali

(cfr. Giovannetti 2012), portate avanti, cioè, attraverso il filtro di svariati personaggi che assumono temporaneamente il ruolo di Informatori nei confronti del lettore stesso, apparentemente senza la mediazione dell'io dell'autore. Le due opere presentano quindi la stessa configurazione di regime del sapere, quella del realismo soggettivo (cfr. Marrone 2011), ma in *ZeroZeroZero* questo sembra caricarsi di maggiore oggettività nei capitoli scritti ricorrendo a una situazione narrativa figurale, per poi esibire nuovamente la loro natura estremamente soggettiva ed a tratti autoreferenziale nelle parti autobiografiche.

Proprio l'autoreferenzialità è il punto debole dell'opera, in quanto entra in conflitto con la natura stessa della scrittura giornalistica, anche nelle sue forme più letterarie: il reportage, infatti, per essere strutturalmente valido non può prescindere dalla ricerca di oggettività. In *ZeroZeroZero*, invece, Saviano dichiara esplicitamente quanto il suo sguardo sul mondo, come quello dei cocainomani, sia ormai deviato dall'ossessione:

«[...] la ferita di queste storie mi ha inghiottito. Per me è troppo tardi. Avrei dovuto mantenere distanze che non sono riuscito a tracciare. È quello che dicono spesso i giornalisti anglosassoni: non farsi coinvolgere; avere uno sguardo terso tra sé e l'oggetto. Non l'ho mai avuto. Per me è il contrario. Esattamente il contrario. Avere uno sguardo primo, dentro, contaminato. Essere cronisti non dei fatti, ma della propria anima»<sup>56</sup>.

Questo breve passo, nelle pagine finali del libro, si configura come la dichiarazione di poetica e di metodo dell'autore: egli rifiuta lo sguardo analitico e imparziale del cronista in luogo di una scrittura intimistica governata dalle passioni, al punto di esserne quasi corrotta. La portata di queste affermazioni, però, va ben oltre: se Saviano, come dichiara, non ha mai avuto uno sguardo limpido sul mondo, allora *ZeroZeroZero* diventa una chiave di lettura postuma per la produzione precedente, portando alla luce un imperdonabile paradosso: quello di chi fa un atto di denuncia consapevole che la sua interpretazione è offuscata in partenza.

<sup>56</sup> Saviano 2013, p. 435.

### Riferimenti bibliografici

- Austin J.L. (1975), *How to do thing with world*, Cambridge: Harvard university press; trad. it. *Come fare le cose con le parole*, Genova: Marietti, 1987.
- Barthes R. (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in R. Barthes et al., *L'analyse structurale du récit*; trad. it. *L'analisi del racconto*, Milano: Bompiani, 1969.
- Calvino I. (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi.
- Donnarumma R. (2011), *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in Cataldi (a cura di) *Per Romano Luperini*, Palermo: Palumbo.
- Eco U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativi nei testi narrativi* (9<sup>a</sup> ed.), Milano: Bompiani.
- Foucault M. (1996), *Discorso e verità nella greca antica*, a cura di A. Galeotti, Roma: Donzelli.
- Genette G. (1992), *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil; trad. it. *Finzione e dizione*, Parma: Pratiche Editrice, 1994.
- Giovannetti G. (2012), *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.
- Greimas A.J. (1970), *Du sens*, Paris: Éditions du Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano: Bompiani, 1974.
- , (1983), *Du sens II: essais sémiotiques*, Paris: Éditions du Seuil; trad. it. *Del senso 2: narrativa, modalità, passioni*, Milano: Bompiani, 1984.
- Greimas A.J., Courtés, J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze: La Casa Usher, 1986.
- Grice P. (1975), *Logic and Conversation*, in Cole P. e Morgan J. (a cura di), *Syntax and semantics, vol. 3: Speech acts*, New York: Academic Press, 1975, pp. 41–58; trad. it. *Logica e Conversazione*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 55–77.
- Levi P. (1986), *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi.
- Melville H. (1851), *Moby-Dick or The Whale*, New York: Harper & Brother; trad. it., *Moby Dick ovvero La Balena*, Milano: Frassinelli, 1932.
- Raimo C. (2013), *ZeroZeroZero: se il libro diventa un'eucarestia*, «minimaetmoralia», <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/zerozerozero-se-il-libro-diventa-uneucarestia>>.

- Marrone G. (2011), *Introduzione alla semiotica del testo*, Bari-Roma: Laterza.
- Propp V. (1928), *Morfologija skazki*, Leningrado: Academia; trad. it., *Morfologia della fiaba*, Einaudi: Torino, 1966.
- Rosa G. (2008), *Il patto narrativo*, Milano: Il Saggiatore.
- Saviano R. (2006), *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano: Mondadori.
- , (2009), *La bellezza e l'inferno: scritti 2004-2009*, Milano: Mondadori.
- , (2010), *La parola contro la camorra*, Torino: Einaudi.
- , (2013), *Zero Zero Zero*, Milano: Feltrinelli.
- Scarpa T. (2009, marzo 4), *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parrësia*. Disponibile in: <<http://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/1%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia>>.
- Searle J.R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, New York: Cambridge University Press; trad. it., *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Torino: Bollati Boringhieri, 1976.
- , (1979), *The logical Status of Fictional Discourse*, in Id., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-75; trad. it. *Lo statuto logico del discorso di finzione*, in S. Chiodo, *Che cosa è arte*, Torino: UTET, 2007.
- Wolfe T. (1973), *The New Journalism*, Glasgow: Harper&Row.



eum x quaderni

# Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

**ni°** eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0