

«QUELLA CHE STATE PER LEGGERE È LA MIA FERITA»  
ROBERTO SAVIANO E L'IMPEGNO POSTMODERNO

Giuliana Benvenuti

Università di Bologna

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8469-2814>

ABSTRACT IT

Nell'attuale panorama letterario, molti autori si muovono con disinvoltura tra media e generi di largo consumo per diffondere ricostruzioni critiche dell'Italia contemporanea presso il pubblico ampio, com'è richiesto dall'impegno civile. Lo scrittore può ancora trovare uno spazio per fornire – anche a costo della propria esposizione mediatica, di molti compromessi e accuse – una interpretazione critica di ciò che apprendiamo da altre fonti di informazione? Questa la domanda alla quale il contributo intende rispondere attraverso l'analisi di due testi di Roberto Saviano: *Gomorra* (2006) e il graphic novel, firmato con Asaf Hanuka, *Sono ancora vivo* (2021).

PAROLE CHIAVE

Scritture dell'impegno; Intermedialità; Graphic Novel; *Gomorra*; Roberto Saviano.

TITLE

«What you're about to read is my wound». Roberto Saviano and the Postmodern "Impegno".

ABSTRACT ENG

In the current literary landscape, many authors move confidently between media and consumer genres to disseminate their critical reconstructions of contemporary Italy. Their choices follow the search for the wide audience required by civic engagement. Can the writer still find a space to provide a critical interpretation of what we know from other sources of information, even at the cost of his or her own media exposure and numerous compromises and accusations? This question will be answered through the analysis of two texts by Roberto Saviano: *Gomorra* (2006) and the graphic novel, signed with Asaf Hanuka, *Sono ancora vivo* (2021).

KEYWORDS

Committed Literature; Intermediality; Graphic Novel; *Gomorra*; Roberto Saviano.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giuliana Benvenuti insegna Letteratura italiana contemporanea e Letteratura e media all'Università di Bologna. Tra gli attuali interessi di ricerca: la letteratura iper-contemporanea, la costruzione di immaginari transnazionali, l'intermedialità. In questi ambiti, ha pubblicato: con Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale* (Il Mulino 2012); la monografia *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV* (Il Mulino 2018); la curatela, *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità* (Einaudi 2023).

Giuliana Benvenuti, «*Quella che state per leggere è la mia ferita*». *Roberto Saviano e l'impegno postmoderno*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 114-130.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22163>

Negli ultimi vent'anni almeno, il dibattito tra i critici che si occupano di letteratura italiana contemporanea si è spesso dedicato ad analizzare e discutere il distanziamento progressivo degli scrittori dalla tradizione letteraria, determinato dai mutamenti di un sistema mediale dominato dai media visuali.<sup>1</sup> Con giusta causa si è scritto che «molti degli effetti di realtà di cui si nutre la narrativa attuale guardano alla comunicazione di massa come modello narrativo, linguistico e ritmico – accanto e oltre la tradizione letteraria».<sup>2</sup> Questa commistione condurrebbe, secondo la gran parte della critica letteraria italiana, a romanzi che propongono, spesso con il supporto dell'immagine, un realismo orientato verso le forme del reportage, del docudrama e del reality, forme narrative letterariamente “deboli”, «come sono di fatto le innumerevoli scritture “di frontiera” ibri-date, disarticolate e metafinzionali, che proliferano ai nostri giorni».<sup>3</sup>

L'intenzione di questo breve contributo è mettere alla prova la presunta “debolezza” di queste forme del racconto, concentrandosi su un esempio, quello di Roberto Saviano, e in particolare del romanzo *Gomorra* e dell'autobiografia<sup>4</sup> *Sono ancora vivo*, testi, entrambi, strettamente legati alle forme comunicative della contemporaneità. A dimostrarlo basti la constatazione che il secondo è un iconotesto coautorale, mentre il primo è nato all'incrocio tra giornalismo, testimonianza, romanzo e ha poi dato origine a un franchise transmediale. Al pari delle sue opere, è poi lo stesso autore ad essere legato alle forme del sistema dei media e alle forme comunicative odierne, il Saviano personaggio pubblico, l'intellettuale che non si sottrae all'arena mediatica.

In altri termini, l'intento che ci proponiamo è misurare la forza dell'impegno post-moderno. Iniziamo con la constatazione che la distanza delle forme espressive legate all'impegno, rispetto alla letteratura propriamente detta, non è una novità; al contrario, il loro essere spurie, contaminate dal giornalismo, dal saggio, talvolta intermediali, costituisce una caratteristica formale che identifica la scrittura dell'impegno anche prima della stagione del postmodernismo. Come ha posto in evidenza tra gli altri Denis Benoît,

---

<sup>1</sup> Oggi la rimediazione del racconto negli audiolibri indica un territorio che resta in gran parte ancora da esplorare per quel che attiene ai suoi rapporti con la letteratura e con la tradizione dell'oralità, così come apre un nuovo terreno di indagine la fortuna dei podcast quale luogo di promozione, discussione, presentazione, recensione dei libri. A solo titolo di esempio, si pensi al progetto Shelf. Il mondo del libro di Mondadori, [www.gruppomondadori.it/media/news-comunicati-stampa-e-social/2023/mondadori-studios-lancia-la-serie-podcast-shelf-il-posto-dei-libri-dedicata-al-mondo-della-letteratura-e-ai-suoi-protagonisti](http://www.gruppomondadori.it/media/news-comunicati-stampa-e-social/2023/mondadori-studios-lancia-la-serie-podcast-shelf-il-posto-dei-libri-dedicata-al-mondo-della-letteratura-e-ai-suoi-protagonisti) (u.c. 3.10.2023).

<sup>2</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS, ADA TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, pp. 150-166, p. 152.

<sup>3</sup> Ivi, p. 153.

<sup>4</sup> Autobiografia, non autofinzione, perché qui è esplicitato il patto autobiografico, che prevede che l'autore prometta al lettore che quella che sta per leggere è la sua vera storia, come accade in *Sono ancora vivo* (Quella che state per leggere è la mia ferita). Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. Seuil, Paris 1975).

la letteratura impegnata si presenta di frequente come «letteratura di circostanza», composta cioè da testi dallo statuto non strettamente letterario, come manifesti, pamphlet, articoli di giornale, o romanzi dalla trama decisamente situata.<sup>5</sup> Del resto, già nel 1980 John Bart ci avvertiva che la differenza decisiva tra la letteratura moderna e quella post-moderna risiede nel fatto che la seconda persegue il recupero di quella connessione tra lo scrittore e un pubblico largo che esisteva in epoca premoderna ed era poi venuta a mancare per effetto della difficoltà per i più di comprendere i testi del modernismo.

Andrebbe meglio indagata l'ipotesi che viene spontaneo formulare, ovvero che il legame con il pubblico si sia affievolito in minor misura anche in epoca moderna per quel che attiene alle scritture dell'impegno, mentre possiamo affermare con sicurezza che la ricerca di un pubblico ampio è tornata oggi alla ribalta sia nelle nuove forme di epica, sia nella ripresa dei generi del giallo e del noir da parte di autori che intendono svelare i misteri italiani, in breve, nelle forme dell'impegno postmoderno. Molti autori si muovono con disinvoltura tra media e generi di largo consumo alla ricerca di ogni mezzo possibile per diffondere le loro ricostruzioni critiche dell'Italia contemporanea e del suo recente passato. Le scelte, in altri termini, seguono la ricerca del pubblico largo che la nozione stessa di impegno richiede e si concretizzano nell'utilizzo di mezzi e generi funzionali all'intenzione: la narrativa di genere, il reportage, il documentario, la testimonianza, il graphic novel, la scrittura collettiva, gli adattamenti, l'inter e la trans-medialità.<sup>6</sup> I testi fact-fictional, esibendo esplicitamente dati di realtà, puntano a un più forte coinvolgimento del lettore e dunque a dare luogo, potenzialmente, a una spinta all'azione.

Da questo punto di vista, *Gomorra*, com'è noto, ha proposto una scelta peculiare, quella di uscire dalla narrazione di genere per costruire un testo fondato sulla testimonianza, sulla forza della parola che denuncia, dando luogo a un patto narrativo incentrato sulla sospensione dell'incredulità all'interno di un testo che non è soltanto romanzo, né soltanto cronaca o giornalismo, nella tradizione del Truman Capote di *A sangue freddo*.<sup>7</sup> Non è questa la sede per tornare sulla sovrapposizione tra autore, narratore e personaggio realizzata da quel libro d'esordio, l'importante è ricordare che quel patto narrativo prevedeva che il lettore credesse alla verità e all'autenticità della testimonianza, benché fosse evidentemente intessuta di finzione letteraria. Tutto questo entro un contesto mediatico nel quale altre forme di mescolanza tra verità e finzione sono diventate parte della nostra quotidianità, dove la messa in scena di sé attraverso i social e il successo di

<sup>5</sup> DENIS BENOÎT, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.

<sup>6</sup> Non si tratta dell'unica opzione possibile, bensì di una tra le possibili. Poiché la nostra è l'"epoca dell'abbondanza", nella quale il numero di pubblicazioni disponibili è cresciuto in modo inedito e impressionante, c'è spazio per scelte differenti. La pubblicazione di libri va incontro a tutte le esigenze del mercato, da quelle del pubblico ampio a quelle della ristretta cerchia dei lettori che coltivano gli studi letterari.

<sup>7</sup> Cfr. CARLA BENEDETTI, *Roberto Saviano, "Gomorra"*, «Allegoria», XX, 57, 2008, pp. 173-195.

format televisivi che vanno sotto l'etichetta di reality si accompagna all'autofinzione praticata da molti nostri scrittori, al contempo parte e coscienza critica di questa confusione tra "realtà" e "irrealtà".

Se assumiamo la prospettiva di Gisèle Sapiro, che, in *La responsabilité de l'écrivain*, analizza la nascita della figura dell'intellettuale in Francia e la parabola dello scrittore moderno dalla specola della responsabilità penale che gli viene imputata, ci rendiamo conto di come quest'ultima gli sia ascritta in virtù del riconoscimento di una responsabilità sociale. Il ruolo sociale e il riconoscimento del potere performativo della pagina scritta divengono evidenti nei processi agli scrittori (Béranger, Flaubert, Baudelaire, gli scrittori collaborazionisti, Zola, Wilde, ecc.) e portano a considerare come niente affatto secondaria la responsabilità etica e sociale dello scrittore. Una responsabilità destinata a complicarsi nelle forme attuali di interazione con il pubblico. Per Sapiro, una volta pubblicata, la parola letteraria diviene immediatamente un atto sociale e politico. I processi ai letterati dimostrano senza ombra di dubbio il carattere performativo della letteratura, poiché a fondamento della responsabilità penale dell'autore sta, con ogni evidenza, la convinzione che egli, attraverso la parola, eserciti un'influenza socialmente rilevante.<sup>8</sup>

Un ruolo che in molti hanno dato per tramontato in Italia con la stagione dell'impegno e che invece si declina oggi in un testo di difficile classificazione come *Gomorra*, che ha fatto di Saviano un simbolo della lotta contro la camorra e contro le mafie, o nell'epica dei Wu Ming, per fare due esempi noti e ampiamente dibattuti. Né dobbiamo dimenticare il recupero dei generi posto in essere da altri autori di ampio successo di pubblico come Camilleri, Lucarelli, De Cataldo, Macchiavelli, Fois, Carlotto, Carofiglio... che hanno enfatizzato le possibilità del giallo e del noir di proporsi sia come forme di romanzo sociale, che racconta la violenza e l'esclusione, sia come riscritture della storia recente, dal fascismo agli anni di piombo. L'uso frequente di espedienti metanarrativi in questi testi segnala la tensione tra la volontà di coinvolgere emotivamente il lettore e quella di ricordargli che ciò che sta leggendo è una ricostruzione finzionale, un romanzo, per quanto fondata su una ricca documentazione.<sup>9</sup>

In tale contesto è necessario chiedersi se lo scrittore possa ancora trovare uno spazio per fornire, anche a costo della propria esposizione mediatica e dunque di non pochi compromessi e di molte accuse, una conoscenza integrativa rispetto a ciò che sappiamo da altre fonti di informazione e conoscenza, o dare «giustizia al Dimenticato»,<sup>10</sup> come

<sup>8</sup> GISÈLE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Seuil, Paris 2011.

<sup>9</sup> PIERPAOLO ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013.

<sup>10</sup> SERGIA ADAMO, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in PIERPAOLO ANTONELLO, FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009, pp. 259-288.

già in passato ha inteso fare, scegliendo quella forma di popolarizzazione che in fin dei conti è stato ed è il romanzo. Come ha scritto Sapiro:

L'autonomie par rapport à la morale ou à l'idéologie dominante est en tout cas la condition de ce questionnement de nos schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde qui, sans lui, continueraient à aller de soi. Là réside la responsabilité de l'écrivain.<sup>11</sup>

Detto in altro modo, ci si può chiedere se l'autore, che sopravvive alla morte decretata a più riprese, pur rischiando di perdere il ruolo di difensore della specificità espressiva della letteratura, è o non è ancora in grado di esercitare tale responsabilità, magari anche ricorrendo a forme di "autoimprenditorialità"; curandosi, ad esempio, di essere presente nei *litblog*, nelle trasmissioni televisive di informazione e intrattenimento, sui social network, oppure partecipando a festival, saloni del libro e altre manifestazioni. Tutte attività che di certo contribuiscono decisamente alle vendite, ma al contempo costituiscono opportunità importanti per affermare la presenza autoriale nel discorso pubblico.

Al di là dei pregiudizi e dei giudizi negativi o positivi, quello che sembra urgente fare è collocare la dimensione dell'impegno nel quadro dei mutamenti avvenuti, compresa la crescente esposizione mediatica dell'autore, che potrebbe essere interpretata non sempre in termini negativi, bensì anche come messa alla prova della capacità di incidere sulla percezione collettiva dei fenomeni distorsivi che intende denunciare. Il che porta a considerare anche le polemiche e le condanne che l'esposizione mediatica porta con sé, quando davvero si diventi un personaggio in grado di assumersi la responsabilità della denuncia, come segni del raggiungimento dell'intenzione che sta a fondamento dell'impegno civile; segni, in fin dei conti, della riuscita dell'impresa.

Chi, come Roberto Saviano, può fregiarsi di essere un intellettuale di riferimento, in grado di modificare credenze, orientare il pubblico, entrando nell'arena mediatica, ha preso le mosse da un romanzo d'esordio nel quale la parola del testimone, dell'eroe che denuncia a proprio rischio (una profezia destinata ad avverarsi), induceva il lettore a credere che si trattasse di una storia "vera", pur essendolo solamente in parte. *Gomorra* pretende di essere racconto fattuale («Io so e ho le prove»), nonostante gli evidenti "innesti" finzionali, che ne denunciano la natura romanzesca. A causa dello statuto ibrido di *Gomorra*, il sociologo Dal Lago vi ha ravvisato una frode perpetrata nei confronti di chi legge.<sup>12</sup> Tuttavia, la dimensione finzionale è talmente evidente in alcuni brani da rendere improbabile che il lettore minimamente avvertito non si renda conto di trovarsi di fronte a un testo intessuto di finzione, anche se il patto narrativo prevede che egli

<sup>11</sup> GISÈLE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, cit., p. 720.

<sup>12</sup> Cfr. ALESSANDRO DAL LAGO, *Eroi di carta: il caso Gomorra e altre epopee*, ManifestoLibri, Roma 2010.

creda che è tutto “vero” nel senso riduttivo di “reale”. È quindi la verità ad essere il centro della contesa: se è tutto vero è perché non è il verisimile ad essere commisto al vero, bensì il finto, anche smaccatamente, ostentatamente finto; come accade sia nella scena di apertura di *Gomorra* sia in quella di chiusura, che riportiamo a titolo di esempio:

Avevo i piedi immersi nel pantano. L'acqua era salita sino alle cosce. Sentivo i talloni sprofondare. Davanti ai miei occhi galleggiava un enorme frigo. Mi ci lanciavi sopra, lo avvinghiavi stringendolo forte con le braccia e lasciandomi trasportare. Mi venne in mente l'ultima scena di *Papillon*, il film con Steve McQueen tratto dal romanzo di Henri Charrière. Anch'io, come *Papillon*, sembravo galleggiare su un sacco colmo di noci di cocco, sfruttando le maree per fuggire dalla Cayenna. Era un pensiero ridicolo, ma in alcuni momenti non c'è altro da fare che assecondare i tuoi deliri come qualcosa che non scegli, come qualcosa che subisci e basta. Avevo voglia di urlare, volevo gridare, volevo stracciarmi i polmoni, come *Papillon*, con tutta la forza dello stomaco, spaccandomi la trachea, con tutta la voce che la gola poteva ancora pompare: «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!»<sup>13</sup>

Con ogni evidenza in passi come questo l'uso dell'intertestualità (frequentemente intersemiotica), la riscrittura, il citazionismo non sono posti al servizio dell'ironia, del distacco, della presa di distanza disincantata che comunemente vengono attribuiti al postmodernismo; al contrario, siamo dinanzi a un utilizzo antitetico, cioè in forma empatica, in breve, a forme di “impegno postmoderno”<sup>14</sup> che prediligono l'effetto-testimonianza, il qui e ora, l'ossimorica autenticità di racconti *fact-fictional* o più semplicemente di romanzi inchiesta.

Uno dei motivi che inducono a pensare di essere di fronte a qualcosa di nuovo è proprio l'uso dell'intertestualità intersemiotica.<sup>15</sup> Il passo appena citato poggia sul finale di un film (esplicitamente menzionato in modo da orientare facilmente il lettore in vista della ricerca di comunicabilità costante in tutto il libro) che a sua volta ha preso le mosse da un romanzo; si richiama dunque alla finzione per nutrire altra finzione, quella di un protagonista che utilizza un frigorifero come zattera: una immagine che egli stesso non tarda a definire ridicola, ma al contempo densa del dramma di un fuggiasco che qui, simbolicamente, rischia di annegare in una discarica. Il richiamo al cinema, che fonda tutta la dimensione simbolica del capitolo “Hollywood”, e la circolarità tra realtà e finzione sono pertanto esplicitamente tematizzate in *Gomorra*, che è anche un libro volto a problematizzare tale permeabilità (i camorristi, rappresentati nei film, imitano le loro

<sup>13</sup> ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 330. Sulla dimensione simbolica di questa scena cfr. NICCOLÒ SCAFFAI, *Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo*, «Between», I, 1, maggio 2011, pp. 1-11.

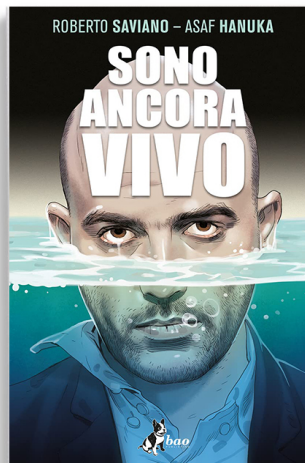
<sup>14</sup> Cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno*, cit.

<sup>15</sup> Cfr. SIMONE BACCI, *Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano*, «InterArtes», 2, novembre 2022, p. 159.

rappresentazioni filmico-televisive, in una osmosi nella quale, a lungo andare, sfugge la percezione del punto di origine).

Un utilizzo sistematico dell'intertestualità intersemiotica non è una novità: l'impegno di Balestrini lo ha ampiamente attivato, poi i Cannibali ne hanno fatto un marchio di fabbrica in testi intessuti di pubblicità, canzone, cinema e fumetto, per fare soltanto due rapidi esempi. Lo scandalo qui è determinato da un patto narrativo fondato sulla promessa di rappresentare una realtà garantita dalle iridi del testimone, che, però, è essa stessa circolarmente intessuta di "irrealtà" mediatica. È questo il mutamento in atto che la letteratura non solamente registra, ma pratica, fondandosi essa stessa su tale circolarità, poiché agisce in un contesto comunicativo e percettivo nel quale la dimensione mediatica e virtuale entra in continuo scambio osmotico con la realtà. Quasi superfluo, forse, richiamare i dibattiti sui social network, che creano una inedita permeabilità tra ciò che siamo dentro e fuori dalla rete, danno luogo a molteplici possibilità di condivisione e alla creazione di comunità "virtuali", in molti casi a una continua narrazione di sé (alla quale l'autofinzione letteraria non è estranea).

Restando al caso qui preso in esame, come ha notato giustamente Simone Bacci, assistiamo a una ripresa della retorica di *Gomorra* nel fumetto, o graphic novel che dir si voglia, realizzato da Roberto Saviano e Asaf Hanuka; una ripresa esplicita in alcuni passi, ma che, più in profondità, si manifesta in «una tendenza al vocativo, un'urgenza ipermoderna di apostrofare e di coinvolgere il lettore con uno stile performativo».<sup>16</sup> La stessa dunque che animava *Gomorra* e che ritroviamo nella dimensione autobiografica di *Sono ancora vivo* il cui titolo, lo si diceva, ci riporta direttamente al finale di *Gomorra*.



<sup>16</sup> *Ibidem*.

Il volto dello scrittore in copertina, per metà sommerso dall'acqua, la bocca ormai sott'acqua, gli occhi appena fuori, lo sguardo rivolto direttamente e frontalmente al lettore (e a questo l'iconografia di Saviano ci ha abituati), è ora finemente capace di trasmettere non più solamente la sfida, ma anche la venatura malinconica del sopravvissuto alle minacce della camorra in prima istanza, ma poi anche alle privazioni della vita sotto scorta, agli attacchi mediatici, ai dubbi rispetto alle proprie scelte, alla solitudine, alla tentazione del suicidio.

Il lettore, nella maggior parte dei casi, sa già che cosa è nel frattempo occorso a Saviano, sa che vive sotto scorta a causa proprio di quel libro. Quello che il lettore ancora non sa compiutamente (interviste e articoli ne hanno invero spesso parlato) è cosa questo abbia significato per l'autore, che qui viene rivelato in un racconto che è (né potrebbe in alcun modo essere altro) una rappresentazione della realtà.

E proprio dall'insegnamento amaro che la vita ha impartito a Saviano prende le mosse quest'opera autobiografica e intermediale, che ha come oggetto gli anni dopo *Gomorra*, ma anche quelli prima, e che, con la stessa urgenza del dire di quel primo libro si affida alle capacità espressive della parola e ora anche del disegno, circostanza non secondaria, poiché una narrazione di sé raramente dialoga con un'altra istanza autoriale. Riacciandosi al punto di cesura, il graphic novel si apre con queste affermazioni, che attivano il patto autobiografico:

Ho imparato col tempo che esistono due tipi di storie: quelle che terminano con la morte del protagonista e quelle invece che finiscono con la sua vittoria.

La storia che leggerete non termina né con la morte né con la vita, tutto si svolge in un territorio a metà strada tra l'una e l'altra dimensione. Qui è narrata una resistenza portata avanti con la sola artiglieria della parola e attraverso il perimetro del proprio corpo, comprendendo che, da qualsiasi lotta, si impara una e una sola regola: non è vero che dalla battaglia o tornerai vivo o non tornerai affatto.

Nel caso di un tuo ritorno, tornerai ferito.

Come porterai con te la ferita, quanto si infetterà, quanto riuscirai a guarirla, quanto ti dannerà, ecco, sarà questa la storia della tua vita.

E quella che state per leggere è la mia ferita.<sup>17</sup>

Il patto autobiografico è reso esplicito nella prima pagina, in una sorta di prefazione che precede il primo episodio: stiamo per leggere la "vera" storia della vita di Saviano, segnata da *Gomorra*. Ad essere ripresi da quel primo libro sono diversi elementi, dalla rappresentazione della parola come arma (lama in *Gomorra*, qui artiglieria), dal tono diretto e apodittico («esistono due tipi di storie»; «da qualsiasi lotta, si impara una e una sola regola»; «Nel caso di un tuo ritorno, tornerai ferito»), all'uso delle metafore belliche e corporee come strumento per chiamare in causa il lettore (con il passaggio al tu), all'uso dell'iperbole, frequente nel graphic novel, fino al richiamo a chi ha preceduto Saviano

<sup>17</sup> ROBERTO SAVIANO, ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, Bao publishing, Milano 2021, p. 3.



«QUELLA CHE STATE PER LEGGERE È LA MIA FERITA»

sulla strada della denuncia, primo fra tutti Don Peppino Diana (al quale anche in questo libro è dedicato un episodio), o ancora alla struttura, a episodi appunto, simile a quella di *Gomorra*. Tutto questo contribuisce, ora come allora, al coinvolgimento del lettore, che si sente interpellato da un racconto autobiografico, nel quale la volontà di muovere gli affetti in funzione performativa si avvale della collaborazione tra linguaggi e forme espressive, e dunque della coautorialità. E la scelta di collaborare con Asaf Hanuka, e del graphic novel risulta felice, dal momento che l'immagine porta un contributo decisivo in tale direzione.

Restando alla prima pagina, nella parte inferiore vediamo Saviano che scrive al computer, dalle sue mani ferite esce sangue; il piano della scrivania, completamente rosso di sangue, riflette la lampada su di esso poggiata, deformandola in pistola.<sup>18</sup>



La densità semantica che raggiunge la visione periferica, ma simultanea, dell'immagine nell'atto della lettura rafforza considerevolmente la potenza della cifra stilistica di Saviano, che qui come in nessun altro suo testo si avvicina a quella di *Gomorra* e sorregge l'intenzione autoriale che viene resa esplicita, come in molte altre occasioni, in più punti. Poco oltre la "prefazione" appena citata, ad esempio, Saviano dichiara le intenzioni che lo hanno spinto a scrivere *Gomorra*:

E non volevo fare cronaca, ma costruire qualcosa che permettesse al lettore di sentire quelle vicende come proprie. Il mio strumento doveva essere la letteratura. [...] E così iniziai a scrivere ispirandomi ai principi letterari di Truman Capote: "Volevo presentare un romanzo giornalistico, qualcosa di ampio respiro, che avesse la credibilità del fatto reale, l'immediatezza del film, la profondità e la libertà della prosa e la precisione della poesia".<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Per una analisi ravvicinata di alcune immagini, tra le quali quella qui sommariamente descritta, e della loro relazione con il testo cfr. SIMONE BACCI, *Ibridazione e ridondanza*, cit.

<sup>19</sup> ROBERTO SAVIANO, ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, cit., p. 18.

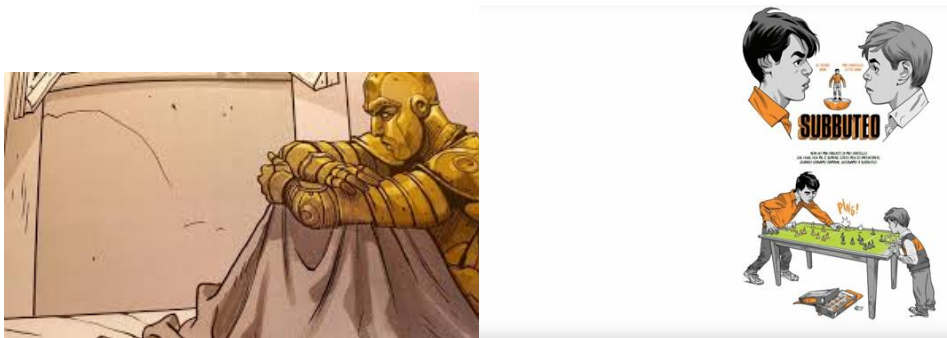
E di nuovo, alla figura eroica dello scrittore, che in questo testo poggia sul racconto del peso e delle conseguenze personali che è chiamato a sopportare – mentre in *Gomorra* si fondava sul rischio e sul coraggio necessari a prendere la parola contro il sistema (la camorra) –, si accompagna, con una coerenza e una determinazione messe a dura prova ma non piegate, la denuncia. Pur non avendo al proprio centro il sistema camorristico, questo romanzo grafico non può che far riflettere su quanto quel sistema sia potente, pervasivo, minaccioso e violento, come emerge da alcuni degli episodi narrati, ma in primo luogo dal destino al quale ha condannato la vita-non vita (il «territorio a metà strada», sospeso tra la vita e la morte, privato della libertà) di chi lo ha sfidato a viso aperto nel discorso tenuto a Casal di Principe, nel romanzo che ha dato inizio a un futuro non previsto. Il racconto personale non rinuncia a iterare la denuncia, che in questo caso si estende ad altre dimensioni, poiché qui non è il solo sistema camorristico ad essere responsabile dell'attacco allo scrittore, lo sono anche le tante voci che hanno cercato di delegittimarlo. Nei 23 episodi che compongono il testo assistiamo al dramma di una vita prigioniera della propria presa di parola contro la camorra, che ripropone in altri termini quanto Sapiro individua nei processi agli scrittori, ovvero la dimostrazione che la letteratura continua ad avere una influenza, poiché a fondamento della responsabilità penale dell'autore, così come delle minacce della camorra, della gogna mediatica e delle parole degli *hater* sui social, sta, con ogni evidenza, la convinzione che egli, attraverso la parola, eserciti un'influenza socialmente rilevante, pur correndo il rischio di trasformarsi da testimone a *testimonial*.

Né mancano in *Sono ancora vivo* elementi che conducono a una sua interpretazione in chiave martirologica (Saviano ne è consapevole e tematizza questo aspetto). La conclusione alla quale tale interpretazione conduce si rivela tuttavia sdoppiata: da un lato, si può sostenere che l'autore ostenti la propria sofferenza al fine di autorappresentarsi come eroico martire condannato dal proprio coraggio; dall'altro, ed è questa lettura che proponiamo, *Sono ancora vivo* è interpretabile come la dolorosa autorappresentazione di una cesura, dopo la quale l'isolamento e la privazione della libertà hanno portato Saviano a vacillare e a provare i contraddittori stati d'animo di chi vive, e non per propria colpa, in esilio. La vita di Saviano è da sedici anni imprigionata a causa di ciò che ha scritto e detto quando aveva ventisei anni. Il dolore, la depressione, i pensieri suicidi, la rabbia, discendono anche dal fatto che a pagarne le conseguenze sono anche i suoi familiari, dalla constatazione che gli è impossibile l'amore, così come il ritorno a casa. È narrazione della realtà, della verità di chi scrive, filtrata dalla finzione che ogni testo letterario, e le autobiografie non fanno eccezione, porta con sé insieme alla possibilità di rendere partecipe il lettore delle vicende narrate, al fine di aumentare la sua conoscenza di una verità umana che qui è del singolo, ma non riguarda solamente il singolo, perché il suo destino è sua responsabilità almeno quanto lo è del contesto nel quale compie le proprie scelte. La solitudine che ogni pagina del libro, nella forma della nostalgia per la vita di prima,

del desiderio di una libertà che confligge con il rischio di morte, della socialità negata, dell'amore diventato impossibile – a causa delle condizioni di esistenza e della corazza emotiva che è divenuta parte costitutiva dell'io – è la solitudine dell'esule, costretto ad abbandonare la propria vita per viverne un'altra, non voluta, non scelta, lontano dalla propria terra e dagli affetti. Così Saviano racconta la propria vicenda, compiendo un tentativo estremo, quello di riappropriarsi della storia della propria vita, di consegnarci l'autentico racconto di sé in opposizione ai racconti che altri hanno tessuto sulle sue vicissitudini, in un testo che, con paradosso soltanto apparente, si avvale di un coautore, capace di dare forma visibile ai fantasmi e ai desideri, alternando modi di rappresentazione vicini al graphic journalism a una vena visionaria e antirealistica, in evidente sintonia con l'uso che di questi registri fa lo stesso Saviano. La sfida è mossa contro le tante rappresentazioni diffuse dai media, nella creazione della "star persona", secondo la definizione impiegata da Morin a proposito del divismo e della confusione tra attore e personaggio;<sup>20</sup> una creatura ibrida, che nel nostro caso confonde scrittore e personaggio non permettendo di distinguere le due sfere nella costruzione di un *brand-author*, parte dello *stardom*. Dentro queste contraddizioni si trova a operare Saviano (come ogni altra celebrità), che sceglie di tematizzarle nella messa in scena di un se stesso frammentato dalle immagini mediatiche in molti Saviano e tenta di contrapporre ad esse altre immagini: il Saviano gorilla e minotauro, quello bambino (fugacemente tratteggiato anche in *Gomorra*), fratello, figlio, esule, resistente, martire, il guerriero della parola. Quest'ultimo, ovvero la figura autoriale costruita già in *Gomorra*, riemerge prepotentemente nel finale di questo romanzo disegnato.



<sup>20</sup> EDGAR MORIN, *Le star*, trad. italiana di Tina Guiducci, Olivares, Milano 1995 (ed. or. Seuil, Paris 1957), p. 194. Sullo *stardom*, all'interno di una vasta bibliografia, si veda almeno l'ormai classico RICHARD DYER, *Star*, trad. italiana di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Kaplan, Torino 2009 (ed. or. British Film Institute, London 1979), p. 55.



Una volontà di raccontarsi in modo autentico che tuttavia incontra il proprio limite e, non potendole cancellare, non può far altro che sommare alle prime le seconde rappresentazioni. L'automitobiografia di Saviano resta impigliata nelle maglie della rete costituita dal sistema comunicativo e mediatico contemporaneo (ed è probabilmente destinata ad alimentarlo), ma questo non significa che chi legge non sia spinto a porsi domande su questo stesso sistema, ovvero su un altro “sistema” qui implicato nella denuncia di Saviano.

Come sempre, Saviano spinge il lettore a prendere posizione, punta a suscitare indignazione, rabbia, speranza, volontà di riscatto e ancora emulazione: in breve, punta a ottenere un effetto performativo. Da qui discende la scelta di fare ricorso a una ampia varietà di generi discorsivi ed espressivi, senza temere l'uscita dal letterario. L'ibridazione della letteratura con il giornalismo, il fumetto, il cinema, la serialità televisiva, il ricorso all'intermedialità, la partecipazione alla costruzione di franchise transmediali può non essere interpretata come rivelatrice di una mancanza, segno di un problematico allontanamento dalla tradizione letteraria, sintomo della perdita di un primato e di un rapporto «di competizione e sudditanza»<sup>21</sup> rispetto ad altre forme espressive. Il rapporto sempre più stretto tra la letteratura e gli altri media si può considerare, volta a volta, come un ampliamento dei mezzi espressivi a disposizione dello scrittore, come un fenomeno di “popolarizzazione” della letteratura stessa, o come una combinazione di entrambi gli elementi, ma il punto dirimente resta un altro: la circostanza che la commistione di realtà e finzione è una tra le modalità di rappresentazione a disposizione della letteratura. Nel reportage narrativo, nell'autobiografia, come nel romanzo, l'“effetto testimonianza” inserisce nel testo l'illusione romanzesca che non si tratti di una rappresentazione, ma della, sempre impossibile, restituzione della realtà. La questione allora si sposta di piano e interroga lo statuto di verità che la finzione romanzesca, al pari di quella autobiografica, ambisce a raggiungere, che altro non è se non la possibilità che la letteratura attinga a una conoscenza del reale non referenziale, anche quando lo

<sup>21</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *Gli effetti di realtà*, cit., p. 165. Una preoccupazione analoga si trova già in ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007 e in CLAUDIO GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, ivi, 2008.

fa in *non-fiction novel*, cioè esplorando le possibilità rappresentative della «messa in realtà della finzione».<sup>22</sup>

L'ambiguità, squisitamente letteraria, insita in testi che mettono in finzione la realtà almeno quanto mettono in realtà la finzione, si rivela nuovamente nel finale di questo libro che sembra non voler finire, quasi ci fosse una esitazione rivelatrice nel momento di varcare la soglia del congedo dai lettori.<sup>23</sup> Quello che appare a tutta prima come l'ultimo episodio (intitolato *Finale*) si chiude su una tavola che mostra un aereo in volo in un cielo sereno, al tramonto, sopra le nuvole. Il fulcro narrativo dell'episodio è l'impossibilità dello scrittore di uscire dalla ragnatela degli attacchi che giungono da media e odiatori, a volte anche sostenitori che cambiano idea, che non credono sia reale il pericolo che corre Saviano. La possibilità di convincerli del contrario non è percorribile, poiché: «Sei credibile solo se ti ammazzano», una citazione di Falcone che abbiamo già incontrata nel testo. Dunque, la via è obbligata, tracciata: continuare a scrivere, restare fedeli a se stessi, credere che le «verità, nonostante siano sommerse da montagne di sterco, fioriranno concimate». Voltiamo pagina e in mezzo al cielo leggiamo il titolo del libro, «Sono ancora vivo», poi, in calce, la frase «Fine della prima metà della mia vita», seguita dalle firme degli autori.

Pensiamo dunque di essere giunti alla fine nel segno della resistenza dell'autore alla macchina del fango, quando la pagina successiva rivela che c'è ancora qualcosa da raccontare, contiene cioè un breve episodio, intitolato *Un desiderio*, che ci riporta circolarmente all'inizio del libro, al periodo della libertà, al rapporto con il fratello (al quale il libro è dedicato). Il desiderio è quello di essere raggiunto in una gelida notte di Natale, dopo aver lanciato un SOS, da un'ambulanza che solca il cielo come la slitta di Babbo Natale e conduce il fratello alla baita dove è "segregato" Saviano. Il fratello giunge a scacciare la solitudine, portando in dono il gioco con cui giocavano insieme da bambini, il Subbuteo (e *Subbuteo* si intitola il primo episodio), con il quale subito si rimettono a giocare. Il tema della gioventù e dell'infanzia occupa il primo e l'ultimo degli episodi, dedicati all'intimità di un rapporto tra fratelli che resiste, riproponendo uno dei topoi più percorsi dalla letteratura, quello della nostalgia dell'epoca che precede il disincanto del mondo.

Una chiusa circolare e perfetta che, tuttavia, non è ancora la fine, poiché, di nuovo circolarmente, a quella sorta di prefazione che abbiamo rapidamente analizzata (che si chiude con la frase programmatica «Quella che state per leggere è la mia ferita»), fa da specchio una sorta di postfazione, questa volta però priva di immagini: sparisce il disegno

<sup>22</sup> Cfr. FEDERICO FASTELLI, *Vero, falso, finto. "L'adversaire" di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, «Between», IX, 19, novembre 2019, pp. 1-22, p. 2.

<sup>23</sup> Del resto, come nota Fastelli, già Peter Brooks (1984) ci ha insegnato che la verità del libro emerge in un finale che proietta una nuova e inattesa luce sul significato complessivo della vicenda narrata; *ivi*, p. 13.

e resta la scrittura, ci troviamo soli con Saviano e con il suo mezzo espressivo, di fronte a una dichiarazione di resistenza. Saviano torna a ricordarci la forza della parola che denuncia. Racconta di un processo, questa volta reale, non mediatico, che si è concluso con una sentenza in favore di Saviano. L'antefatto risale al 13 marzo 2008, quando l'avvocato dei boss casalesi Francesco Bidognetti (Cicciotto 'e mezzanotte) e Francesco Schiavone (Sandokan) chiede che il processo ai due sia spostato di sede, perché in caso di condanna la responsabilità sarebbe stata di Saviano, che con *Gomorra* e i suoi articoli avrebbe condizionato il giudizio della Corte. Dopo tredici anni, la vicenda si conclude, il 24 maggio 2021, con la condanna da parte del Tribunale di Roma dei due boss e del loro avvocato Michele Santonastaso per aver minacciato Saviano con aggravante mafiosa. Ed ecco il commento:

Pensateci: un processo durato 13 anni, un processo che ha come protagonista non me, e nemmeno i boss che mi avevano minacciato, ma la parola. **La parola.** [...]

Le mafie una cosa la sanno per certa, il loro destino e la loro sicurezza c'è una sola cosa che può comprometterli: la parola che si spinge oltre il perimetro della cronaca e diventa il **racconto di una vita**, e poi di un'altra e di un'altra ancora, fino a diventare il **racconto di una terra**, fino a farti vedere chiaramente come quel racconto ti riguardi, perché è anche il tuo racconto. Perché è anche la **tua ferita.** [...]

Il 24 maggio del 2021, ho atteso la sentenza del Tribunale di Roma... quel giorno, la parola minacciata, delegittimata, vituperata e rinchiusa ha vinto. [...]

Ecco, dunque, cosa sono io: **la prova del loro fallimento.** [...]

E così, mentre uscivo da Tribunale, ho guardato il cielo pieno di nuvole e grigio e ancora una volta – come quindici anni fa, quando tutto è cominciato – ho pensato: “Maledetti bastardi, sono ancora vivo”.<sup>24</sup>

A interrompere il regime rappresentativo cronachistico-referenziale, sta, altro ribaltamento e altra circolarità, l'ultima frase, che già conosciamo: «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!», citazione di una citazione. È, lo si diceva, la citazione del finale di *Gomorra*, che a sua volta citava il finale di *Papillon*; è la ripresa di una scena inverosimile, tanto nel film quanto nel libro, e tuttavia potente, perché capace di evocare il sentimento di rivalsa e insieme di ebbrezza che, al di là di ogni referenzialità, dà voce alla sfida che il sopravvissuto lancia al mondo. Finali, tutti e tre, veri di quella verità che è propria della letteratura che scava nell'umano, tenta di conoscerlo (anche attraverso l'auscultazione e la rappresentazione dell'io) e lo rappresenta talvolta mediante la presa di distanza derealizzante, talaltra attraverso la costruzione letteraria di una autenticità che resta sempre e comunque vera perché finta e non per questo meno vera.

*Sono ancora vivo*, dunque, non si accontenta di terminare con una citazione che rinvia al libro che ha dato luogo a una cesura nella vita dell'autore – una cesura che l'autobiografia racconta (il prima e il dopo) – e al film che già in quel libro mostrava al lettore lo

<sup>24</sup> ROBERTO SAVIANO, ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, cit., p. 136.

statuto in ultima analisi vero perché finto della testimonianza; *Sono ancora vivo* si conclude con un ulteriore effetto rivelatore della costruzione letteraria che lo fonda, ovvero il doppio finale (e con il secondo e definitivo che duplica l'indicazione dell'ambiguità dello statuto referenziale della letteratura).<sup>25</sup> Se tutto questo non bastasse, a dimostrazione dell'intento performativo sempre presente nelle pagine di Saviano, il secondo finale esplicita, una volta di più, quale sia a suo avviso il compito della parola e della letteratura, riprendendo le molte dichiarazioni di Saviano su questo punto.

Se *Gomorra* presentava la sopravvivenza dell'eroe-testimone all'interno di una pagina chiaramente inverosimile, l'autobiografia a fumetti mette in forse il patto referenziale in forma meno lineare, ma non meno, al contrario forse ancor più, rivelatrice della consapevolezza della costruzione finzionale che l'autobiografia implica, senza per questo tradire il patto narrativo che la fonda, poiché le verità che la letteratura mostra non è affatto detto che debbano essere meramente referenziali, neppure quando si presentano con un forte ancoraggio ai fatti.

Lo statuto di verità al quale pretende l'"effetto testimonianza" di *Gomorra*, così come il racconto della propria vita di *Sono ancora vivo*, non è dunque smentito dal ricorso alla mescolanza tra fatto e finzione.<sup>26</sup> Saviano chiude la propria autobiografia nel primo finale con un modo di rappresentazione referenziale, che poi smentisce nell'intermezzo,<sup>27</sup> dove è rappresentato un desiderio, per sua natura debolmente ancorato alla realtà, e da ultimo torna, in una pagina che ripropone la sua cifra stilistica e l'effetto performativo al quale mira, a mescolare i registri. In essa, l'autore ripropone la sua idea di letteratura, la quale diviene nuovamente ragione di vita, esperienza di resistenza. È una pagina esplicita, fedele alla ricerca di un pubblico ampio nel linguaggio diretto, assertivo, così come nel tono didascalico che assume per spiegare il significato della costruzione del "doppio finale con intermezzo".

E questa incessante rappresentazione del mondo e di sé non è conclusa, poiché non soltanto la frase «Fine della prima parte della mia vita» (che chiude il primo finale) apre verso un sequel possibile, ma anche perché il franchise transmediale che ha preso avvio con *Gomorra* – e ha sempre visto la partecipazione e la presa di posizione in prima persona da parte di Saviano a difesa dalle varie accuse mosse, per ragioni diverse, soprattutto al libro, alla serie televisiva e all'autore –, vede in questa autobiografia a fumetti un ulteriore tassello, al quale seguirà l'uscita, già annunciata, di un film di animazione tratto dal graphic novel, per la regia dello stesso Saviano.

---

<sup>25</sup> Una alternanza che si ritrova in altri episodi e che si innesta sulla dimensione simbolica di molte pagine.

<sup>26</sup> Cfr. FRANÇOISE LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021 (ed. or. Le Seuil, Paris 2016).

<sup>27</sup> Questo, insieme al secondo finale, pare avere una funzione analoga, ma di significato inverso, rispetto a quella che nei *Promessi sposi* aveva la *Storia della colonna infame*.

Non si tratta di credere senza riserve all'automitobiografia di *Sono ancora vivo*, e tantomeno di accusare Saviano di frode letteraria o di cedimento di fronte al predominio della cultura visuale; si tratta di collocare anche la produzione di Saviano all'interno di dinamiche editoriali, mediali e comunicative tipiche della stretta contemporaneità, nella quale convivono la cultura partecipativa e il capitalismo delle piattaforme, la realtà e "l'irrealtà" della dimensione virtuale e dunque anche reality, cronaca e letteratura. Su questa "nuova realtà" il romanzo postmoderno ha costruito il proprio statuto di verità e lo ha fatto in forma strutturalmente ambigua anche là dove si dichiara non-finzionale.

I bastardi non sono più soltanto i camorristi, sono anche parte del pubblico, della stampa, della critica, dell'opinione pubblica: tutti attori che agiscono in un regime di realtà intessuta di irrealtà, che costituisce la nuova realtà inevitabilmente oggetto e soggetto della rappresentazione letteraria. Eroe, martire, testimone..., Saviano è soprattutto uno scrittore dell'impegno postmoderno. Divenuto icona della lotta contro le mafie, scrive, come chiunque altro, all'interno di un sistema editoriale e mediatico profondamente mutato, nel quale l'autore è sempre più spesso chiamato a entrare nell'arena e a trasformarsi in *brand-author*, coadiuvato e sorretto dagli agenti letterari (del calibro, nel caso di Saviano per lungo tempo, di Andrew Wylie). La visibilità e l'esposizione mediatica degli autori sono, tuttavia, un segnale non solamente delle difficoltà, ma anche della forza che può raggiungere uno scrittore dell'impegno nella contemporaneità, in una condizione in cui il lavoro della letteratura è spinto a contaminarsi ed espandersi in altri media, in cui il lettore non è più soltanto lettore, poiché potenzialmente partecipa della creazione di un mondo narrativo, ma anche e in forme sempre più visibili, critico, giudice, fan e *hater* (tutte figure messe in scena da Saviano).

*Gomorra*, con la sua evidente ricerca di un lettore disposto a diventare parte di una comunità in lotta contro la camorra, mostrava una fiducia nelle capacità performative della parola; *Sono ancora vivo* ribadisce la forza della parola e la sua possibilità di interpellare il lettore, ma ora Saviano, per essere credibile, ha bisogno di raccontare in prima persona i meccanismi con i quali la comunicazione e la rappresentazione mediatica lo santificano o mostrificano, esaltano o distruggono, blandiscono o sbeffeggiano. Co-implicato in questa rete di rappresentazioni, l'autore cerca di raggiungere nella forma più diretta possibile il proprio lettore e, in questo caso, sceglie il graphic novel, per proseguire la propria esperienza di relazione con i media, per ampliare gli strumenti espressivi e moltiplicare l'autorevolezza autoriale nella collaborazione con un fumettista impegnato, per mostrare come nell'attuale sistema dei media sia possibile continuare a esercitare la responsabilità dello scrittore.



## BIBLIOGRAFIA

- SERGIA ADAMO, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in PIERPAOLO ANTONELLO, FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009, pp. 259-288.
- PIERPAOLO ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013.
- ID., FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009.
- SIMONE BACCI, *Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano*, «InterArtes», 2, «Ibrido», novembre 2022, pp. 158-173.
- CARLA BENEDETTI, *Roberto Saviano, "Gomorra"*, «Allegoria», XX, 57, 2008, pp. 173-195.
- DENIS BENOÎT, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.
- ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007.
- ALESSANDRO DAL LAGO, *Eroi di carta: il caso "Gomorra" e altre epopee*, ManifestoLibri, Roma 2010.
- RICHARD DYER, *Star*, trad. italiana di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Kaplan, Torino 2009 (ed. or. British Film Institute, London 1979).
- FEDERICO FASTELLI, *Vero, falso, finto. "L'adversaire" di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, «Between», IX, 19, novembre 2019, pp. 1-22 <www.betweenjournal.it>.
- CLAUDIO GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, il Mulino, Bologna 2008.
- FRANCOISE LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021 (ed. or. Seuil, Paris 2016).
- PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. Seuil, Paris 1975).
- EDGAR MORIN, *Le star*, trad. italiana di Tina Guiducci, Olivares, Milano 1995 (ed. or. Seuil, Paris 1957).
- GISÈLE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Seuil, Paris 2011.
- ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006.
- ID., ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, Bao publishing, Milano 2021.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo*, «Between», I, 1, maggio 2011, pp. 1-11 <www.betweenjournal.it>.
- GIANLUIGI SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS, ADA TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, pp. 150-166.



Share alike 4.0 International License