

Il “Regno del Quasi”: Icone cinesi nelle rappresentazioni partenopee di Ermanno Rea e Roberto Saviano¹

Valentina Fulginiti

Napoli o la cruna del mondo

Reportage, romanzo-inchiesta, *non-fiction novel*: per quante siano le possibili etichette e definizioni, non c'è dubbio che, nel suo celebrato libro *Gomorra*, Roberto Saviano compia anche un'esplorazione di spazi, guidando il lettore alla scoperta di una Napoli sommersa, “altra” non perché distante o inaccessibile, ma perché indecifrabile. Fin dalla prima pagina di questa esplorazione, Napoli si offre a partire dal suo ingresso principale: il porto, presentato come una fenditura dalla quale filtrano, in forma di miasmi e umori infernali, le merci e i traffici del mondo: “Tutto quello che esiste passa di qui. Qui dal porto di Napoli. Non v'è manufatto, stoffa, pezzo di plastica, giocattolo, martello, scarpa, cacciavite, bullone, videogioco, giacca, pantalone, trapano, orologio che non passi per il porto. Il porto di Napoli è una ferita. Larga.”² Nella ferita del porto, prima ancora che le merci in transito, si mostrano subito dei corpi in caduta libera, che l'occhio fatica a riconoscere come umani:

Il container dondolava mentre la gru lo spostava sulla nave. Come se stesse galleggiando nell'aria, lo *sprider*, il meccanismo che aggancia il container alla gru, non riusciva a domare il movimento. I portelloni mal chiusi si aprirono di scatto e iniziarono a piovere decine di corpi. Sembravano manichini. Ma a terra le teste si spaccavano come fossero crani veri. Ed erano crani. Uscivano dal container uomini e donne. Anche qualche ragazzo. Morti. Congelati, tutti raccolti, l'uno sull'altro. In fila, stipati come aringhe in scatola.³

Questo *incipit in medias res*, che richiama alla mente l'immagine dei corpi in caduta dai vetri infranti delle Twin Towers e, per metonimia, la frattura epocale dell' 11 settembre, fa da preludio alla catabasi che sta per seguire.⁴ A questi primi corpi, congelati dal *rigor mortis* e dal diaccio impatto con il suolo, seguirà infatti un lungo elenco di morti, trasformati in segni dal gesso che ne traccia la sagoma, o dal codice camorristico dello sfregio. Curiosamente, i primi corpi che appaiono nel libro non sono corpi di napoletani. Sono cadaveri cinesi, rimpatriati illegalmente

¹ Una parziale versione di questa ricerca, in traduzione inglese, è stata presentata alla conferenza “Mediterranean Encounters in the City,” organizzata dalla Prof.ssa Michela Ardizzoni presso la University of Colorado - Boulder, il 15-16 aprile 2011. Desidero esprimere i miei ringraziamenti agli altri partecipanti e agli organizzatori, per l'incoraggiamento e il feedback ricevuto in quell'occasione.

² Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (Milano: Mondadori, 2006), 12.

³ *Ibid.*, 11.

⁴ Si vedano, ad esempio, due testi come *Falling man* (2007) di Don De Lillo e il graphic novel *In the shadow of no towers* (2004) di Art Spiegelman, di importanza capitale per il costituirsi di una narrazione condivisa del 9/11.

dopo la morte, trahettati clandestinamente verso la loro sepoltura come una merce in uscita tra le tante:

Erano i cinesi che non muoiono mai. Gli eterni che si passano i documenti l'uno con l'altro. Ecco dove erano finiti. I corpi che le fantasie più spinte immaginavano cucinati nei ristoranti, sotterrati negli orti d'intorno alle fabbriche, gettati nella bocca del Vesuvio. Erano lì. Ne cadevano a decine dal container, con il nome appuntato su un cartellino annodato a un laccetto intorno al collo. Avevano tutti messo da parte i soldi per farsi seppellire nella loro città in Cina. Si facevano trattenere una percentuale dal loro salario, in cambio avevano garantito un viaggio di ritorno, una volta morti. Uno spazio in un container e un buco in qualche pezzo di terra cinese.⁵

Un'apparizione tanto evidente e in una posizione così di rilievo—addirittura nella scena d'esordio del romanzo—non sembra casuale. Alla Cina sono infatti dedicati i primi due capitoli di *Gomorra*, che si soffermano sul giro d'affari che lega il porto di Napoli e l'economia cinese. Un enorme volume di merci in transito, concetto che si espande fino a inglobare qualsiasi materia: prodotti industriali, rifiuti tossici, esseri umani vivi e morti. La porta d'ingresso ai segreti di Napoli è dunque direttamente comunicante con il più lontano degli orienti, ed è, allo stesso tempo, una porta spalancata sul nuovo inferno globale.

La presenza della Cina nel testo di Saviano non è un *hapax*, ma ricorre anche in un'altra rappresentazione di Napoli di poco precedente, quella fornita da Ermanno Rea nel suo romanzo *La dismissione* (2001).⁶ Oggetto della narrazione è lo smontaggio dell'impianto di colata continua di Bagnoli, rivenduto allo stabilimento industriale di Meishan in Cina. Questa destinazione non è menzionata di sfuggita come un dettaglio qualsiasi, ma acquista un crescente rilievo nel testo. Le presenze cinesi, siano esse quelle dei delegati in missione a Napoli o quelle degli ignoti operai che riutilizzeranno l'impianto dismesso, affollano il racconto. Ancora una volta, è sulla banchina del porto che la metafora geografica, nel suo duplice senso di indefinita sospensione e di annullamento delle distanze, prende corpo. Se in *Gomorra* la banchina del porto contrassegnava l'inizio del racconto, qui essa lo conclude: una "soglia" non solo geografica, ma anche narrativa. È solo alla fine del racconto che il narratore Vincenzo Buonocore, guardando i pezzi di impianto in partenza per la Cina, colma la misura del proprio stupore, giungendo a contemplare l'intero processo con sguardo "terzo" e straniato:

Ricordo che era maggio. L'anno, il '95. La nave era ormeggiata al pontile sud, immobile nell'aria già infuocata come fosse stata finta. Casse e gabbie giacevano accatastate sia nel magazzino rotoli che accanto al bastimento e anche sotto al capannone ancora intatto delle colate continue. Su ciascuna di esse vistose

⁵ *Ibid.*

⁶ D'ora in avanti, per brevità, si applicherà la definizione di "romanzo" a entrambi i testi, benché a rigore si tratti di due *non-fiction novel*. Tuttavia, poiché il presente saggio verte sull'analisi delle strategie narrative e sulla rappresentazione simbolica degli spazi, si preferisce mettere in rilievo la natura finzionale delle tecniche narrative adoperate da Rea e da Saviano, pur applicate a fatti realmente accaduti o a testimonianze dirette.

stampigliature in nero spiegavano che si trattava di merce destinata al porto di Shanghai. Non so perché, non mi veniva soltanto da piangere, ma anche da ridere. Dicevo tra me: che diavolo, addirittura in Cina!⁷

Quasi che l'enormità della distanza culturale (e delle trasformazioni che essa implica) si rivelasse di colpo solo a leggere la destinazione sui *container*. Nel campo visivo non ci sono più gli acquirenti di Meishan, la delegazione cinese in visita a Napoli o il personale della Steel Works; entra di colpo la Cina. Tutta intera, nella sua immensa indecifrabilità.

In entrambi i testi, la Cina si innesta nello spazio partenopeo modificandolo in maniera irreversibile e aggiornandone le rappresentazioni più fruste. Quella che si scorge dalla banchina del porto è una Napoli non turistica, non bozzettistica, non folkloristica: l'immagine dei traffici con la Cina viene a completare l'immagine (o la "contro-cartolina," come la definisce Rea)⁸ della Napoli industriale, inserendola nel vasto scenario di un mondo globale. È pertanto ipotizzabile che tale icona non sia una coincidenza o un caso isolato, ma che, anche per la rilevanza dei testi in cui compare, essa costituisca la figurazione di più complesse trasformazioni di ordine economico, storico e sociale. Lo spazio tracciato dai rapporti tra Napoli e Cina può essere considerato come un nuovo spazio a sé stante, una metafora di ordine cognitivo e spaziale, atta a comprendere le trasformazioni della geografia produttiva e, allo stesso tempo, le nuove auto-rappresentazioni di un'identità nazionale in transito.

Nelle prossime pagine, saranno esaminate le implicazioni identitarie, culturali e narrative di questa metafora nei testi scritti da Rea e da Saviano, con sporadici riferimenti anche alle loro trasposizioni cinematografiche, *La stella che non c'è* (2005) di Gianni Amelio e *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone. In primo luogo, si sonderà la presenza di alcune caratteristiche tipiche della narrativa di viaggio, disseminate nella struttura di due testi appartenenti a tutt'altro genere. Le metafore cinesi, col loro riferimento costante a una dimensione esotica, sembrano infatti espandere la tradizionale struttura del reportage napoletano, adattandola alla temporalità continua, e simultanea, del consumo postmoderno dello spazio. In un secondo momento, si esamineranno i significati storici e sociali del parallelismo fra Cina e Napoli: un paradigma ereditato dalla tradizione novecentesca dei reportage politici sulla Cina maoista, che viene modificandosi per descrivere il simultaneo tramonto delle utopie industrialistiche e marxiste. Infine, attraverso una riflessione sulla natura traduttiva della letteratura di viaggio, si formulerà una riflessione conclusiva sulla portata identitaria di tale metafora, analizzando i rapporti tra due paesaggi per secoli oggetto di sguardi esotizzanti.

Una narrativa di viaggio nascosta

Dal punto di vista narrativo, si può ipotizzare che la presenza della Cina in queste rappresentazioni di Napoli costituisca una forma di "letteratura di viaggio" *en abyme*, abilmente celata nel racconto. La Cina è infatti la destinazione di tutti i processi partoriti nella Napoli di Ermanno Rea, mentre in *Gomorra* essa è il punto di partenza di quasi tutte le merci movimentate nel suo porto,⁹ nonché l'origine di altrettanti processi segreti. Quello tra Napoli e la Cina è

⁷ Ermanno Rea, *La dismissione* (Milano: Rizzoli, 2002), 309.

⁸ *Ibid.*, 63.

⁹ Saviano, *Gomorra*, 15.

pertanto uno spazio a sé stante, spazio di sospensione e transito: uno “stretto” che si allunga non nello spazio fisico della geografia, ma in quello immateriale delle rotte tracciate dagli uomini.¹⁰ Tale coincidenza suona strana e persino grottesca al lettore italiano, per cui Napoli è inscindibile dal “suo” Mediterraneo. Un dubbio espresso dallo stesso Vincenzo Buonocore: “Possibile che in Cina esistesse qualcuno, o, in modo più anonimo, un ufficio, interessato a conoscere e ad archiviare notizie su una città del Mediterraneo europeo e in particolare su un suo quartiere sconvolto per la mancanza di una fabbrica?”¹¹ Eppure, è proprio questa funzione di termine segreto del racconto che impone la Cina come meta nascosta del viaggio testuale e, allo stesso tempo, come il doppio di Napoli e delle sue trasformazioni.

Le icone cinesi, allargando i confini della geografia percepibile come “italiana,” si inseriscono nel crocevia di generi rappresentato da questi due testi, a complicare ulteriormente i rapporti tra le astuzie narrative del romanzesco, la tensione conoscitiva dell’inchiesta e l’esplorazione di un margine che è sociale e storico, ancor prima che spaziale. Tanto *La dismissione* quanto *Gomorra*, pur non aderendo strettamente ai canoni del reportage, e men che meno di quello turistico, sono infatti costellati di viaggi, tanto fisici quanto immateriali. Di un “viaggio nell’impero economico e nel sogno di dominio della camorra” parla il sottotitolo di *Gomorra*, mentre la testimonianza di Rea è costellata di transiti e trasferimenti, come la spedizione dell’impianto di colata continua a Meishan, in Cina, o la breve esplorazione napoletana di Chung Fu, influente membro della delegazione cinese arrivata a Bagnoli per seguire le trattative. Sullo sfondo, un viaggio in Cina destinato a non realizzarsi, quello—prima pensato come un trasferimento, poi come un semplice itinerario turistico—del narratore Vincenzo Buonocore.

In quest’ottica, non stupisce che le trasposizioni cinematografiche di entrambi i romanzi insistano sulla rotta cinese, svolgendo quelle peregrinazioni che, nella pagina scritta, rimanevano allo stato potenziale e ipotetico. Questa trasformazione viene a coincidere col deciso prevalere delle tecniche di finzionalizzazione sui dati provenienti dalla realtà documentaria e dalla cronaca.¹² La scrittura di Rea si colloca in un particolare regime discorsivo ibrido tra finzione e

¹⁰ Sulla valenza antropologica e filosofica degli stretti, e in particolare sulla specularità tra “stretto” e “istmo” (lingue di mare o di terra che dividono e uniscono), si veda Franco La Cecla e Piero Zanini, *Lo stretto indispensabile* (Milano: Bruno Mondadori, 2004).

¹¹ Rea, *La dismissione*, 211.

¹² Entrambi i testi si collocano a metà strada tra inchiesta, reportage letterario e romanzo vero e proprio, con uno statuto che ha sollevato numerosi problemi interpretativi. Ciò vale soprattutto per *Gomorra*, all’origine di una furiosa *querelle* definitoria animatasi tra il 2006, anno della pubblicazione, e il 2008, anno in cui il collettivo Wu Ming ha inserito il “romanzo” di Saviano nella propria etichetta di New Italian Epic, in un saggio (*New Italian Epic: Memorandum 1993-2008*) apparso prima in rete e poi ripubblicato in un volume a firma dell’intero collettivo di scrittori. Le definizioni applicate al testo vanno da quella tradizionale di “romanzo-inchiesta” a quella assai ricorrente di “docu-fiction,” o, ancora dal “qualcosa di più di un reportage,” suggerito da Carla Benedetti a partire dalla forza illocutoria del testo (Carla Benedetti et al., “Il libro in questione: *Gomorra*,” *Allegoria* 57, 2008: 179; 185), fino alla definizione radicalmente innovativa di “oggetto narrativo” (UNO, secondo l’acrostico inglese *Unidentified Narrative Object*), avanzata dallo scrittore Wu Ming 1, prima in una recensione apparsa online (Wu Ming 1 in Wu Ming 1 e Wu Ming 3, Recensione a *Gomorra*, *Nandropausa* 10, 21 giugno 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm#gomorra>), e poi nel saggio *New Italian Epic*. Mentre le prime definizioni pongono l’accento sulla continuità di *Gomorra* con la tradizione del reportage narrativo, la definizione di “oggetto narrativo” ne enfatizza la natura ibrida e poli-discorsiva. Tale lettura è stata violentemente respinta da Benedetti e da Tiziano Scarpa, che hanno invece rivendicato la specificità della narrazione di Saviano, il cui atto enunciativo è individuale e personale almeno quanto i rischi che esso comporta (Carla Benedetti e Tiziano Scarpa, “Le mistificazioni dei Wu Ming,” http://www.ilprimoamore.com/testo_204.html, 2006). Nel corso dell’ultimo anno, l’individuazione di *Gomorra* come il caso paradigmatico di un generale ritorno all’impegno è venuta attenuandosi, affiancata in misura crescente da altre letture. Nel recentissimo *Scritture a perdere*, un Giulio

realtà—come lo scrittore fa dire al modello extra-letterario di Vincenzo Buonocore, “Le bugie non contano, quando assomigliano alla verità.”¹³ Analogamente, la scrittura di *Gomorra* è fondata sull’opposizione di verità e falsità: l’autore si fa diretto testimone di fatti e vicende presentati come “veri,” oppure ricorre alla mediazione di diverse fonti e di soggetti enunciativi la cui attendibilità non è però mai messa in discussione, ma risulta anzi avvalorata dal loro diretto contatto con la realtà. Altrove, benché ciò non sia dichiarato esplicitamente, l’opposizione di verità e falsità si sovrappone ad altre categorie del racconto aletico (ossia, in termini semiotici, basati sulla categoria della verità e su opposizioni come quella di “necessario” e “contingente”) come la categoria della “probabilità” (laddove il narratore opera una ricostruzione narrativa di eventi ai quali non può aver assistito), o persino quella dell’“impossibilità,” a rimarcare i momenti più tragici della narrazione, in cui il testimone assiste personalmente a eventi che eccedono i confini di ciò che si ritiene possibile o accettabile.¹⁴ A questo complesso di “cronache vere” Saviano applica *climax* tipicamente narrativi e risonanze patemiche proprie della finzione, secondo un modello che, in Italia, ha suscitato scalpore per la sua novità, ma che invece è da annoverarsi all’interno di un preciso genere, quello del *non-fiction novel*, e di quella speciale ibridazione tra giornalismo d’inchiesta e forma narrativa che è andata affermandosi da decenni negli ambienti anglofoni. Delle quattro caratteristiche fondamentali individuate da Tom Wolfe nel suo fondamentale *The New Journalism* (1973), la scrittura di Saviano ne condivide almeno tre, ossia la costruzione del racconto scena per scena, in modo da aumentare al massimo l’investimento emotivo del lettore, l’uso realistico dei dialoghi (chiaramente ricostruiti nel corso della riscrittura) e l’attenzione ai dettagli materiali, che rivelano lo status delle persone osservate.¹⁵ Quanto alla quarta caratteristica—l’imperativo a usare la terza persona—essa è senz’altro trasgredita da alcuni momenti della narrazione di Saviano, che inserisce a più riprese un io testimoniale nel racconto a garanzia della sua stessa “veridicità.” Come ha tuttavia rilevato Nick Nuttall, tale regola è contraddetta da esempi illustri, a cominciare dallo stesso Truman Capote, che impiega la prima persona nel suo *Handcarved Coffins: A Nonfiction Account of An American Crime*.¹⁶

Il paradigma giornalistico sembrerebbe in apparenza meno controverso per il volume di

Ferroni particolarmente polemico afferma che “l’autenticità della testimonianza va assai oltre i limiti di quello che a uno sguardo esterno potrebbe apparire come un’inchiesta giornalistica o un saggio sociologico, sta proprio nella fragilità indifesa di colui che si è trovato a guardare quella realtà da dentro, e sa parlarne con un linguaggio diretto, non impostato letterariamente, anche se nutrito di passione per la grande letteratura.” Si veda Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni Zero* (Roma-Bari: Laterza), 94. Filippo La Porta definisce invece il testo come “romanzo-reportage più vicino all’epica.” Si veda Filippo La Porta, *Meno letteratura, per favore!* (Torino: Bollati Boringhieri, 2010), 79). Tale definizione cozza peraltro con il rifiuto di attribuire una validità all’etichetta di *New Italian Epic*, rigettata come una “mascherata” da La Porta (*Ibid.*, 87). La posizione di entrambi i critici è ulteriormente complicata dalla separata trattazione che essi propongono della “auto-fiction,” individuata da entrambi come uno dei filoni più produttivi della letteratura italiana contemporanea. Mentre Ferroni include *Gomorra*, assieme agli esempi di *auto-fiction* propriamente intesi (Elisabetta Rasy, Mauro Covacich, Renzo Paris) nel novero delle poche strade espressive ancora percorribili, La Porta esclude qualsiasi collegamento del lavoro di Saviano con tale corrente, cui peraltro il critico attribuisce un valore negativo, di replica letteraria del *reality show* televisivo (*Ibid.*, 79).

¹³ Rea, *La dismissione*, 368.

¹⁴ Ciò vale sia per i casi in cui Saviano è testimone diretto di eventi, come nel celebre episodio in cui una partita di stupefacenti viene testata su tossicodipendenti, usati come cavie, sia nei casi in cui a testimoniare l’incredibile è un’altra persona, come nell’episodio menzionato in apertura al presente saggio.

¹⁵ Vedi Tom Wolfe, *The New Journalism* (New York: Harper & Row, 1973).

¹⁶ Nick Nuttall, “Cold blooded journalism: Truman Capote and the non-fiction novel,” in *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, ed. Richard Keeble and Sharon Wheeler (London-New York: Routledge, 2007), 142.

Rea, che traspone in forma narrativa il racconto di un testimone. L'opera, tuttavia, mette in campo molteplici dispositivi enunciativi, secondo una tendenza manipolatoria propria della finzione, e nella sua forma assomiglia decisamente a un romanzo. Al personaggio-narratore Vincenzo Buonocore (di cui si mantiene quasi sempre la prima persona narrativa, pur nella sua patente riscrittura d'autore) si somma infatti l'istanza di un "testimone" extra-letterario, che rimane fuori dal testo fino alla conclusione, ma appare nell'ultimo capitolo, chiamato a leggere il resoconto e a valutarne la "veridicità." In questo epilogo, il brusco passaggio dalla prima alla terza persona narrativa chiama in causa anche l'autore, terzo narratore del testo. Anche ne *La dismissione* dunque, troviamo una miscela di fiction e realtà: la superficie del testo è disseminata di interventi finzionali, ed è solo il richiamo alla sfera extra-testuale dei referenti che può sostenere un precario statuto di veridicità. A differenza di quanto avviene in *Gomorra*, tuttavia, il rapporto tra "veridicità" narrativa e realtà fattuale è spesso oggetto di discussione. Tale problematicità ci riporta a una dialettica propria del giornalismo narrativo, ossia il difficile rapporto tra "fabbricazione" della storia e "veridicità" dei fatti: "Reporters make stories. Making is not faking, not lying, but neither it is a passive mechanical recording. It cannot be done without play and imagination," come ha affermato lo studioso di media Michael Schudson nel 1996.¹⁷ A scompigliare ulteriormente l'equilibrio di verità e finzione, giunge l'inserimento di documenti, tanto verbali quanto visivi (si veda il disegno dell'impianto di colata continua riprodotto a pagina 123 dell'edizione consultata), che creano una frattura nel racconto. Il loro uso non sembra rispondere né alla tipica funzione di supporto dell'inchiesta giornalistica, né alla manipolazione postmoderna della storia o all'uso meta-finzionale dei margini testuali teorizzato, tra gli altri, da Linda Hutcheon nel suo *Poetics of Postmodernism*, dove si afferma che "Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context . . . It is not an attempt to void or avoid history. Instead it directly confronts the past of literature—and of historiography, for it too derives from other texts (documents)."¹⁸ Alle mappe e ai disegni tecnici dell'impianto si potrebbero forse applicare con successo la tipologia retorica degli "innesti e prelievi" proposte in un recente contributo da Dimitri Chimenti, secondo cui "the inclusion of pieces of reality in a text does not always produce a higher degree of readability of the real. It might be the opposite: the real becomes opaque until we are unable to distinguish it from what is real."¹⁹ Una tale confusione ha senz'altro luogo ne *La dismissione*, leggibile in tutto e per tutto come un romanzo e, allo stesso tempo, come una testimonianza.

Niente di tutto ciò ha luogo nei due film che Matteo Garrone e Gianni Amelio hanno rispettivamente tratto dai due libri, entrambi segnati da una decisa finzionalizzazione e dall'assenza di quella tipica marca dell'"effetto di realtà" che è l'uso di *footage* originale o l'inserimento di materiale documentario d'epoca.²⁰ L'insistenza sulla Cina e sul suo esotismo è funzionale a questa diversa strategia narrativa e al diverso equilibrio tra le componenti del racconto. Il caso più emblematico è forse quello de *La stella che non c'è*, un libero adattamento e non una trasposizione propriamente intesa. Al narratore-testimone Vincenzo—una figura di

¹⁷ Cit. in Richard Keeble, "Introduction: On journalism, creativity and the imagination," in *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, ed. Richard Keeble and Sharon Wheeler (London-New York: Routledge, 2007), 1.

¹⁸ Linda Hutcheon, *Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (London: Routledge, 1988), 133.

¹⁹ Dimitri Chimenti, "Unidentified Narrative Objects: Notes for a Rhetorical Typology," *Journal of Romance Studies* 10, no. 1 (Spring 2010): 42.

²⁰ Si pensi ad esempio all'uso dei filmati e telegiornali d'epoca in film italiani recenti come *Signorina Effie* di Wilma Labate (2007) e *Buongiorno, Notte* di Marco Bellocchio (2003).

secondo grado, che nella pagina scritta appare come un'istanza di verità, ma di cui pure si denunciano finzioni e divagazioni—si sostituisce un personaggio chiaramente fittizio e romanzato, che interagisce con il mondo circostante in modo primariamente istintuale ed emotivo. La svolta verso la finzione non sembra compensata nemmeno dalla scelta di recuperare il cognome anagrafico dell'operaio (Buonavolontà, invece che Buonocore) sulle cui testimonianze si basa il volume di Rea.²¹ Nel film, il protagonista segue il suo stabilimento fino alla sua nuova destinazione—che da Meishan è diventata la più nota Shanghai—dando vita a un itinerario tanto rocambolesco quanto ricco di implicazioni sentimentali. La Cina fisicamente attraversata da Vincenzo offre al racconto filmico uno scenario adeguato: l'insieme delle considerazioni storiche e sociali direttamente enunciate nel reportage napoletano di Rea è qui trasmesso, indirettamente, mediante potenti allusioni visive.

Analogamente, nella versione cinematografica di *Gomorra*, il sarto Pasquale (diventato protagonista di una delle cinque storie che gli sceneggiatori hanno prelevato dal magma di dati e persone del racconto scritto) è seguito in ogni dettaglio del suo viaggio, che ha per meta non la Cina, ma la Chinatown locale: un paesaggio facilmente oggetto di turismo e di sguardo reificante, secondo l'analisi di John Urry, fra i primi a teorizzare la natura oggettivante dello sguardo turistico: “[I]n recent years certain ethnic groups have come to be constructed as part of the attraction or theme of some places. This is most common in the case of Asian groups.”²² Seguito dalla telecamera, il personaggio di Pasquale entra nelle cucine dei cinesi immigrati a Napoli, condividendone il calore e la convivialità, invece di limitarsi a un'arcigna osservazione dei banchi di lavoro nella fabbrica clandestina di Terzigno. In entrambi i casi, la finzionalizzazione richiesta dal passaggio allo schermo sfrutta il tema del viaggio, implicito nel racconto scritto, che permette un maggior dinamismo e una più precisa esplorazione dei dettagli visivi.

La Cina incarna un'esperienza vicaria di viaggio e trasmette alla forma tradizionale del reportage napoletano le principali modalità di esperienza dello spazio globalizzato: uno spazio in cui, come ha di recente rilevato Paul Virilio, *oggetto, soggetto e traiettoria* sono sottoposti a tracciabilità continua, in cui la geografia si appiattisce fino a coincidere con la sua percepibilità da parte di un viaggiatore statico ma iper-connesso, e in cui, da ultimo, l'istantaneità della comunicazione si è sostituita al viaggio, che implica riflessione, ricordo, profondità storica.²³

Il tragitto che unisce Napoli alla Cina è, in primo luogo, quello delle merci. Tale legame non è passato inosservato ai primi recensori del testo. Se nel 2008, nell'approfondimento dedicato a *Gomorra* dalla rivista *Allegoria*, Franco Petroni sottolineava il rapporto tra l'espansione mondiale della Cina e la “tradizionale inventività dei cinesi,”²⁴ già nel 2006, sulle colonne del quotidiano *Liberazione*, lo scrittore Girolamo de Michele recensiva l'esordio di Saviano insieme al best-seller *L'impero di Cindia* di Federico Rampini, vedendo in Napoli, Shanghai e Bombay le tessere di un unico mosaico globale:

²¹ Si veda “Io, operaio, finito nel libro dell'anno,” intervista di Enzo Golino a Vincenzo Buonavolontà, in *il Venerdì*, n. 746, supplemento de *la Repubblica*, 5 luglio 2002, 106-107. Ricavo questo dato dalla comunicazione “Raccontare il lavoro. *Fiction, reportage* e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio,” presentata da Claudio Panella alla conferenza “Negli archivi e nelle strade: Raccontare il reale nella letteratura italiana di fine millennio,” tenuta alla University of Toronto il 7-8 maggio 2010.

²² John Urry, *The Tourist Gaze. Second revised edition* (London: Sage, 2002), 139.

²³ Paul Virilio, *The University of Disaster*, trad. Julie Rose (Cambridge-Malden: Polity Press, 2010), 57.

²⁴ Franco Petroni, “Il libro in questione: *Gomorra*,” 184.

La realtà è invece che la camorra è stata la prima a intuire le potenzialità dei processi di globalizzazione, di sgretolamento dell'ordine mondiale nato a Yalta, di rivoluzionamento dei processi produttivi e distributivi: i camorristi sono i primi ad andare in Cina a studiare i distretti industriali, a pianificare, a stringere accordi; i primi ad acquistare depositi di armi ad est dopo la caduta del Muro, e a pagarne la custodia per anni. Si inseriscono nelle dinamiche produttive realizzando un “*just-in-time*” stratificato per livelli di qualità, dalla moda esclusiva . . . alle griffe di prestigio, agli *outlet*, sino alle copie di decrescente qualità, all'interno di un sistema fondato sulla rapidità di esecuzione. Come sulla velocità si basa l'offerta di servizi che l'India, attraverso la rete, è in grado di offrire al mercato americano: prenotare un albergo, comprare lezioni di matematica o assistenza tecnica, riparare i banchi di sistema costa meno se ci si rivolge, via web, all'India—e lo stesso vale per i servizi ospedalieri.²⁵

Un entusiasmo che, negli stessi mesi, è riecheggiato anche da altri scrittori italiani politicamente vicini a Saviano, come i Wu Ming, che sulla loro *newsletter* recensiscono il romanzo con le seguenti parole: “*Gomorra* ci squarcia il petto raccontandoci la Cina e l'India. Qui da noi. Noi. Cinesi di noi stessi. Noi che insegniamo ai cinesi come fare la Cina. I cinesi che insegnano a noi. Signori, ecco la crescita, il PIL, le plusvalenze, la modernizzazione.”²⁶

Al viaggio che gli esseri umani, vincolati da timbri e permessi, non possono compiere, si sostituisce quello delle merci, la cui libertà di movimento non conosce limiti. Consumando il viaggio delle merci, il lettore, dalla sua posizione di statica passività, compie una prima esperienza vicaria, succedanea, del viaggio. La corrispondenza tra la fissità degli esseri umani e l'onnipotenza delle merci, libere di viaggiare su scala globale, è chiaramente enunciata da Saviano: “I prodotti hanno cittadinanze molteplici, ibride e bastarde. Nascono per metà nel centro della Cina, poi si completano in qualche periferia slava, si perfezionano nel nord est d'Italia, si confezionano in Puglia o a nord di Tirana, per poi finire in chissà quale magazzino d'Europa. La merce ha in sé tutti i diritti di spostamento che nessun essere umano potrà mai avere.”²⁷

Anche nell'esplorazione suburbana condotta da Saviano, lo spazio locale si espande fino a coincidere con la rete delle sue connessioni mondiali. Alla geografia delle mappe catastali e della segnaletica stradale, si sovrappone una fitta rete di soprannomi esotici e dialettali, quelli che segnano il vero controllo del territorio. Così l'entroterra campano diventa Las Vegas, mentre, in un incubo alla Sergio Leone, i paesi salentini di “*dintr'a lu capu*” si trasfigurano nel Far West di merci destinate a invadere il mondo intero:

Non c'era luogo in cui non avessero impiantato i loro affari. In Germania negozi e magazzini erano presenti ad Amburgo, Dortmund e Francoforte. A Berlino c'erano i negozi Laudano, Gneisenaustrasse 800 e Witzlebenstrasse 15, in Spagna al Paseo de la Ermita del Santo 30, a Madrid, e anche a Barcellona; in Belgio a Bruxelles, in Portogallo a Oporto e Boavista; in Austria a Vienna, in Inghilterra un negozio di giacche a Londra, in Irlanda a Dublino. In Olanda ad Amsterdam, e

²⁵ De Michele, Girolamo, “Napoli, Shangay e Bombay. Le terre del ‘just in time,’” *Liberazione*, 23 settembre 2006.

²⁶ Wu Ming 3 in Wu Ming 3 e Wu Ming 1, Recensione a *Gomorra*, *Nandropausa* 10.

²⁷ Saviano, *Gomorra*, 15.

poi in Finlandia e Danimarca, a Sarajevo e Belgrado. Attraversando l'Atlantico i clan secondiglianesi avevano investito sia in Canada, che negli Stati Uniti, arrivando in Sud America. Al 253 Jevlan Drive, a Montreal e a Woodbridge, Ontario; la rete USA era immensa, milioni di jeans erano stati venduti nei negozi di New York, Miami Beach, New Jersey, Chicago, monopolizzando, quasi totalmente, il mercato in Florida.²⁸

Uno spazio globale che riproduce il periplo compiuto, una decina d'anni prima, dagli impianti di Bagnoli: "Si smontano le colate continue a favore dei cinesi; si smonta l'altoforno 5 a favore degli indiani; si smontano i forni a calce a favore della Malesia; si smonta il treno di laminazione a favore della Thailandia."²⁹ In questo nuovo universo, anche gli esseri umani sono costretti a viaggiare come merci, stipati in un container o nel bagagliaio di un'automobile; e se, invece, decidono di non abdicare alla propria natura umana, lo fanno al prezzo dell'immobilità, fermandosi sulla soglia e immaginando il muto viaggio delle cose.

Allo stesso tempo, la dimensione di "reportage" *en abyme* apportata dalla Cina assume anche le connotazioni dell'esperienza turistica con i suoi fondali esotici: una seconda forma vicaria di viaggio, in diretto rapporto con un preciso genere letterario. A mano a mano che il reporter, o più correttamente il suo *alter ego* narrativo, procede verso il cuore del racconto, anche il lettore procede verso la propria meta virtuale e fa esperienza di nuove specie di spazi. Tale identificazione è, come puntualizza Loredana Polezzi nel suo libro *Translating travel* (2001), un tratto dell'attuale ridefinizione del genere. A mano a mano che l'interesse narrativo si sposta dalla descrizione esteriore dei paesaggi esplorati al viaggio "interiore," ossia la trasformazione profonda della persona che racconta, cresce anche l'identificazione tra autore e lettore, chiamato a "sentire ciò che sente il viaggiatore" e a condividere il suo nuovo modo di guardare il mondo. Secondo Polezzi, infatti, il vero oggetto del reportage "interiore" non sarebbe tanto la scoperta di nuovi spazi, quanto la loro ridefinizione sotto un nuovo sguardo.³⁰ Una simile ridefinizione ha luogo anche nei testi qui esaminati. Le caratteristiche dello spazio postmoderno, consumato dallo sguardo del turista e trasformato nel riverbero globale della propria immagine, si trasmettono alla nuova narrazione di Napoli, ormai aliena come uno spazio di transito, oggetto di consumo e di continua re-invenzione.

In particolare, due nuove "specie di spazi" sono qui riconoscibili. In primo luogo, entrambi i testi hanno qualcosa in comune con il "turismo della nostalgia," diretto verso i luoghi della de-industrializzazione che, come sostenuto da John Urry, diventano metonimie del passaggio al post-fordismo. Secondo questa lettura, non tutti i segni del turismo opererebbero metaforicamente; alcuni, metonimicamente, sostituiscono un oggetto (o uno spazio) con la sua causa, il suo effetto o una sua parte. È questo il caso di icone tipiche come quella rappresentata da due innamorati a Parigi, ma anche di fenomeni più complessi, come l'avvento della *heritage industry* britannica, e la conseguente riqualificazione degli ex-operai come guide alle miniere o agli impianti dismessi: metonimie, appunto, dello sviluppo di una società post-industriale e della sostituzione dell'industria pesante con quella del terziario.³¹ La *nostalgia* tipica della postmodernità si rivolge al passato industriale, i cui luoghi assurgono a icone del modernismo,

²⁸ *Ibid.*, 51.

²⁹ Rea, *La dismissione*, 31.

³⁰ Loredana Polezzi, *Translating Travel* (Aldershot: Arlington, 2001), 94.

³¹ Urry, *The Tourist Gaze*, 117.

minacciati dalla percezione di un inesorabile declino.³² Vecchi luoghi di produzione e pratiche un tempo quotidiane diventano quindi oggetto di sguardo, talora persino di culto. Naturalmente, né *Gomorra* né *La dismissione* rappresentano un simile fenomeno, che non pare particolarmente sviluppato in Italia; in qualche modo, però, lo inscenano, trasformando vecchi e nuovi luoghi di lavoro in oggetti di visione e di esplorazione, o in “significanti” della cultura. Una forma di turismo industriale è proposta al lettore non solo dalla descrizione dello smontaggio dell’Ilva di Bagnoli, ma anche dall’esplorazione dei luoghi di una vasta economia informale, basata sui fatturati di aziende clandestine e sul transito di merci fantasma: in funzione di guide, appaiono gli operai dell’uno e dell’altro “Sistema,” temporaneamente riqualficati in una complessa funzione di mediatori e accompagnatori. In entrambi i casi, lo stretto e invisibile legame tra Napoli e la Cina spalanca le porte del luogo del lavoro perduto, che diventa ben presto il luogo di un emergente “post-lavoro.” La figurazione postmoderna dell’impianto dismesso e trasformato in santuario è dunque acquisita e superata nella successione dei due romanzi, che, presi insieme, fotografano il passaggio dalla de-industrializzazione degli anni Novanta alla nuova economia del XXI secolo, in cui la produzione dei simboli, delle merci e del capitale finanziario è strettamente integrata.

La seconda forma di consumo turistico di spazi ravvisabile nei testi esaminati è quella del *dark tourism*, o *thanatourism* letterario: alla lettera, il turismo della morte, che Foley e Lennon definiscono come “the presentation and consumption (by visitors) of real and commodified death and disaster sites.”³³ Secondo i suoi primi teorici, la pratica del *dark tourism* è un’ingunzione teorica della postmodernità, come dimostrerebbe anche il suo aumento esponenziale tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo.³⁴ Secondo il più recente studio di Philip Stone e Richard Sharpley, quella del *dark tourism* è una pratica antica, che tuttavia avrebbe ricevuto il massimo impulso solo nel decennio appena concluso: basta pensare al boom di richieste per destinazioni catastrofiche quali Phuket e altri luoghi colpiti dallo tsunami del 2004, oppure il fenomeno dei “Flight 93 Tours,” veri e propri pacchetti che includono la visita del luogo dello schianto del quarto volo dirottato l’11 settembre 2001, giornalmisticamente indicato come “Flight 93.”³⁵

Anche nei romanzi qui analizzati il lettore fa esperienza di una morte, sia essa quella dei corpi umani crivellati di colpi o quella del gigantesco corpo dell’acciaieria, minato dalle cariche esplosive. Se in *Gomorra* la morte è l’elemento costante e quasi il mezzo atmosferico della narrazione, non meno rilevante è la dimensione funerea de *La dismissione*, esperita mediante lo schermo di molteplici morti, mediatizzate e reali. Un simbolismo enunciato dallo stesso narratore, che paragona l’esplosione della torre piezometrica alle esecuzioni capitali dei film:

Pensai che il crollo a cui stavamo per assistere non era diverso da altri spettacoli di morte, le persone e le cose possono assomigliarsi oltre ogni immaginazione: mi vennero a mente *le scene di un film* che mostrava un uomo sulla sedia elettrica, il boia accanto, il pubblico dietro a uno schermo di vetro ansioso di vedere com’è

³² *Ibid.*, 99.

³³ Malcolm Foley and John Lennon, “JFK and Dark Tourism: A Fascination with Assassination,” *International Journal of Heritage Studies* 2, no. 4 (1996): 198.

³⁴ Malcolm Foley and John Lennon, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster* (London-New York: Continuum, 2000), 3.

³⁵ Richard Sharpley and Philip R. Stone (a cura di), *The Dark Side of Travel: the Theory and Practice of Dark Tourism*, Bristol-Buffalo-Toronto: Channel View Publications, 2009.

che si contrae una faccia nel momento di massimo dolore, di addio alla vita.
(corsivi miei)³⁶

La fine dell'impianto è anche la fine di una società, di un'epoca e di una comunità. Non solo la distruzione dell'impianto di Bagnoli sta, metonimicamente, per la scomparsa di un'intera classe sociale, ma lo smantellamento si sovrappone anche alla parabola discendente di un individuo, Marcella, orfana e ultima discendente di una "dinastia operaia," la cui breve e disordinata vita rispecchia lo sbandamento di un'intera comunità. Il funerale di Marcella segue infatti di poco l'esplosione della fabbrica svuotata e dismessa, diventando un evento simbolico per l'intera comunità di Bagnoli.

Con l'esperienza del *dark tourism* i due romanzi condividono alcuni caratteri fondanti, prima tra tutti l'anti-modernità, espressa dall'abbandono della fede in ogni possibile progresso e dal rigetto dei progetti razionalistici novecenteschi.³⁷ Come il *dark tourism*, inoltre, anche questi testi appartengono al dominio della coazione a ripetere, resa possibile dai media e dalla loro continua presentificazione dell'evento traumatico.³⁸ La morte, non più elaborata, è ossessivamente ripetuta nella sua nuova forma di fotogramma o di immagine commerciabile: la mediatizzazione si sovrappone all'evento fino a sostituirlo, come fanno bene i camorristi che modificano il modo di sparare per imitare le inquadrature di Quentin Tarantino, o che subito prima dell'arresto indossano abiti ispirati a *Il corvo* o a *The matrix*, pronti ad andare "in onda" davanti a centinaia di videofonini.³⁹ Anti-modernità, reificazione e coazione a ripetere sono tutti tratti tipici del *thanatourism* e delle pratiche ad esso correlate: mai come in questo caso il prefisso "post-" del postmoderno sembra rimandare a una dimensione postuma dell'esistenza.⁴⁰

L'icona cinese fa capolino anche in questa seconda dimensione spaziale. La Cina, infatti, si inserisce nell'insieme di metafore "infernali," "viscerali" o "abissali" che entrambi i romanzi derivano dalla tradizione realista napoletana, a partire da quella della città come "ventre," che Matilde Serao mutuò dal *realismo feuilletonistico* d'Oltralpe, adattandola all'atavica fame del lazzaro. In entrambi i testi, le descrizioni dello spazio sospeso tra Napoli e la Cina sono disseminati di metafore gastriche e viscerali, mentre predominano traiettorie discendenti e toni apocalittici. A tali registri ricorre ad esempio Ermanno Rea, sia per descrivere la vendita e la dismissione dell'impianto, che si presenta come un'"apocalisse,"⁴¹ sia per indicare l'anima profonda della sua città: la passeggiata nei vicoli del quartiere natio è annunciata come una "discesa agli inferi della [propria] origine"⁴² e come una "passeggiata nel cuore della città, anzi nelle sue viscere, anfratti e buchi neri dove la vita va a fermentare" (corsivi miei).⁴³

Questo ricco incontro di sfere semantiche, lungi dall'essere una caratteristica isolata della prosa di Rea e di Saviano, appare anche in altri testi, recenti eredi della narrativa dei misteri di Napoli. Tonalità infernali e viscerali sono ad esempio quelle di *Pizzeria Inferno* (1994), di Michele Serio, un felice esempio di contaminazione tra narrativa di genere (in questo caso *horror*) e scrittura della realtà. L'idea portante del romanzo sta nell'equivalenza tra la preparazione e

³⁶ Rea, *La dismissione*, 339.

³⁷ Foley and Lennon, *Dark Tourism*, 11.

³⁸ Sharpley and Stone, *The Dark Side of Travel*, 13; Foley and Lennon, *Dark Tourism*, 5.

³⁹ Saviano, *Gomorra*, 125.

⁴⁰ Sharpley and Stone, *The Dark Side of Travel*, 13.

⁴¹ Rea, *La dismissione*, 18.

⁴² *Ibid.*, 219.

⁴³ *Ibid.*, 257.

cottura della pizza e la cucina infernale, entrambi presi a metafora del nuovo corso camorristico e della sua schietta, intollerabile volgarità. Lo scrittore Valerio Evangelisti, in una delle sue raccolte di saggi dedicati alle potenzialità civili della parola (*Sotto gli occhi di tutti. Ritorno ad Alphaville*, 2004), ha recensito il romanzo di Serio, mettendolo in relazione sia con il barocco napoletano, un barocco che “non è leggiadro né allegro,” ma al contrario “è piuttosto macabro, molto più di quello delle tetre basiliche spagnole di cui imita le forme,”⁴⁴ sia con la tradizione dei cantori della Napoli anti-turistica e segreta dei vicoli. In quest’ultimo filone, rappresentato da autori come Francesco Mastriani, Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo, lo scrittore ravvisa la capacità di raccontare la realtà senza tradirne la tragedia, mantenendosi lontani dal moralismo e servendosi piuttosto di una poetica “iperrealistica.”⁴⁵ A questa specifica opzione è ricondotto il lavoro di Serio, che nel suo groviglio di generi, nella commistione assoluta dei linguaggi, nel continuo trapasso di reale e di fantastico, crea una realtà infera sconfinata e deforme. Serio riutilizza creativamente il *topos* del ventre di Napoli e, allo stesso tempo, ci comunica l’onnipresenza di questo abisso, non più confinato ai vicoli più nascosti della città, ma esteso a contaminare ogni singolo ganglio produttivo della realtà urbana. Nei mostri che emergono affamati dalle viscere della città, si esprime il significato profondo di uno spazio infero che non può più essere separato dalla superficie ma, al contrario, combacia con essa:

Vengono dal sottosuolo, ma non per uscirne, bensì per mostrare che sottosuolo e superficie combaciano. E forse, in questa dimostrazione, o in questo reciproco riconoscimento, sta l’unica speranza possibile. Per Napoli e per noi. Poco importa se alla fine i mostri esplodono, causando un cataclisma. È come l’incontro fra materia e antimateria, che assieme formano un tutto. Quanto al cataclisma, se c’è disperazione, esso può rappresentare l’unica terapia possibile.⁴⁶

Simili parole potrebbero perfettamente adattarsi anche al più recente *Fuoco su Napoli* (2009), romanzo distopico di Ruggero Cappuccio, anch’esso marcato da tonalità sia apocalittiche che viscerali (a cominciare dal nome del protagonista, l’avvocato camorrista Diego Ventre), e anch’esso segnato dal linguaggio della catastrofe, ancora una volta “unica terapia possibile.” Come nel romanzo di Serio, la camorra e le sue infinite ramificazioni nel volto “pulito” della società sono oggetto di una narrazione mostruosa e allegorica, che si serve di tutti i *topoi* negativi dell’identità partenopea (eruzione del Vesuvio in testa). Quella di Cappuccio è una narrativa ottocentesca e classica (intrisa, infatti, di riferimenti al grande romanzo realista), che fa a propria volta leva sull’esotismo del ventre di Napoli, sia pure in modo più sporadico e assai meno strutturante che in *Gomorra* o ne *La dismissione*: “Napoli è Tokyo senza Tokyo,” come esclama il protagonista del romanzo, “Qui c’è tutta l’agitazione del Giappone senza la produttività del Giappone.”⁴⁷ Ancora una volta, l’uso di immagini eccessive e iperboliche, o di tecniche direttamente prestate ai generi del fantastico e della distopia, è funzionale al racconto della volgarità camorristica e alla compattezza del suo universo di segni, dove lo sfregio del cadavere o lo stupro filmato sono messaggi all’interno di un preciso codice. Tale ibridazione di luoghi

⁴⁴ Valerio Evangelisti, *Sotto gli occhi di tutti. Ritorno ad Alphaville* (Napoli: L’Ancora del Mediterraneo, 2004), 51.

⁴⁵ *Ibid.*, 52.

⁴⁶ *Ibid.*, 53.

⁴⁷ Ruggero Cappuccio, *Fuoco su Napoli* (Milano: Feltrinelli, 2009), 54.

reali e di metafore spaziali, così come la commistione di immagini provenienti dalla tradizione narrativa e di tecniche prese da generi minori, sembra dunque confermare l'idea che una nuova immagine di Napoli e dei suoi misteri stia prendendo forma nella narrativa italiana recente: un'immagine venata di esotismo e di iperbole, capace di integrare vecchi e nuovi miti incontrando, allo stesso tempo, l'urgenza di dire il reale e la necessità di dirlo mediante un linguaggio grottesco, allusivo, violentemente anti-realistico.

Pur senza dar vita a forme così violentemente fantastiche, visceralità e apocalisse si sovrappongono frequentemente anche nei lavori di Rea e di Saviano, dove esse ricorrono soprattutto in chiave metaforica o connotativa. Si veda, ad esempio, la sgradevolezza delle connotazioni in questo brano di *Gomorra*: “Da qui partono. Da questo buco. Tutte le merci hanno origine *oscura*. È la legge del capitalismo. Ma osservare il *buco*, tenerlo davanti insomma, dà una sensazione strana. Una *pesantezza* ansiosa. Come avere *la verità sullo stomaco*” (corsivi miei).⁴⁸ La verità è un alimento avariato: ha lo stesso sapore che acquista la camorra nella bocca di Vincenzo Buonocore, gelato dall'improvvisa consapevolezza di trovarsi di fronte a un affiliato: “Ebbi un *singulto acido*. Che cosa avevo mangiato poco prima, *insieme a Chung Fu*, che mi saliva *dallo stomaco alla gola*?” (corsivi miei).⁴⁹

Come gli è stato rimproverato dal sociologo Alessandro Dal Lago, che in tale metafora coglie una vena di razzismo,⁵⁰ nei due capitoli dedicati alla Cina Saviano ricorre frequentemente a queste immagini gastriche, che vanno dalla descrizione del porto di Napoli come “un'appendice infetta”⁵¹ fino all'elaborata descrizione delle flatulenze dei cinesi e all'immagine disgustosa degli involtini primavera in fermentazione nei loro stomaci.⁵² La Napoli di Rea, più che a una digestione in atto, somiglia invece a una bocca dalle “grandi fauci spalancate.”⁵³ La dismissione incarna la famelica rivincita della città sul proprio effimero sogno industriale. Una distruzione che, secondo la più classica delle metafore, è annunciata da un'invasione barbarica e prelude alla fine di un impero.

Entrambe le metafore, quella della fermentazione e quella dell'invasione barbarica, incontrano il gusto grottesco e l'ansia apocalittica del presente: sempre più spesso, nell'ossessione cinese si riconosce la fine del mondo, forse una sbrigativa metonimia per la fine del “mondo conosciuto.” Lo stesso accade, ad esempio, anche in una produzione recente come *Cinacittà* (2008), romanzo distopico di Tommaso Pincio, in cui, secondo Srečko Jurisic, viene fornita un'immagine volutamente “stereotipata” e razzista dei cinesi, a esplorazione di un immaginario collettivo fitto di luoghi comuni.⁵⁴ A subire l'effetto deformante dello specchio

⁴⁸ Saviano, *Gomorra*, 39.

⁴⁹ Rea, *La dismissione*, 252.

⁵⁰ Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta* (Roma: Manifestolibri, 2010), 48-49.

⁵¹ Saviano, *Gomorra*, 16.

⁵² *Ibid.*, 20.

⁵³ Rea, *La dismissione*, 64.

⁵⁴ Vedi Srečko Jurisic, “Roma città-azienda. *Cinacittà* di Tommaso Pincio,” *Narrativa* 31-32 (2010): 209. Nel suo pamphlet *Eroi di carta*, Alessandro Dal Lago si serve proprio del paragone con il romanzo di Pincio per accusare Saviano di razzismo. La differenza tra i due romanzi, secondo il sociologo, starebbe nell'inattendibilità narrativa e nella natura puramente finzionale di *Cinacittà* (“Quanto ai cinesi pestiferi, si veda anche T. Pincio, *Cinacittà*, Einaudi, Torino 2008, che però oltre a essere scritto decisamente meglio di *Gomorra*, ci avverte fin da principio che racconta ‘chimere’ e non ‘realtà’”. Dal Lago, *Eroi di carta*, 54n). Anche tralasciando la perentorietà dei giudizi di valore qui espressi, la disamina di Dal Lago non tiene sufficientemente in conto l'aspetto citazionale di molte icone adottate da Saviano per narrativizzare gli eventi: una tecnica alla quale Dal Lago fa riferimento, in modo assai polemico, in altri punti del suo saggio. Come si è qui tentato di mostrare, la metafora del ventre sembra più che altro marcare l'appartenenza a una precisa tradizione letteraria: intento che può forse esser tacciato di scarsa originalità, non di razzismo, tanto più che esso non è attributo specifico della Cina. Il supposto passaggio dalla “merda dei

cinese, nel romanzo di Pincio, è Roma e non Napoli: ma anche in questo caso l'immagine della Chinatown (di cui "Cinacittà" è traduzione letterale), fornisce sia l'esempio di una "singolare e spregiudicata economia che fagocita ogni altro tentativo di impresa,"⁵⁵ sia un'icona infernale e abissale. Il capitalismo estremo parla la lingua dell'inferno; una lingua che qui si identifica con il cinese. Così, ad esempio, si esprime il narratore inventato da Tommaso Pincio: "Ovunque nel pianeta le Chinatown sono *gironi infernali* dove i cinesi si divertono a scannarsi tra di loro arricchendosi alle spalle di noi occidentali. La romana Cinacittà è il non plus ultra, *la bocca di Lucifero*" (corsivi miei).⁵⁶

Il viaggio vicario verso la Cina è sì funzionale alla ridefinizione delle geografie italiane: ma più che innovare radicalmente le rappresentazioni del sé e dell'altro, esso permette di aggiornare metafore tradizionali e miti antichissimi, innestandoli nello spazio-tempo del presente globalizzato. Alla temporalità escatologica della catabasi e a quella lineare del progresso, si accompagna la simultaneità del villaggio globale; alla verticalità delle discese inferne nel ventre di Napoli o nel pozzo infernale della camorra, si sovrappone la dimensione orizzontale del viaggio delle merci.

"Il paese del quasi": Napoli tra sottosviluppo e nuova economia informale

Un possibile modello per l'affinità tra le icone esotizzanti riferite alla Cina e quelle tradizionalmente applicate ai "misteri di Napoli" si trova in un particolare sotto-genere della narrativa di viaggio: quella fioritura di *reportage* e testimonianze rivolte alla Cina comunista che in un fortunato volume del 1981 l'intellettuale ungherese Paul Hollander ha definito una forma di "pellegrinaggio politico." Scrittori e giornalisti italiani si inseriscono in questo filone, riproducendone toni e atteggiamenti, prima tra tutti quel contraddittorio impasto di "integrazione" ed "estraneità" che, secondo Hollander, caratterizzerebbe l'atteggiamento degli intellettuali socialisti e comunisti in Occidente.⁵⁷ I "pellegrinaggi politici" italiani si raccolgono principalmente intorno alle due date simbolo del 1956 e del 1966. La prima ondata, che parrebbe segnare il tramonto dell'icona sovietica a vantaggio di una nuova utopia pronta per l'uso, nasce dal più famoso viaggio italiano in Cina: la visita, avvenuta tra l'ottobre e il novembre 1955 di una vasta delegazione: tra i circa venti componenti, si annoverano scrittori affermati, intellettuali e personalità eminenti come Norberto Bobbio e Piero Calamandrei.⁵⁸ Dalla spedizione risultarono tre diversi reportage: quelli di Franco Fortini (*Asia Maggiore*) e Carlo Cassola (*Viaggio in Cina*) e quello, inspiegabilmente caduto nell'oblio, dello scrittore napoletano Carlo

cinesi" ai "cinesi di merda" ravvisato da Dal Lago (2010, 49), per quanto retoricamente d'effetto, rimane pertanto logicamente assai dubbio.

⁵⁵ Jurisic, "Roma città-azienda," 209.

⁵⁶ Tommaso Pincio, *Cinacittà* (Torino: Einaudi, 2008), 92; citato in Jurisic, "Roma città-azienda," 208n.

⁵⁷ Vedi Paul Hollander, *Pellegrini politici*, [1987] Trad. Loreto di Nucci (Bologna: Il Mulino, 1992), 37. Tali appartenenze politiche si esprimono con diverse sfumature nei pellegrini politici considerati da Hollander. A visitare la Cina non furono solo comunisti convinti, ma anche persone che, pur mantenendo una propria distanza e autonomia ideologica, si considerarono, anche se per breve tempo, "compagni di strada" dei comunisti (*Ibid.*, 43). Tale sarebbe la posizione di Goffredo Parise, secondo Loreto di Nucci (in *Ibid.*, 987); tale potrebbe essere quella dello stesso Carlo Bernari, comunista negli anni '30 ma, già nell'immediato dopoguerra, assai critico nei confronti dell'ortodossia di partito

⁵⁸ Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo* (Torino: Bollati Boringhieri, 2001), 174.

Bernari (*Il gigante Cina: La rivoluzione tradita*).⁵⁹

La seconda data, rappresentata dalla testimonianza di Goffredo Parise (*Cara Cina*, 1967), appartiene al più nutrito filone del turismo della “Rivoluzione Culturale,” che, sempre secondo Hollander, costituì una delle principali armi di propaganda del nuovo corso maoista, e che Urry preferisce considerare un esempio di turismo di Stato.⁶⁰ L’icona napoletana ricorre soprattutto nei reportage del primo gruppo, composti in piena stagione neorealista e in concomitanza con l’illusione che la siderurgia potesse rappresentare il volano dello sviluppo economico del Mezzogiorno. Con un’importante differenza, però: mentre nelle narrazioni di Rea e di Saviano il binomio Napoli-Cina è l’immagine feroce del nuovo che avanza, nei racconti di Cassola, Fortini o Bernari, l’icona di Napoli affiora ogni volta che la Cina mostra il proprio vecchio volto, fatto di retaggi pre-rivoluzionari, di antiche ingiustizie o di folcloristiche figure che si arrabattano per sopravvivere. A richiamare Napoli è la sporcizia del porto di Shanghai, il rumore delle vie di Pechino o la povertà di Canton: Napoli è il volto da *ancien régime* da cui l’Italia democristiana, a differenza della Cina comunista, non riuscirà mai a staccarsi. Una relazione che si esprime, chiarissima, nelle pagine dedicate a Canton da Franco Fortini. Secondo Gaia de Pascale, che ai reportage cinesi dedica un intero capitolo del suo libro *Scrittori in viaggio*, Fortini è infatti uno scrittore “allegorista,” “che parla della Cina ma pensa all’Italia.”⁶¹ A “certe vie di Genova, di Palermo o di Napoli,” rimanda ad esempio lo squallore di Canton, una “città diversa da tutte le altre,” che rappresenta, sempre secondo De Pascale, il ritratto della Cina pre-rivoluzionaria.⁶² Solo Napoli, poi, offre una pietra di paragone adeguata allo sfacelo dei quartieri occidentali di Shanghai, la cui descrizione (un misto di malattia, putrescenza e sovraffollamento inumano) costituisce forse una delle pagine più forti di tutto il reportage:

Sono i sobborghi degli schiavi, che hanno inclusi e a poco a poco disfatti gli antichi villaggi contadini: la cintura di tisi e colera dove è perduto anche il ricordo della campagna dove da generazioni si dorme gli uni contro gli altri sulle stuoie comuni, dieci, venti, persone per locale; dove la morte era affidata al carro dei monatti che al mattino passava a raccogliere decine di corpi anonimi, uccisi in una sola notte di gelo. Tutto questo lo sapevo; non bisognava vederlo. Perché *certi quartieri di Napoli (i soli che conosca, con i quali sia possibile fare un confronto)* hanno almeno le mura delle case, le facciate delle chiese; ma qui sono centinaia di migliaia di corpi premuti in una dissoluzione putrida, in qualcosa di informe e lacerato, polvere, cenere, stracci.” (corsivi miei)⁶³

⁵⁹ Né Hollander, né di Nucci nell’introduzione all’edizione italiana di *Pellegrini politici*, né De Pascale menzionano questo testo. La prima edizione apparve nel 1957, con un ritardo dovuto alla scelta dell’autore di prolungare il soggiorno cinese, fermandosi da solo per tre mesi dopo la partenza della delegazione, proprio per dissipare “l’illusione di aver capito tutto.” Vedi Carlo Bernari, *Il gigante Cina: la rivoluzione tradita* [1957] (Roma: Editori Associati, 1990), 6. Il racconto di Bernari si distingue per il suo impianto polemico, ravvisabile fin nel sottotitolo (*La rivoluzione tradita*) e nell’insofferenza verso i dispositivi di controllo governativi, tra cui il costante accompagnamento di guide e interpreti: tale disincanto è, forse, tra i motivi dell’ostracismo incontrato dal reportage, oltre al generale oblio caduto sulle opere di questo autore.

⁶⁰ Urry, *The Tourist Gaze*, 53.

⁶¹ De Pascale, *Scrittori in viaggio*, 169.

⁶² *Ibid.*, 174.

⁶³ Franco Fortini, *Asia Maggiore* [1956] (Roma: Manifestolibri, 2007), 122.

In entrambi gli esempi, Napoli diventa l'icona di un'incompiuta transizione tra le antiche ingiustizie e la futura modernità; è il luogo-simbolo delle plebi urbane, così lontane da quel popolo contadino cinese con cui, invece, i contadini di Tricarico o Melissa, s'intenderebbero a prima vista, "solo che non li dividesse il linguaggio."⁶⁴

Quanto a Bernari, l'ipotesi napoletana informa tutto il suo racconto, nella forma di una comune tendenza all'approssimazione e, fondamentale, all'imbroglio. Così infatti lo scrittore partenopeo presenta, fin nelle prime pagine, l'impero da lui esplorato:

È questa l'unica vendetta che l'oppresso può prendersi sull'oppressore: imbrogliargli le carte in mano, fargli capire poco o niente, dirgli la metà del vero, l'altra metà conservarsela per il momento buono. Forse per questo il Celeste Impero . . . fu anche battezzato (e non dai suoi conquistatori, ma dagli stessi cinesi), il Regno di *Ch'a piu tuo* che in italiano suona: del pressappoco, dell'approssimativo: il che ha fatto poi scoprire tanti punti vivissimi di contatto tra la Cina e la mia città natale, Napoli, che come tutti sanno è il più squisito Regno del Quasi.⁶⁵

Negli stessi anni, difatti, l'espressione "Regno del Quasi" ricorre nell'idioletto bernariano, a indicare quanto vi è di vago e indefinito nella vita e nell'organizzazione sociale di Napoli, una città in cui si è "quasi ricchi" o "quasi falliti,"⁶⁶ e dove la suddivisione funzionale degli spazi, l'organizzazione dei quartieri e persino l'avvicinarsi delle stagioni si approssimano per difetto (Bernari racconta infatti "una città dove l'estate è quasi fresca come l'autunno e l'inverno è quasi dolce come una primavera").⁶⁷ Lungi dal rispondere a una visione consolatoria e nostalgica della propria città, l'accorata descrizione del "Regno del Quasi" sembra individuare l'essenza di Napoli nella sua residualità, che diviene il fondamento di una vera e propria filosofia politica e, idealmente, di una geografia globale: "E poiché quel che Napoli è per l'Italia, l'Italia è per il mondo, presumiamo di aver insegnato al mondo di non stupirsi dei travagli di una civiltà perennemente squartata tra una quasi rivoluzione e una quasi reazione," dichiara infatti lo scrittore napoletano.⁶⁸ Margine che si replica in un'infinita serie di margini, Napoli offre quindi il punto di partenza per lanciarsi alla scoperta filosofica di ogni spazio "minore," mentre le rivoluzioni abortite di Masaniello e Vincenzo Cuoco si rispecchiano nelle utopie tradite del resto del globo.

Quanto alla rivoluzione propriamente detta, Bernari ne indaga con particolare attenzione l'economia politica in Cina. Cifre alla mano, da vero marxista, si dedica alla Riforma Agraria di Mao; la sua attenzione di reporter e fotografo dilettante è rivolta al lavoro, ai bacili e ai pennelli usati dai barbieri di strada, alla fatica che solca i volti dei contadini cinesi esattamente come quelli dei contadini del "proprio" Mezzogiorno, di cui sembra spesso parlare fra le righe. Anche nel suo reportage, quindi, la menzione di Napoli appare sempre in rapporto alle immagini del passato. In particolare, di fronte alla bellezza architettonica di Wuhan, una delle tre città "gemelle" che sorgono sullo Yangtze, lo scrittore è preda della tentazione "di far propria questa

⁶⁴ *Ibid.*, 96.

⁶⁵ Carlo Bernari, *Il gigante Cina*, 6.

⁶⁶ Carlo Bernari, "Il regno del quasi," in *Bibbia Napoletana* (Firenze: Vallecchi, 1961), 32.

⁶⁷ *Ibid.*, 35.

⁶⁸ *Ibid.*

città,” atteggiamento che egli attribuisce a qualsiasi turista Occidentale: “un gioco fantastico nel quale neppure io mi sento escluso, scoprendomi a ogni passo a comparare le prospettive che si diramano dal grande Boulevard Sun Yat-sen, a certe prospettive di Venezia e Napoli.”⁶⁹ Se le prospettive della città fluviale sono genericamente “europee” o addirittura “nordiche,” sono soprattutto i colori, i sapori e gli odori che riportano lo scrittore alla propria città natale: “Come non pensare a Napoli in quel vicolo dal pomposo nome: ‘Padiglione dei fiori’, affocato di odori, di gente e di gridi?”, si domanda Bernari.⁷⁰ Ecco che Napoli offre, ancora una volta, il modello per uno scorcio pittoresco rubato al passato: un angolo insospettabilmente domestico ritrovato all’altro angolo del globo. Sono ancora lontanissimi, insomma, gli anni della Napoli industriale rispecchiata dal selvaggio intrico di capannoni, gru e container dei porti industriali cinesi, o dei laboratori tessili clandestini che, tra Napoli e la Cina, producono sia gli “originali” sia le “imitazioni” da smerciare in mezzo mondo.

Lo spazio odierno dei rapporti tra Napoli e la Cina, sia esso quello dei container movimentati più o meno illegalmente o quello della Chinatown napoletana che fa concorrenza alle vecchie fabbriche da sottoscala, è invece quello di un nuovo modello produttivo: un’industria a suo modo “culturale,” secondo la provocatoria tesi del teorico messicano Daniel Mato. Questi, avendo in mente il fenomeno produttivo delle *maquiladoras* e i rapporti di forza trans-nazionali disegnati dal NAFTA, in un articolo del 2009 esorta a non concentrarsi solo sulla produzione di significato generata dall’*industria culturale* propriamente intesa (intrattenimento, cinema, informazione, editoria, turismo), e nemmeno solo sulla produzione di significati nella progettazione e nel consumo delle merci, ma ad esplorare il carattere culturale di qualsiasi produzione:

[T]he cultural condition of an industry is not limited to the meaning it bestows in different ways to its products (be it through design, advertising, marketing, etc.) or by the meaning that the consumers generate through the appropriation and use of this product. Its cultural character is also marked by the ways in which the production is organized and its impact on social life, both inside and outside the spaces of production and related social contexts. While all industries have these types of “effects,” at certain points in history, some industries have had a greater social impact than others as they have reorganized systems of production and distribution and the social life around those systems.⁷¹

Una riorganizzazione produttiva di tal genere ha appunto luogo nello spazio sospeso tra Cina e Napoli. La stessa successione dei due romanzi rende conto di questo processo storico, avvenuto in poco meno di un decennio: tale è la distanza tra i fatti narrati da Rea (principalmente relativi al biennio 1994-1996) e quelli raccontati da Saviano, che nel 2006 sistematizza e unifica cronache e dati raccolti nel triennio precedente. Negli anni della grande dismissione raccontati da Rea, l’avvento della Cina come potenza industriale e non più solo agricola è un’immagine che sottolinea, per contrasto, il declino di Napoli. L’acquisto degli impianti di Bagnoli è la dimostrazione che l’utopia industriale napoletana avrebbe potuto avverarsi, sotto condizioni

⁶⁹ Carlo Bernari, *Il gigante Cina*, 75.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Daniel Mato, “All industries are cultural,” *Cultural Studies* 23, no. 1 (2009): 78-79.

politiche differenti. Quello descritto da Ermanno Rea è soprattutto un processo di avvicendamento storico, il passaggio di testimone che avviene fra l'anima industriale della vecchia Europa e la nuova potenza cinese. A detta dei nuovi acquirenti, il tecnico napoletano possiede “quel talento naturale dell'acciaio con cui . . . l'Occidente aveva edificato la propria civiltà e la propria potenza,”⁷² e che la Cina, nella persona di Chung Fu, vorrebbe poter comprare insieme agli impianti.

Contravvenendo alla propria rappresentazione più trita, la Cina cozza con la vecchiaia del mondo, la cornice interpretativa cui invano il narratore cerca di ricondurre il processo in atto: “Sciocchezze. La Cina non è diversa dal resto del mondo. Anch'essa è invecchiata, non rappresenta più niente, non incanta più nessuno.”⁷³ Nella riflessione di Buonocore, all'immagine esotica della Cina come “vecchiaia del mondo” subentra tuttavia una decrepitezza “negativa,” culturalmente vuota, del tutto coincidente con il nuovo corso delle cose: “Se noi rappresentiamo l'Occidente egoista e degenerato,” argomenta ancora il narratore: “voi non siete niente di diverso: un grande mercato che aspira a diventare uguale agli altri, anzi più potente degli altri.”⁷⁴ Ed è in virtù di questa sua secolare indifferenza che la Cina può farsi icona di una transizione storica ineluttabile. A questo orizzonte di trasformazione rimandano i progressivi rispecchiamenti di sé che Vincenzo Buonocore coglie sia in Chung Fu, sia in altre figure secondarie. Di fronte a una giovane chimica della delegazione, figlia di un operaio religiosamente dedito al proprio lavoro, Vincenzo prova ad esempio l'illusione del riconoscimento, subito smentita dall'umiliante sensazione di scoprirsi oggetto di compassione: “‘È triste sentirsi commiserare’ dissi alla fine con una certa teatralità. ‘Non sono ancora abituato a queste cose.’”⁷⁵

Come dichiara lucidamente il narratore, la dismissione è in primo luogo la dismissione di se stessi e della propria civiltà;⁷⁶ ma, se pure il mondo dell'Ilva è destinato a sparire, non per questo verrà sostituito dalla sua esatta replica. Chung Fu, “doppio” o “gemello” di Vincenzo, non è affatto il portatore della nuova mentalità vincente, né l'esponente di una nuova economia in cui la finanza ha soverchiato la produzione. Al contrario, i due tecnici possono intendersi proprio perché sono entrambi uomini del passato, incarnazioni di un *homo faber* inadeguato allo spazio/tempo della nuova produzione industriale. Entrambi figli del progresso, si sono emancipati dalla miseria, facendosi strada nel mondo dell'acciaio grazie al proprio talento e alla propria passione per lo studio e la tecnica. Entrambi devono tutto alla fabbrica, che ricambiano di un amore viscerale ed eccessivo, fatto di stacanovismo e di compiti non richiesti. Per questo motivo, sono entrambi dei “sorpasati,” in un mondo che procede a larghe falcate verso la follia dello sperpero o, all'estremo opposto, dell'accumulo fine a se stesso:

Ma io, dissi, non sono un semplice esecutore, non ho la mentalità di chi sa soltanto obbedire a degli ordini e si ferma lì. Io sono un tecnico, un uomo abituato a fare scelte, a sentirsi responsabile. Tu, Chung Fu, fai soltanto quello che i tuoi capi ti chiedono di fare? Via, parli proprio tu che stendi relazioni che nessuno sollecita e che forse nessuno si sogna di leggere? Siamo uguali, amico mio.

⁷² Rea, *La dismissione*, 213-214.

⁷³ *Ibid.*, 216.

⁷⁴ *Ibid.*, 216.

⁷⁵ *Ibid.*, 264.

⁷⁶ *Ibid.*, 143.

Entrambi schiavi del nostro spirito di responsabilità. Forse siamo due sorpassati.⁷⁷

Insieme alla torre piezometrica dell'Ilva, si sgretola anche l'utopia incarnata dalla Cina maoista. In dismissione, infatti, è anche l'orizzonte politico che lo zelante Chung Fu è invitato a non prendere troppo alla lettera, e che il socialista napoletano Bernari, nel 1955, sperava di trovare nella nuova Cina. Il crollo del mito operaista coincide, letteralmente, con la fine dell'utopia socialista e con la perdita di fede in un progresso storico, come simboleggia fin troppo chiaramente l'esplosione finale dei capannoni, che avviene sulle note dell'*Internazionale*.⁷⁸ Un'esplosione che prelude al mondo de-ideologizzato degli anni Duemila, narrato da Saviano, in cui le stesse fabbriche producono le stesse merci e lottano per accaparrarsi le stesse fette di mercato. Un mondo dove l'antica sapienza di un vecchio artigiano è commerciata ed esportabile come una merce, in base a una pura logica aziendale, senza alcun valore emotivo o identitario. Non più "pratica" o "sapere," ma, in linea con la neolingua del capitalismo globale, il *know-how* del *Made in Italy*:

Le fabbriche cinesi in Cina stavano facendo concorrenza alle fabbriche cinesi in Italia. E così Prato, Roma, e le Chinatown di mezza Italia stavano crollando miseramente: avevano avuto un boom di crescita da rendere la caduta ancora più repentina. In un unico modo si sarebbero potute salvare le fabbriche cinesi: fare diventare gli operai esperti dell'alta moda, capaci di lavorare in Italia sull'eccellenza. Imparare dagli Italiani, dai padroncini sparsi per Las Vegas, divenire non più produttori di paccottiglia ma referenti nel sud Italia delle griffe. Prendere il posto, le logiche, gli spazi e i linguaggi delle fabbriche in nero italiane e cercare di fare lo stesso lavoro. Solo a un po' di meno e a qualche ora in più.⁷⁹

Nel mondo dipinto da Rea si possono già scorgere le radici dell'imminente trasformazione, che farà di un oscuro quartiere mediterraneo il diretto interlocutore del nuovo Impero. È così che, nel viaggio napoletano promesso da Vincenzo a Chung Fu, al centro dei vicoli che costituiscono il cuore di Napoli vecchia, si trova non il passato, ma il futuro: "Vico Lacoste," la capitale dell'industria del falso e germoglio di una nuova potenza economica (illegale) mondiale. Il culmine della gita napoletana è infatti la visita al laboratorio tessile clandestino dell'ex operaio Cesare Avolio, impiantata coi soldi della liquidazione e subito inglobata nel sistema produttivo della camorra. Ancora una volta, il testo di Rea preannuncia le reti di potere del "Sistema" poi descritte in *Gomorra*, così come il rapporto paternalistico tra "padroni" e "operai"—entrambi appartenenti a una medesima cultura pre-capitalistica, che sembra escludere ogni contrapposizione di classe, ma che non per questo ignora la realtà dello sfruttamento.⁸⁰

Alle riflessioni del narratore, Ermanno Rea affida un'importante considerazione di ordine storico ed economico: Buonocore individua infatti un diretto rapporto tra la crisi della vecchia industria "bianca" e il successo della produzione illegale e clandestina: "lo straordinario intreccio per cui a ogni grande fabbrica che chiudeva i battenti bisognava far corrispondere la nascita, in

⁷⁷ *Ibid.*, 299.

⁷⁸ *Ibid.*, 329.

⁷⁹ Saviano, *Gomorra*, 41-42.

⁸⁰ *Ibid.*, 35.

ideale rapporto di supplenza produttiva, di una o più piccole fabbriche illegali.”⁸¹ Un rapporto preciso, che vede nelle produzioni del vicolo, “illegali e contraffatte finché vuoi,” delle nuove merci, “alternative a quelle che l’apparato industriale legale, in costante flessione da sempre, non produce più.”⁸² Il “sottosuolo,” qui incarnato dalla metafora dei tentacoli di un polpo, diventa dunque la cima della nuova economia napoletana, capace di “svettare come una bandiera sulle rovine” della de-industrializzazione.⁸³ Il pozzo nero del passato diventa il centro propulsore del futuro, pur senza perdere la sua natura abissale, più volte testimoniata anche da Saviano.

Non deve quindi stupire che, proprio in “Vico Lacoste,” tra cinesi e napoletani scatti una nuova intesa commerciale: un rapporto di forza che, per una volta, vede in posizione dominante i venditori “locali.” Nel corso della visita, con sommo stupore di Vincenzo e di Cesare Avolio, Chung Fu apre una trattativa per il contrabbando di merce, presumibilmente contraffatta. La “vocazione affaristica”⁸⁴—così la definisce Rea, con evidente eufemismo—accomuna napoletani e cinesi, e si fa strada tra i membri della delegazione di Meishan con la complicità e l’avvallo dello stesso governo, pienamente consapevole delle miracolose potenzialità di un sistema che integri economie “bianche” e “nere”: “No, non lasciamo perdere affatto, replicò [Chung Fu]. E mi spiegò che il governo di Pechino, per queste cose, era disposto a chiudere non uno ma anche tutti e due gli occhi, tanto che lui aveva addirittura un esplicito compito di sorveglianza su queste piccole forme di contrabbando sopportate, sì, ma a condizione che non sollevassero scandali o proteste.”⁸⁵

Di nuovo Napoli e la Cina si avvicinano: non più sulla base di una comune povertà, né di un’utopia industriale dismessa, ma proprio per la comune capacità di muoversi negli interstizi della legge, accantonando regole e credi in nome dell’interesse economico. Ritroviamo allora quella somiglianza accennata da Bernari all’inizio del suo reportage, quando presentava la Cina e Napoli come due diversi “Regni del Quasi.” Anche se l’approssimazione bonariamente sovversiva di cui parlava Bernari non ha molto a che vedere con la prepotenza dei camorristi, è sempre in nome di questa comune propensione per l’illegalità, oltre che della stessa vocazione “affaristica” che, nel 2000, cinesi e napoletani fanno affari insieme. Suona quasi ironico, allora, che a cogliere questa profonda somiglianza sia proprio Carlo Bernari, l’inventore del paesaggio letterario della “Terza Napoli,” quella delle industrie, sorta dopo la Napoli bozzettistica dei vicoli e quella romantica di Posillipo; il cantore di quella “salutare contro-cartolina” incarnata per oltre tre generazioni da Bagnoli,⁸⁶ colui che, per primo, descrisse nelle pagine di un romanzo non la rassicurante e romantica immagine di Via di Chiaia o delle vedute di Posillipo, ma la spiaggia domenicale, sporca e inquinata, di tre operai.

⁸¹ Rea, *La dismissione*, 238. La stessa consapevolezza dei rapporti economici e dell’integrazione tra la “città nera” e la “città bianca” si esprime nel già citato *Fuoco su Napoli*: “La città nera vende droga alla città bianca. La città nera, da decenni, commercia in favori, piaceri, appalti e voti alla città bianca. Anche la città bianca vive da decenni in una grammatica dell’illegalità legalizzata. La città perbene ingolfa gli uffici pubblici domandando cortesie a nome di un amico. Cerca lavoro per i figli, e se lo trova, spesso lo trova grazie a un amico. Perfino quando un’auto viene rubata, la città bianca, sette volte su dieci, si rivolge alla città nera, non alle forze dell’ordine. È la storia di tutto il Sud.” (Cappuccio, *Fuoco su Napoli*, 128).

⁸² Rea, *La dismissione*, 237.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, 253.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, 63.

Nel suo già menzionato *Translating Travel*, Loredana Polezzi ha affrontato le ricadute culturali e identitarie della narrativa di viaggio italiana, definita come un genere “o nascosto, o assente.”⁸⁷ Un ritardo che la studiosa attribuisce a diversi fattori, come la tradizionale sfiducia dei letterati verso la cronaca e la “realtà,” percepiti come limiti all’immaginazione,⁸⁸ o la peculiare linea evolutiva del romanzo italiano, che non ha tra i suoi archetipi gli itinerari di un *Don Quixote* o di un *Tom Jones*.⁸⁹ Il fattore principale, tuttavia, è lo status ambiguo dell’Italia, che nei secoli è venuta costituendosi come “both the point of departure and the goal of innumerable journeys.”⁹⁰ Questa relazione ambigua, che caratterizza anche il rapporto tra la cultura italiana e le migrazioni (da paese di emigrazione, interna ed estera, ad approdo di flussi migratori globali) è all’origine di un travagliato rapporto con le rappresentazioni del viaggio, che vedono spesso l’Italia come oggetto di desiderio e di sguardo. Un tale complesso di immagini già prodotte e sedimentate finisce, secondo Polezzi, per “influenzare effettivamente anche le auto-rappresentazioni del paese e della sua popolazione, ossia le immagini dell’Italia prodotte entro i confini della cultura e della nazione italiana.”⁹¹

Una simile relazione si riscontra anche nella narrativa di viaggio *en abyme* qui esaminata. Lo spazio tra Napoli e la Cina, nella sua ambivalenza, rende conto della posizione scomoda assunta dall’Italia, contemporaneamente oggetto e soggetto di sguardi esotici. Napoli, per il suo ruolo nella tradizione letteraria e culturale italiana, è rappresentativa di entrambe le posizioni: per secoli capitale di un Regno, e in posizione centrale sul Mediterraneo, ma oggetto di ripetute conquiste e di resoconti oggettivanti. Anche la citata narrativa del “Ventre di Napoli” risponde in parte a quest’ultima definizione, almeno agli occhi dei lettori di altre regioni, pronti a passeggiare nei vicoli di Napoli come altri avevano fatto per le fogne parigine.⁹² Essere oggetto e soggetto di sguardo, dunque, non è certo una novità per Napoli. La novità sta nella natura inconsueta dei produttori di questo sguardo, non più provenienti da un indefinito Nord (Nord Europa o Nord Italia, secondo una consolidata traiettoria di colonialismo interno), ma da uno dei luoghi-simbolo dell’esotismo. La Cina appartiene infatti a quel vasto “Oriente” che si costruisce, culturalmente, in base al proprio esser-guardati: la *to-be-looked-at-ness*, concetto originariamente coniato per descrivere l’oggettivazione del corpo femminile, che la studiosa sino-statunitense Rey Chow ha applicato al suo studio dell’immagine esotica della Cina, commercializzata e reificata nell’industria cinematografica globale. Lo studio di Chow, che applica le categorie etnografiche all’odierna civiltà visuale, è importante perché non si limita a una disamina delle immagini stereotipate prodotte dallo spettatore occidentale, ma analizza la dimensione produttiva di tale sguardo. La stessa passività, infatti, si manifesta anche nello sguardo che l’Oriente—nel caso specifico, la Cina—produce come soggetto, rivolgendosi sia a sé, sia all’altro.⁹³

Una percezione che, come già nel 1957 intuiva Bernari, condiziona inevitabilmente il

⁸⁷ Polezzi, *Translating Travel*, 7.

⁸⁸ *Ibid.*, 43.

⁸⁹ *Ibid.*, 24-25.

⁹⁰ *Ibid.*, 7.

⁹¹ *Ibid.*, 31.

⁹² Il riferimento è a Eugène Sue, che nel 1843 fu accusato in Parlamento di “far passeggiare, da un anno, i suoi lettori per le fogne di Parigi.”

⁹³ Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia UP, 1995), 180.

nostro sguardo di “occidentali,” imponendovi una direzione obbligata: “E a nessuno viene il sospetto che la favola possiamo essere noi, e che la distanza in cui geograficamente si colloca la Cina rispetto a noi, è pari alla distanza in cui noi geograficamente ci collochiamo rispetto alla Cina. La Cina è tanto lontana, diciamo volentieri, e mai sentiremo dire (con tutte le implicazioni necessarie): Noi siamo tanto lontani dalla Cina!”⁹⁴ Persino quando tale direzione preconstituita si inverte, come accade ne *La dismissale*, la dimensione dell’esotismo tradizionale persiste. Da un lato, Vincenzo partecipa del fascino per un Oriente lontano, assimilato dallo sguardo occidentale in un “altro” indistinto dove Thailandia e Cina si confondono in un unico stereotipo di consumo sessuale, e dove il rapporto con l’altro, mai direttamente esperito nel contatto, si dà nella forma del desiderio o della seduzione. La sua percezione della Cina continua ad essere mediata da questi stereotipi, nella forma più tipica del desiderio: la Cina è un corpo da contemplare se non da possedere. Così l’ipotesi di un trasferimento in Cina è presentata con i tratti di una seduzione femminile: “La Cina è lontana, certo, ma come si fa a non ammettere che, nella proposta di Chung Fu c’erano notevoli *elementi di seduzione*? Era come una *piuma* fatta indugiare a bella posta sul collo: prima o poi procura *brividi*” (corsivi miei).⁹⁵ Dall’altro lato, è Napoli che diventa “corpo” e oggetto di visione per i cinesi: in particolare il ventre di Napoli, con i suoi vicoli e i suoi malanni, diventa spettacolo esotico. Tale fruizione si svolge all’insegna della “malinconia,”⁹⁶ forse la più potente figurazione turistica che esista; e se inizialmente la città vecchia aveva suscitato l’interesse sociologico di Chung Fu, forse l’ultimo vero maoista in circolazione, a visita conclusa Napoli non produce più analisi o comprensione, ma genera l’atteggiamento di nostalgia de-contestualizzata tipico di qualsiasi turista: “Quella passeggiata nel cuore della città, anzi nelle sue viscere, anfratti e buchi neri dove la vita va a fermentare, restò a lungo nelle nostre chiacchiere e soprattutto nei rimpianti di Chung Fu, che ogni volta levava le braccia in alto e diceva: ‘Oh Naples, Naples, come vorrei portarmela in Cina!’”⁹⁷ Il desiderio di rubare qualcosa dell’esperienza turistica, anche solo una fotografia, per portarlo in patria come un *souvenir*, si sovrappone qui alla metafora della dismissale: Chung Fu pronuncia le sue parole mentre un pezzo di Napoli, e non certo uno dei meno importanti, è già in viaggio verso la Cina.

Scoprirsi oggetto di sguardo è un’esperienza straniante, umiliante persino, che ha nondimeno un potenziale sovversivo. L’esser-guardati implica anche il potere di costruire lo sguardo altrui, orientandolo e manipolandolo a proprio piacimento. Ne *La dismissale*, la manipolazione culturale si sposa a quelle tipiche della compravendita: “Il nostro compito è quello di incantarli,” impone a Buonocore l’ingegner Lonardi, responsabile delle trattative, “prevenire ogni loro desiderio, chiudere un occhio di fronte a qualche marachella, essere

⁹⁴ Bernari, *Il gigante Cina*, 5. Per motivi di spazio, non mi è qui possibile entrare nel merito della complessa discussione del rapporto tra identità e alterità nel contesto dei più recenti East Asian Studies. Nel corso di questo saggio, ho infatti fatto riferimento a una identità pre-costituita di “Asianness,” contrapposta a un’identità occidentale (Westernness), secondo una dicotomia fotografata da Stuart Hall nel suo fondamentale saggio “The West and the Rest,” in cui si afferma la natura “storica, e non geografica” del concetto di “Occidente” (Hall 1996, 186). Particolarmente rilevanti, ai fini della presente analisi, i rilievi di Hall sulla natura “visiva” del concetto di “West” (Hall 1996, 186) e la sua iscrizione in un discorso polarizzante e dicotomico (il costruito discorsivo “the west and the rest,” l’Occidente e tutto il resto che pur essendosi originato tra XV e XVI secolo, è interpretabile secondo il più noto paradigma orientalista di Said). Altri riferimenti fondamentali sono costituiti dal lavoro di Kuan-Hsing Chen, che nel suo recente *Asia as method* (Durham: Duke University Press, 2010) analizza tale costruito discorsivo proponendo di decostruirne i diversi aspetti ideologici (centrati intorno a colonialismo, imperialismo e guerra fredda).

⁹⁵ Rea, *La dismissale*, 213.

⁹⁶ *Ibid.*, 229.

⁹⁷ *Ibid.*, 257.

condiscendenti con le loro richieste.”⁹⁸ Curiosamente, quelle descritte dall’Ingegnere Lonardi sono le stesse tecniche impiegate a vantaggio dei turisti occidentali e italiani nella Cina maoista. Tollerare le piccole infrazioni, prevenire ogni desiderio dell’ospite, non lasciarlo mai solo, sommergerlo di una gentilezza innaturale, che scade nell’adulazione o finisce per provocargli sensi di colpa: sono tutti esempi di quelle che Hollander definisce “tecniche di ospitalità,”⁹⁹ solamente la direzione ne è invertita. A vendere la propria immagine, costruita per incontrare l’orizzonte di attesa degli altri, siamo “noi,” gli “occidentali.”

Se il confine tra l’*esotico* e il *domestico* è principalmente affar di visione e di sguardo, non stupisce che le trasposizioni cinematografiche insistano ulteriormente su questo confine, spostandolo e manipolandolo di continuo. Nella versione letteraria di *Gomorra*, l’*esotico* arriva a contaminare lo spazio domestico per eccellenza: la casa diventa un luogo sgradevole ed estraneo al suo inquilino per l’invadenza dei cinesi che la vivono come occasionale base d’appoggio. La trasposizione filmica gioca precisamente su questo equilibrio di domesticità ed esotismo, rovesciandolo. Eliminato qualsiasi riferimento alla figura del narratore, la presenza della Cina prende corpo solo nella vicenda del sarto Pasquale, che come nel testo scritto fa il doppio gioco, insegnando la propria arte agli operai di una fabbrica cinese clandestina, ma che, sullo schermo, è molto più empatico del suo *alias* letterario. Come nel romanzo, il cibo costituisce il primo terreno di incontro: le percezioni, tuttavia, si invertono. Dall’iniziale diffidenza, mista a disgusto, per il cibo offertogli in una cucina squallida almeno quanto quella dell’appartamento descritto da Saviano, Pasquale passa all’apprezzamento per il modo in cui i cinesi sanno cucinare il pesce, pietanza quanto mai napoletana. Anche i calorosi applausi degli operai e gli sguardi d’intesa che Pasquale scambia con i lavoratori della fabbrica clandestina sembrano contenere qualcosa in più della semplice passione per il proprio lavoro. La distanza e l’estraneità si attenuano, giungendo, se non a un’impossibile intimità, al rispetto reciproco: il vero “altro” non è rappresentato dagli stranieri, ma dai conterranei. Mentre i cinesi accolgono il sarto, di cui comprendono e rispettano l’etica professionale, questi è tradito proprio dal suo collaboratore più stretto, complice dei camorristi che tendono un agguato a Pasquale e ai suoi nuovi “datori di lavoro.”

Il gioco delle identità ci riporta allora a una caratteristica fondamentale della letteratura di viaggio: nel continuo scambio di ruoli tra “noi” e “loro” si possono infatti riconoscere le due strategie alternative della “domesticazione” (*domestication*) e della “estraniazione” (*foreignization*), che Loredana Polezzi individua a fondamento del reportage coloniale o d’esplorazione.¹⁰⁰ Al primo polo si colloca la tendenza a riconoscere schemi familiari e paesaggi domestici nell’altrove; la stessa attenzione per le pratiche di vita quotidiane nella Cina comunista, riconoscibili malgrado la distanza geografica, culturale e ideologica,¹⁰¹ costituisce un esempio classico di tale strategia. Sul versante opposto troviamo quei viaggiatori che accentuano l’aspetto esotico di quanto vedono, enfatizzando le distanze culturali e geografiche: la scelta di non tradurre le espressioni del vocabolario “esotico,” ricorrendo a prestiti linguistici o forestierismi non adattati, ne è un tipico indizio. Si tratta di due strategie traduttive, che rendono conto non solo del tradursi dell’esperienza vissuta in scrittura, ma anche della dimensione ermeneutica sottostante a ogni viaggio.¹⁰² Tale dimensione ermeneutica si colloca alle fondamenta del genere stesso della narrativa di viaggio: quale che sia l’equilibrio tra l’*esotico* e il *domestico*, nella tradizione occidentale il viaggio è sempre rivolto a chi resta in patria, di

⁹⁸ *Ibid.*, 28-29.

⁹⁹ Hollander, *Pellegrini politici*, 37.

¹⁰⁰ Polezzi, *Translating Travel*, 80.

¹⁰¹ Urry, *The Tourist Gaze*, 53.

¹⁰² Polezzi, *Translating Travel*, 77.

conseguenza è sempre una forma di “traduzione.” Il viaggio in Cina, in particolare, tende spesso a farsi metafora di uno sforzo estremo di comprensione: e questa non è che l’ultima icona prodotta dallo sguardo oggettivante del reporter occidentale. Come rilevato anche da De Pascale, la fortuna di tale metafora coincide con il prevalere delle preoccupazioni culturali ed ermeneutiche su quelle ideologiche: mentre per i primi esploratori della Cina maoista il *non-sapere* era funzionale al libero dispiegarsi delle utopie,¹⁰³ nei resoconti del dopo-Mao prende il sopravvento un’attitudine “cognitiva”: “[a]l contrario di quanto è stato fatto da una lunga e frusta tradizione di reporter-letterati, non si tratta di ricondurre l’ignoto alla norma, ma di fare dell’indecifrabilità del reale (di cui la Cina è, in fondo, un’enorme allegoria), il centro propulsore di tutto il testo,” scrive ad esempio De Pascale a proposito dei resoconti di Luigi Malerba e di Alberto Arbasino.¹⁰⁴

Una tensione conoscitiva che, per il tramite della metafora cinese, si trasmette anche ai misteri e ai segreti di Napoli. Tanto *La dismissale* quanto *Gomorra*, con tutte le loro mediazioni narrative e i loro multipli livelli di enunciazione—costruiti, è il caso di dirlo, come “scatole cinesi”—sono infatti parabole di comprensione della realtà. Non stupisce, perciò, l’importanza crescente che Ermanno Rea prima e Gianni Amelio poi attribuiscono alla figura dell’interprete: colei che, mediando tra le lingue, istituisce uno spazio sospeso tra due culture tanto lontane. In termini traduttivi, del resto, Buonocore esprime le proprie incertezze sul futuro, rivolgendosi retoricamente allo stesso impianto, qui personificato: “Chiesi alla grande siviera se avrebbe imparato a parlare cinese. *Imparerai? Guarda che non è una lingua facile.* La luna, comunque, sarebbe stata la stessa, Italia o Cina, la luce della luna non cambia: sempre la stessa biacca che fa pensare all’ossido di zinco” (corsivo mio).¹⁰⁵

In questo contesto, la Cina è soprattutto metafora di una realtà complessa, che richiede un costante lavoro di decodifica e di crittografia: leggere Napoli come un territorio che è anche “cinese” è un modo per denunciare la natura complessa, quasi intraducibile, della sua nuova antropologia. Nei termini di una continua esplorazione e traduzione si dà la relazione che Buonocore intrattiene con il nuovo mondo de-industrializzato; in termini ancora più radicali si esprime la tensione cognitiva del viaggio all’inferno di Saviano, costantemente mosso dal desiderio di “comprendere il fondo delle cose”¹⁰⁶ in una relazione consapevolmente duplice, capace di farsi carico di entrambe le posizioni, soggetto e oggetto di conoscenza: “Non sono certo sia fondamentale osservare ed esserci per conoscere le cose, ma è fondamentale esserci perché le cose ti conoscano,” spiega infatti il narratore.¹⁰⁷

È così che quella comune tendenza ad “imbrogliare le carte” di cui parlava Bernari, proprio facendosene scudo per la propria impossibilità a comprendere appieno “il gigante Cina,” diventa una figurazione dell’estrema difficoltà a conoscere il “fondo delle cose.” Proprio per questo, pare che la traiettoria dominante non sia quella della *domesticazione*, ma quella dell’*esotizzazione*, in una Napoli che non ha più nulla di familiare, che è distante almeno quanto la Cina—se non quanto la luna. Di primo acchito, riconoscere un vicolo o un rione napoletano nello scorcio di Shanghai o nel lungo fiume di Wuhan sembra un avvicinamento allo spazio del già-conosciuto; ma a uno sguardo più attento, non è meno vero il contrario, ovvero che, nello sguardo di chi rimane a casa, qualcosa di profondamente “estraneo,” “lontano” e “cinese” si è trasmesso a Napoli e ai suoi abitanti, divenuti un po’ meno italiani e un po’ più esotici. Sembra

¹⁰³ De Pascale, *Scrittori in viaggio*, 162.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 181.

¹⁰⁵ Rea, *La dismissale*, 25.

¹⁰⁶ Saviano, *Gomorra*, 83.

¹⁰⁷ *Ibid.*

proprio questo il valore più profondo dell'inversione geografica e culturale che Saviano compie all'inizio del suo resoconto, quando esorta il lettore a non considerare la Cina come il lontano avamposto dell'esotismo, conosciuto attraverso la mediazione del più trito immaginario da cultura popolare, ma a considerarla come una frontiera vicinissima:

Il porto di Napoli è il buco nel mappamondo da dove esce quello che si produce in Cina, Estremo Oriente come ancora i cronisti di divertono a definirlo. Estremo. Lontanissimo. Quasi inimmaginabile. Chiudendo gli occhi appaiono kimono, la barba di Marco Polo e un calcio a mezz'aria di Bruce Lee. In realtà quest'Oriente è allacciato al porto di Napoli come nessun altro luogo. Qui l'Oriente non ha nulla di estremo. Il vicinissimo Oriente, il minimo Oriente dovrebbe esser definito.¹⁰⁸

Tanto più è vicino l'Oriente, quanto più estrema è la realtà di Napoli qui raccontata. Perché, nelle sue pagine, Saviano guida il lettore alla scoperta di un altro antropologico, talora perdendosi negli abissi del turismo infernale e nei meandri dei molti Orienti "estremi," vicini e lontani. L'estremo Oriente è sì vicinissimo: ma la sua natura "estrema," "incomprensibile" si è estesa, per contagio, all'interno della casa, a una Napoli che cambia pelle e i cui figli, irriconoscibili, diventano preda della malavita, della malattia o della morte. Un residuo di inconoscibilità che sembra contenere qualcosa di esotico, di profondamente estraneo e conturbante.

Estraneo e conturbante come il mondo che si annuncia al volger del secolo, e che della Cina ha assunto tutto, persino i tratti somatici: come quegli "occhi cinesi," stretti come fessure, con cui Rea caratterizza ripetutamente il personaggio di Marcella,¹⁰⁹ e per suo tramite il fascino pericoloso della nuova Bagnoli: "Ma ciò che dava di più tono al volto erano gli occhi: per la loro ostinata luce di ironica tristezza. Erano occhi grandi, un po' cinesi, che lei tendeva per lo più a socchiudere specie quando il suo interlocutore si spostava di lato e lo sguardo di lei, traballante, cercava di seguirlo."¹¹⁰ Marcella incarna la mutazione culturale che trasforma i giovani del quartiere in creature aliene, incomprensibili, feroci: i suoi occhi, con il loro fascino enigmatico, trasmettono la stessa estraneità e lo stesso pericolo. Occhi seducenti, dotati della stessa carica erotica attribuita dal turista sessuale all'Estremo Oriente, e inafferrabili, perché stretti come fessure. E sembra davvero che l'unico sguardo possibile sia quello, obliquo, di occhi stretti e socchiusi: lo sguardo strappato alla fenditura del porto, da cui si può davvero osservare il vero flusso di merci e di capitali che sconvolge Napoli *ab imo*, o quello lanciato di traverso tra le dita di una mano, quasi a non-voledere vedere la verità nella sua intrezza: "Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi attraverso lo spazio tra le dita. Come se quella maschera di mani gli concedesse più coraggio per raccontare."¹¹¹ Un mondo mutato e alieno, che si può solo scrutare con lo sguardo parziale e mutilato che filtra da una ferita o da una fenditura, oppure attraverso la metafora, presa in prestito, di due occhi a mandorla.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 12.

¹⁰⁹ Rea, *La dismissione*, 152; 153; 213.

¹¹⁰ *Ibid.*, 152.

¹¹¹ Saviano, *Gomorra*, 11.

Bibliografia

- Arrighi, Giovanni. *Adam Smith in Beijing: Lineages of the Twenty-First Century*. London: Verso, 2007.
- Bernari, Carlo. "Il regno del quasi." In Id., *Bibbia Napoletana*, 29-34. Firenze: Vallecchi, 1961.
- _____. *Il gigante Cina: la rivoluzione tradita* [1957]. Roma: Editori Associati, 1990.
- _____. et al. "Il libro in questione: Gomorra." *Allegoria* 57 (2008): 173-196.
- _____. e Tiziano Scarpa. "Le mistificazioni dei Wu Ming."
http://www.ilprimoamore.com/testo_204.html
- Cappuccio, Ruggero. *Fuoco su Napoli*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- Chen, Kuan-Hsing. *Asia as Method: Towards De-Imperialization*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Chimenti, Dimitri. "Unidentified Narrative Objects: Notes for a Rhetorical Typology." *Journal of Romance Studies* 10, no. 1 (Spring 2010): 37-49.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Dal Lago, Alessandro. *Eroi di carta*. Roma: Manifestolibri, 2010.
- De Michele, Girolamo. "Napoli, Shangay e Bombay. Le terre del 'just in time.'" *Liberazione*, 23 settembre 2006, poi in *Carmilla*, 15 ottobre 2006.
<http://www.carmillaonline.com/archives/2006/10/001974.html>
- De Pascale, Gaia. *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- Evangelisti, Valerio. *Sotto gli occhi di tutti. Ritorno ad Alphaville*. Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2004.
- Ferroni, Giulio. *Scritture a perdere. La letteratura negli anni Zero*. Roma-Bari: Laterza, 2010.
- Foley, Malcolm e John Lennon. "JFK and Dark Tourism: A Fascination with Assassination." *International Journal of Heritage Studies* 2, no. 4 (1996): 198-211.
- _____. *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*. London-New York: Continuum, 2000.
- Fortini, Franco. *Asia Maggiore* [1956]. Roma: Manifestolibri, 2007.
- Hall, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power." In *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, a cura di Id. et al., 184-230. Cambridge-Oxford: Blackwell, 1996.
- Hollander, Paul. *Pellegrini politici* [1987]. Traduzione di Loreto di Nucci. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Hutcheon, Linda. *Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Jurasic, Srecko. "Roma città-azienda. Cinacittà di Tommaso Pincio." *Narrativa* 31-32 (2010a): 199-214.
- _____. "Intervista a Tommaso Pincio." *Narrativa* 31-32 (2010b): 215-220.
- Keeble, Richard. "Introduction: On Journalism, Creativity and the Imagination." In *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, a cura di Richard Keeble e Sharon Wheeler, 1-14. London-New York: Routledge, 2007.
- La Cecla, Franco e Piero Zanini. *Lo stretto indispensabile*. Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- La Porta, Filippo. *Meno letteratura, per favore!*. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.
- Mato, Daniel. "All industries are cultural." *Cultural Studies* 23, no. 1 (2009): 70-87.

- Nuttal, Nick. "Cold-Blooded Journalism: Truman Capote and the Non-Fiction Novel." In *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, a cura di Richard Keeble e Sharon Wheeler, 130-144. London-New York: Routledge, 2007.
- Parise, Goffredo. *Cara Cina*. Milano: Mondadori, 1967.
- Pincio, Tommaso. *Cinacittà*. Torino: Einaudi, 2008.
- Polezzi, Loredana. *Translating Travel*. Aldershot: Arlington, 2001.
- Rea, Ermanno. *La dismissione*. Milano: Rizzoli, 2002.
- Saviano, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori, 2006.
- Scarpa, Tiziano. "L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia." *Il primo amore*, 4 marzo 2009. http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html
- Serio, Michele. *Pizzeria Inferno*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 1994.
- Sharpley Richard, e Philip R. Stone (a cura di). *The Dark Side of Travel: the Theory and Practice of Dark Tourism*. Bristol-Buffalo-Toronto: Channel View Publications, 2009.
- Urry, John. *The Tourist Gaze. Second Revised Edition*. London: Sage, 2002.
- Virilio, Paul. *The University of Disaster*. Tradizione di Julie Rose. Cambridge-Malden: Polity Press, 2010.
- Wolfe, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.
- Wu Ming 3 e Wu Ming 1. Recensione a *Gomorra*. *Nandropausa* 10, 21 giugno 2006. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm#gomorra>