

Nicolas e “la sceneggiatura del suo potere”: riflessioni su alcune conseguenze etiche del colpo di scena

Gerardo Iandoli¹

1. L’annodarsi della trama: scegliere la punizione per la “colpa gravissima”

La Paranza dei bambini di Roberto Saviano è un romanzo composto da tre parti, a loro volta suddivise in capitoli. La sequenza narrativa di cui si parlerà nell’articolo si colloca in una posizione rilevante, poiché essa si trova nell’ultimo capitolo (*Champagne*) della seconda parte, la quale ha un titolo particolarmente esplicito: *Fottuti e Fottitori*. L’obiettivo è quello di analizzarne il “potere comunicativo” (Sternberg 1992, p. 100), cioè la sua capacità di produrre tensione narrativa nel lettore. Infatti se la narratività, come sostiene Meir Sternberg, è “il gioco della suspense, della curiosità e della sorpresa tra il tempo rappresentato ed il tempo comunicato” (Sternberg 1992, p. 194), allora bisogna intendere che il fine di ogni sequenza narrativa è quello di suscitare una particolare reazione emotiva nel lettore (effetto timico).

Per sequenza narrativa si intende una struttura “composée de trois « phases » fondamentales qui se succèdent toujours dans le même ordre [...] : le *nœud*, le *retard* et le *dénouement*” (Baroni 2007, p. 139)². L’annodamento è, quindi, la fase iniziale che apre la sequenza, che, secondo Boris Tomaševskij (1928, p. 313), è caratterizzata da “avvenimenti che distrugg[ono] l’equilibrio iniziale”. Nel caso in questione, i paranzini³ si ritrovano nel loro covo in seguito a un conflitto a fuoco con la polizia, “dopo alcuni giorni nei quali avevano deciso di rimanere tranquilli” (Saviano 2016, p. 224). A turbare tale tranquillità è Nicolas, detto ‘Maraja’, colui che viene considerato ‘o ras, cioè il capo, della paranza (*ivi*, p. 180), poiché accusa Drone⁴ di aver tradito la compagnia. Infatti, Drone ha prelevato, senza avvisare il resto del gruppo, una pistola dalla santabarbara della paranza: anche se, “scaricandola completamente sulla pantera”, è riuscito “a fermare la macchina della polizia” (*ivi*, p. 223) nella sparatoria già citata - permettendo agli altri di fuggire, allo stesso tempo ha reso manifesto il suo ‘tradimento’. Il commento di Nicolas su quanto accaduto è chiaro: “chesta è ’na colpa gravissima. La punizione dev’essererci” (*ivi*, p. 226).

Nonostante Lollipop, un altro dei ragazzi del gruppo, cerchi di analizzare quanto accaduto da una posizione più moderata, mostrando come molto probabilmente l’azione di Drone è stata dovuta più a

¹ Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

² Composta da tre “fasi” fondamentali che si succedono *sempre nello stesso ordine*: l’annodamento, il ritardo e lo scioglimento [trad. mia]

³ Da come si evince dal titolo del romanzo, si narrano le vicende di un gruppo di adolescenti che cercano di mettere in piedi una “paranza”, cioè un gruppo criminale indipendente, ma con legami con il contesto camorristico napoletano. Per “paranzini”, quindi, si intendono gli affiliati a tale gruppo.

⁴ Gli appartenenti alla paranza vengono nominati dalla voce narrante prevalentemente attraverso il loro soprannome. Nel caso di Nicolas, invece, al soprannome si preferisce il vero nome.



un infantile desiderio di possesso (“a Drone gli piaceva tené la pistola e basta, ce voleva fa qualche selfie sicuro”) (*ivi*, p. 227), che a un’effettiva volontà di tradire la paranza, quest’ultima si pronuncia per la punizione, seguendo il proprio capo, e a nulla vale la consapevolezza che, senza quella pistola, sarebbero finiti nella mani della polizia. La punizione scelta, alla fine, prevede che la sorella di Drone debba praticare del sesso orale a tutti i membri della paranza (“tu adesso porti tua sorella che deve fare un chionzo a tutti quanti, a tutti i pesci della paranza”) (*ivi*, p. 230): non accettare tale condizione, comporterebbe la morte per il traditore (“tu non far venire tua sorella e nuje te sparammo. Sei della paranza, se sbagli muori”) (*ivi*, p. 232).

L’immagine di Nicolas, che scaturisce da questa sequenza, è quello di un capo estremamente ligio al dovere, per quanto meschino: la sentenza è dura, nonostante l’errore di Drone sia stato provvidenziale per la paranza, poiché senza di esso sarebbe finita in carcere ancora prima di iniziare ad avere un ruolo effettivo nel contesto criminale. È importante sottolineare fin da adesso che, seppure questa sequenza coinvolga un gran numero di personaggi, è di Nicolas di cui principalmente si parla: infatti, tutti i processi narrativi serviranno a definire in maniera sempre più complessa la natura di tale personaggio.

2. Sviluppo della suspense: morte o umiliazione?

Il significato di un testo non è qualcosa che appartiene esclusivamente ad esso, ma è ciò che emerge dall’interazione della mente di un lettore con il testo stesso. “I segni iconici della letteratura costituiscono un’organizzazione di significati che non servono a designare un oggetto significato, ma piuttosto designano *istruzioni* per la *produzione* del significato” (Iser 1978, p. 114), produzione resa possibile dal fatto che “i meccanismi cognitivi attraverso cui il lettore processa un testo narrativo, ricostruendone temporalità, spazio e azioni, riposano per lo più su una dinamica analogica con cui il lettore utilizza il proprio bagaglio di esperienze e informazioni sul mondo reale per dare forma e senso ai mondi finzionali” (Bernini, Caracciolo 2013, p. 42).

Ogni informazione che noi ricaviamo dalla nostra esperienza contribuisce a definire una particolare struttura cognitiva che prende il nome di *frame*, il quale è una struttura, simile a uno “scheletro”, capace di reggere alcuni tipi particolari di informazioni, denominate “*terminali del frame*” (Minsky 1986, p. 478). Modificare i terminali non impedisce, quindi, di riconoscere la struttura alla base, ma solo di adattare lo scheletro alla particolare situazione in cui ci si ritrova, tant’è che i “*frames* sono estratti dall’esperienza passata ed è raro che corrispondano a situazioni nuove. Dobbiamo perciò imparare ad adattarli a ciascuna esperienza particolare” (*ivi*, p. 479).

La lettura permette di attivare i *frame*, da cui traiamo le informazioni generali che ci aiutano a comprendere un testo. Bisogna aggiungere, però, che anche la lettura è un tipo di esperienza: perciò, la nostra mente è capace di memorizzare anche strutture che emergono dal rapporto con le narrazioni. Per tale motivo, André Petitot ha coniato due espressioni: matrice interattiva (*matrice interactive*) e operatore di trasformazioni (*opérateur de transformation*) (Baroni 2007, p. 180). Per il primo si intende un particolare tipo di *frame* che si sviluppa dall’esperienza narrativa, con il secondo si intendono i *terminali* di questo particolare *frame*. Esse

mettent en rapport la « structure syntagmatique » d’interactions partiellement précodées avec le développement vertigineux des virtualités actionnelles dont les acteurs en présence disposent de fait et dont ils doivent tenir compte quand ils sont engagés dans un échange, ce qui détermine par ailleurs une incertitude relationnelle qui peut être exploitée narrativement pour configurer une intrigue (*ibidem*)⁵.

⁵ Mettono in rapporto la “struttura sintagmatica” di interazioni parzialmente precodificate con lo sviluppo verticale delle azioni virtuali di cui dispongono di fatto le figure attanziali presenti e che quest’ultime devono tenere in considerazione quando sono impegnate in uno scambio, il quale determina, tra le altre cose, un’incertezza relazionale che può essere sfruttata narrativamente per configurare l’intrigo [trad. mia].

Nel caso che si è analizzato, la particolare struttura narrativa messa in gioco è quella dell'Ordine/Interdizione. Visto che ogni sequenza narrativa ha una struttura tripartita, come si è visto in apertura del saggio, da ciò ne consegue che anche questa particolare struttura ha tre fasi: emanazione dell'interdetto o della punizione, applicazione della stessa, giudizio (*ivi*, p. 194). Il lettore, quindi, essendo abituato a vedere applicato questo tipo di *frame* o matrice interattiva, ogni qualvolta “perviene a riconoscere nell'universo della fabula⁶ [...] l'attuazione di un'azione che può produrre un cambiamento nello stato del mondo narrato, introducendo così nuovi corsi di eventi, [...] è indotto a *prevedere* quale sarà il cambiamento di stato prodotto dall'azione e quale sarà il nuovo corso degli eventi” (Eco 1979, p. 112): da ciò deriva la suspense, la quale “si genera dal *gap* tra ciò che ci è stato narrato sino a un momento dato e ciò che noi prevediamo” (Calabrese 2016, p. 58).

La sequenza narrativa in cui Drone viene condannato, prevede due precisi sviluppi: cedere la sorella o morire. Tale situazione pone il personaggio all'interno di un doppio vincolo, la struttura situazionale che favorisce lo sviluppo di comportamenti schizofrenici teorizzata da Gregory Bateson, poiché può essere vista come “un'ingiunzione negativa terziaria che impedisce alla vittima di sfuggire al conflitto” (Bateson 1972, p. 249) (“tu non far venire tua sorella e nuje te sparammo”) (Saviano 2016, p. 232). Le altre due ingiunzioni, cioè quella negativa primaria e la secondaria in conflitto con la prima (Bateson 1972, p. 248), vengono espresse da una frase di Briato: “è vero che ti dobbiamo ringraziare perché nun c'hai fatto arrestà. Però è anche vero che comunque ti sei fottuto 'na pistola, comunque hai fatto una cosa che nun se po' fa” (Saviano 2016, p. 228). Ricapitolando, Drone ha compiuto un gesto positivo, poiché ha salvato la paranza, e ciononostante è stato punito, perché nel salvarla *ha fatto una cosa che non si può fare*. Quello che gli è stato richiesto, per potersi togliere la macchia di traditore, lo pone di fronte a una scelta difficile: o diventare colui che verrà immolato di fronte alla legge della paranza o colui che dovrà convivere con la consapevolezza di essere stato l'artefice dell'umiliazione di un congiunto, in questo caso la sorella. La sua situazione è paradossale: per potere restare nella paranza, luogo in cui potere assumere una posizione di forza, deve, al contrario, porsi come vittima.

Ma in questo doppio vincolo, per via del meccanismo della suspense, viene coinvolto anche il lettore: immaginando che la lettura sia una partita di scacchi, chi legge “da un lato considera tutte le possibilità oggettivamente riconoscibili come “ammesse” [...]; d'altro lato si prefigura quella che egli ritiene la mossa migliore” (Eco 1979, p. 116). Il lettore ha due scelte: o prevedere l'umiliazione o la morte di Drone. La situazione diventa abbastanza complessa, dal punto di vista emotivo, se si tiene conto che le narrazioni sono “motori del desiderio che animano e consumano le loro trame” (Brooks 1984, p. 66), così da spingere il lettore a desiderare uno scioglimento della trama e allo stesso tempo di ritardarlo quanto più possibile, per poter godere di questa attesa, di questa suspense. In entrambi i casi, però, ci si ritrova di fronte a una situazione spiacevole: o bisogna desiderare uno dei due epiloghi o augurarsi che questa situazione angosciante per Drone si dilunghi, il tutto per continuare a *godere* della propria lettura. E si sviluppa un'angoscia, poiché c'è “la sensazione di essere in balia del desiderio dell'Altro, di essere ridotti a un oggetto nelle mani del capriccio dell'Altro” (Recalcati 2012, p. 71). L'Altro è il testo, che attraverso i suoi meccanismi di intrigo condiziona il desiderio del lettore.

⁶ Il termine “fabula” è noto e indica gli eventi secondo il loro ordine crono-logico, contrapponendosi al termine “intreccio” che indica il modo con cui il narratore rappresenta tali eventi. Sternberg critica questo tipo di visione della narritività, poiché “la teoria non può dettare o congelare, e tantomeno ignorare, il processo teleologico – a vantaggio o svantaggio della cronologia – senza che ciò comporti conseguenze per la narritività” (Sternberg 1992, p. 178). Il critico, quindi, privilegia le finalità affettive della narritività, cioè la capacità di suscitare curiosità, suspense o sorpresa (lo si è visto in apertura dell'articolo), mettendo in secondo piano le sue caratteristiche temporali. La citazione di Eco, dunque, va riletta alla luce di ciò: il lettore non sarà indotto a prevedere eventuali avvenimenti cronologici, bensì eventuali avvenimenti che possano soddisfare le finalità affettive della narrazione stessa.

3. Una via di fuga per il lettore

Arrivato a questo punto, il lettore potrebbe essere tentato di propendere per la morte di Drone: Annalisa, sua sorella, è innocente e lui, per quanto giovane e goffo, è comunque un ragazzo che vuole far parte di un gruppo criminale. Tra i due, quindi, si potrebbe preferire Annalisa. Ma poco più avanti, è la stessa sorella a fornire una descrizione di Drone: “un nerd che aveva pensato di ottenere un riscatto entrando a far parte di un gruppo” (Saviano 2016, p. 237). Inoltre, la stessa Annalisa “pensava come se fosse anche lei nella paranza” (*ivi*, p. 236) e, per questo, molti dei suoi ragionamenti sono simili a quelli di un qualsiasi criminale, arrivando a sostenere che una posizione di forza debba meritare sempre un certo rispetto. Sono entrambi personaggi grigi, vittime che, però, non contrappongono al sistema di valori violento della paranza un sistema alternativo, anzi: ne fanno parte, nonostante appartengano al lato dei deboli. Tuttavia, è questa loro debolezza a impedire al lettore di considerarli meschini a tal punto da meritare la fine a cui sono destinati⁷.

Un'altra via sarebbe quella di non realizzare, attraverso la lettura, il corso degli eventi successivi: mantenere tutto in un limbo di possibilità, chiudendo il libro e rinunciando alla lettura. Una visione puritana, di totale rinuncia al proprio desiderio di suspense in funzione di una castrazione narrativa, in cui si evira di netto la fine del racconto. Una visione che, per ovvie ragioni, non permette ulteriori analisi.

Eppure, una via di fuga è possibile: infatti, se “il racconto si identifica [...] alla sua origine con la fantasticheria” e se “le vocazioni di narratore nascono probabilmente da questa attività immaginativa del fanciullo” come sostengono Roland Borneuf e Réal Ouellet (1972, p. 15), allora bisogna credere che nel testo ci sia sempre la possibilità di poter vagare tra le righe indipendentemente da quello che c'è scritto: sperare nella “possibilità di una dialettica del desiderio, di una *imprevisione* del godimento: che il gioco non sia già chiuso, che ci sia un gioco” (Barthes 1973, p. 76). D'altronde, come ogni lettore ben sa, c'è sempre la possibilità di un effetto sorpresa, che concentra l'attenzione su di un “elemento della storia che in precedenza non era stato adeguatamente preso in considerazione”, permettendo così di “reinterpretare il passato” (Calabrese 2016, p. 59) alla luce delle nuove informazioni.

La terza via che permette la fuga viene indotta dal testo stesso, seppure in maniera implicita: infatti, bisogna ricordare che l'idea di Nicolas, sacrificare la sorella per salvare il fratello, non è frutto della sua immaginazione, ma è tratta da un'altra narrazione: *Il camorrista* di Giuseppe Tornatore, film del 1986 che attraverso la figura del Professore ricostruisce, seppure in maniera romanzata, quello che era il panorama camorristico dell'epoca. L'autore non fa altro che sfruttare il fatto che “nessun testo viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi” (Eco 1979, p. 81): in questo caso rende esplicita la citazione e nel farlo attiva un gioco con il lettore tipico degli autori che cercano di superare il post-modernismo. “Il cliché è evocato e subito messo da parte” (Wu Ming 2009, p. 24), così da permettere la possibilità di un nuovo significato che nasce, ma subito si emancipa dal riferimento culturale preesistente, che per il lettore de *La paranza* è l'immaginario filmico criminale. Allora, il lettore viene indotto a pensare che se anche nel romanzo di Saviano viene riproposta la stessa situazione, senza qualche variazione capace di attrarre l'attenzione del lettore, ci si ritroverebbe davanti a una sequenza narrativa piuttosto blanda, dal valore estetico molto basso, poiché preannuncerebbe sin dall'inizio la sua fine. Quindi, il lettore scarta un'opzione, quella dell'umiliazione, poiché trova difficile che si possa ripresentare la stessa scena de *Il camorrista*: per questo, non resta che una sola opzione e cioè la morte di Drone. Ma, avere una sola possibilità tra cui scegliere è anch'essa un'operazione narrativa discutibile, per questo motivo il lettore converge verso la possibilità di una terza via: un effetto sorpresa capace di annullare entrambi i possibili sviluppi che, a questo livello della lettura, il testo è capace di far prevedere.

Il lettore riesce così a svincolarsi dal *doppio vincolo*, ma al costo di rinunciare a qualsiasi previsione, a qualsiasi attività inferenziale, per abbandonarsi totalmente alla fantasticheria, all'attesa dell'imprevedibile: alla speranza, insomma.

⁷ O, almeno, in questo articolo si è deciso di tralasciare l'eventuale analisi di un lettore crudele, cioè di colui che possa provare piacere nel vedere compiersi una delle due opzioni proposte.

4. Vittime

Questa esperienza di lettura riproduce, sotto forma di struttura narrativa, alcuni effetti che Daniele Giglioli ha analizzato nella sua esplorazione della condizione dell'uomo contemporaneo. Il lettore è portato a pensare: “la realtà esiste e io ne so qualcosa. Ne avverto tutto il peso, solo non riesco a farci granché, per non dire nulla, col dubbio semmai se non sia io a non esistere davvero, a non esistere cioè in modo significativo. Che io ci sia o non ci sia è del tutto ininfluyente” (Giglioli 2015, p. 4). Ovviamente tutto ciò accade in maniera molto meno radicale, eppure bisogna dire che alla luce di quanto detto le inferenze del lettore diventano completamente insignificanti, costringendolo a uno stato di pura attesa: si sa che accadrà qualcosa, ma non si sa che cosa e non si riesce a prevederlo. Il capitolo *Champagne* entra nella seconda fase della sequenza narrativa, quella in cui il ritardo alimenta la suspense e produce trama. Si assiste ai tentativi di Drone di risolvere la situazione o di proteggersi, a dire il vero piuttosto inutili, e ai tentennamenti di Annalisa, la sorella, una volta scoperto quale sia il suo ruolo all'interno della storia. Alla fine, Annalisa decide di sottostare alle pretese di Nicolas (“Annalisa prese il telefono, fece squillare. Poi disse, asciutta: - Nicolas, so' Annalisa. Va bene. Organizza sta schifezza e levammo sta colpa a fràtemo”) (Saviano 2016, p. 239). Lo scioglimento, la fine della sequenza narrativa è ricca di tensione, anche per via di alcuni rimandi pornografici:

[Annalisa] entrò in bagno e, nel giro di una manciata di minuti, uscì da diva. La paranza non aveva mai visto tanta abbondanza e sensualità. O meglio, l'aveva vista su Youporn, sui canali infiniti di Pornhub, fonte della loro unica educazione sentimentale, cresciuti con i portatili come estensione delle proprie braccia. Annalisa aveva capito che doveva presentarsi come una delle eroine porno dei video. Sarebbe stato tutto molto più veloce. [...] Annalisa [...] si inginocchiò davanti a Nicolas. Quando Annalisa sembrò sul punto di iniziare, Drone si guardò i piedi cacciandosi gli auricolari nelle orecchie con la musica ad altissimo volume per non sentire un suono, Ma subito Maraja la fermò.

- Drone, 'o Drone! – urlò Nicolas, costringendolo a togliersi le cuffie e ad alzare gli occhi su di lui.
- Hai visto che succede a fottere la paranza? Che poi la paranza fotte a te e a tutto il tuo sangue. Alzati, Annali', vatte a vesti. [...] Drone avrebbe voluto abbracciarlo, come se gli fosse piombata addosso, tutta d'un colpo, la lezione impartita (*ivi*, pp. 242-243).

Al lettore, invece, è piombata addosso la sorpresa preannunciata dalla terza via: come si è visto, la sorpresa è possibile perché, prima di essa, al lettore non sono stati forniti tutti i dati necessari. Il narratore, tenendo segrete le reali intenzioni di Nicolas, ha creato questa “messa in scena” dove Nicolas ha potuto “scrivere la sceneggiatura del suo potere” (*ivi*, p. 243). A differenza della suspense e della curiosità, che si estendono nel tempo, la sorpresa è “une émotion éphémère, qui se définit essentiellement par le moment de son surgissement et non par sa durée; par conséquent, cette émotion n'est pas en mesure de configurer une intrigue, mais plutôt de connoter ses « moments forts »”⁸ (Baroni 2007, p. 296): infatti, questa sorpresa giunge in coincidenza dello scioglimento e quindi della fine della tensione e della sequenza narrativa.

Si può mettere a confronto il concetto di “sorpresa” con quello di “evento”, così definito da Slavoj Žižek (2014, p. 10): “ecco un evento nella sua forma minima e più pura: qualcosa di scioccante, fuori posto, che compare all'improvviso e interrompe il flusso consueto degli avvenimenti: qualcosa che sembra emergere dal nulla, senza cause discernibili. Un'apparizione priva di un solido fondamento”. Ovviamente, non si vuole parlare di cosa sta accadendo nel mondo finzionale, bensì di ciò che sta colpendo il lettore: la sorpresa, aggiungendo nuove informazioni, giunge inaspettata senza che il lettore abbia potuto presagire qualcosa da prima. Inoltre, se si considera che “un evento non è qualcosa che accade nel mondo *ma un mutamento della cornice stessa attraverso la quale percepiamo il mondo e ci impegniamo in esso*” (*ivi*, p. 20), si capisce bene quale effetto sopraggiunga nel lettore: di fatto, quest'ultimo è costretto a

⁸ Un'emozione effimera, che si caratterizza essenzialmente attraverso il momento della sua comparsa e non per la sua durata; di conseguenza, questa emozione non è capace di configurare un intrigo, ma piuttosto di connotare i suoi “momenti forti” [trad. mia].



ripensare quanto è accaduto fino ad adesso e a reinterpretare la figura di Nicolas, questo *sceneggiatore del proprio potere*.

5. Il Sacrificio di Isacco/Annalisa

Nicolas, nel momento in cui si sta per mettere in pratica la punizione, dà il segnale che tutto si fermi: la colpa è tolta, tutto può ritornare come prima. È la variazione di un tema biblico, ripreso da *Genesi* 22, 1-18 e noto ai più come episodio del “sacrificio di Isacco”: Dio chiede ad Abramo di sacrificare suo figlio unigenito, Isacco. Quando, ormai, il padre sta per uccidere il figlio, un Angelo del Signore giunge appena in tempo per fermare la mano di Abramo. Dio, soddisfatto dalla dimostrazione di devozione di Abramo, lo benedice e gli promette che la sua discendenza sarà lunga. È una rappresentazione di un mito fondativo di una comunità, da come lascia presagire la discendenza lunga promessa ad Abramo. René Girard, il pensatore che più ha esplorato la figura della vittima sacrificale e il rito del sacrificio, afferma che “c’est l’unité d’une communauté qui s’affirme dans l’acte sacrificiel et cette unité surgit au paroxysme de la division, [...], [quand la communauté est] vouée à la circularité interminable des représailles vengeresses”⁹ (Girard 1978, pp. 38-39). Alla luce di ciò, si può dire che il testo aveva intenzione di rappresentare la fondazione di una comunità, cioè della paranza. Paranza che nasce quando “la communauté assouvit sa rage contre cette victime arbitraire, dans la conviction absolue qu’elle a trouvé la cause unique de son mal”¹⁰ (*ivi*, p. 42): infatti, la vittima designata è Annalisa, una persona che non ha nulla a che fare con la serie di eventi che hanno portato al conflitto. Il fatto di essere la sorella di Drone, però, le permette di essere contemporaneamente sia figura interna che esterna alla paranza: esterna, perciò sacrificabile; interna, perciò fortemente simbolica. In effetti, Annalisa può essere considerato un simbolo del fratello, il quale a sua volta ricopre il ruolo di *homo sacer*, cioè colui che “appartiene al Dio nella forma dell’insacrificabilità ed è incluso nella comunità nella forma dell’uccidibilità” (Agamben 1995, p. 91). Lo si è visto: Drone non subisce nulla della punizione, non vi partecipa: egli è interdetto dal rito, tant’è che cerca di isolarsi nell’ascolto della musica a massimo volume. Eppure, egli è colui che può essere ucciso: ha sottratto la pistola alla paranza, quindi può essere oggetto della violenza del gruppo. Ma in tutto questo, alla fine, emerge anche il vero ruolo di Nicolas, il personaggio principale del romanzo: egli è il capo, poiché “sovrano è colui rispetto al quale tutti gli uomini sono potenzialmente *homines sacri*” (*ivi*, pp. 93-94).

Il capitolo *Champagne* rende effettivo quello che nel capitolo *Rito*, non di molto precedente, era stato solo potenziale: infatti, in *Rito* la paranza viene fondata attraverso, per l’appunto, il rito della “pungitura” che ha reso tutti i paranzini “fratelli di sangue” (Saviano 2016, p. 178), e l’offerta alla Madonna (“Amm” a accattà¹¹ ’nu cero. Un cero grande. E lo mettiamo a la Madonna”) (*ivi*, p. 181). Inoltre, è sempre in questo capitolo che Nicolas viene chiamato *’o ras*, cioè capo, dai propri compagni (*ivi*, p. 180). Eppure, è soltanto dopo il primo conflitto a fuoco, quello che ha dato inizio alla sequenza narrativa analizzata in questo saggio, che la paranza passa da una dimensione simbolica a una più attiva. Ma, se la paranza acquista la sua essenza dopo l’esercizio della violenza, il che avviene nel capitolo *Addestramento* – subito precedente a *Champagne*, è in quest’ultimo che Nicolas diventa davvero il capo: perché, se come gli altri ha dimostrato di poter esercitare la violenza su chi è all’esterno della comunità, nell’ultimo capitolo della Seconda Parte dimostra che può anche esercitare la violenza sui membri interni alla comunità stessa: è sovrano, tutti gli altri per lui sono *homines sacri*. Se per Walter Benjamin (1955, p. 24) “creazione di diritto è creazione di potere, e in tanto un atto di immediata manifestazione di violenza”, si può dire che Nicolas cerca di raggiungere ciò capovolgendo il senso logico della frase del filosofo: esercitando la violenza acquista il suo potere così da sancire la propria legge.

⁹ È l’unità di una comunità che si afferma nell’atto sacrificale e questa unità sorge al parossismo della divisione, [quando la comunità è] votata alla circolarità interminabile delle rappresaglie vendicative [trad. mia]

¹⁰ La comunità risolve la propria rabbia contro questa vittima arbitraria, nella convinzione assoluta di aver trovato la causa unica del proprio male [trad. mia].

¹¹ Dobbiamo comprare



6. Il reale

Nel paragrafo 4 si è visto come, il lettore, attraverso una costruzione narrativa a “doppio vincolo”, venga posto, come d'altronde accade ai personaggi di cui legge le vicende, nella posizione di vittima: è costretto a subire la trama, una volta castrata ogni possibilità inferenziale verso risoluzioni positive, costringendolo soltanto a “sperare” in un'eventuale sorpresa che possa, quanto meno, allontanare i due possibili esiti più certi: omicidio o stupro. Tutto questo è possibile perché il testo ci fornisce solo alcune informazioni, tacendo quella che risulterà essere la principale: la volontà di Nicolas di accettare soltanto la dimostrazione simbolica di obbedienza, senza arrivare a una punizione completa. Il nascondere quest'unico dato permette la sorpresa risolutiva della sequenza narrativa analizzata, oltre che della Seconda Parte del romanzo.

Questo sentimento di impossibilità ad agire è alimentato anche dal fatto che, durante la lettura del capitolo, si viene immersi nella mente di Drone (e successivamente, anche in quella della sorella Annalisa): da notare come, dopo l'emanazione della sentenza, la figura di Nicolas scompare, per lasciare il palco alla figura di Drone e alla sua famiglia. Il fatto colpisce tanto di più se si considera che l'intero romanzo è incentrato sul personaggio di Nicolas: ne è chiaramente il protagonista e in sostanza *La paranza* può essere considerato il romanzo della formazione criminale del suddetto. L'autore con ciò fa capire che, mentre il testo è incentrato su rappresentazioni di debolezza e incapacità ad agire, la figura che nel romanzo più rappresenta la forza deve sparire: Drone, quindi, diviene il vero protagonista del capitolo *Champagne* e ogni sua reazione viene mostrata attraverso descrizioni estremamente fisiche:

Drone aveva un gusto d'amaro, il fiato pesante come se la lingua avesse per tutta la notte impastato fango, la melma che gli saliva e scendeva nell'esofago. Non era riuscito a salvare nessuno. Non aveva il potere di fare niente, né contro né a favore, eppure era convinto, come tutti, che entrare in paranza avrebbe significato essere qualcosa di più, di più di se stesso. E ora invece doveva starsene fermo, inerme (Saviano 2016, p. 240).

Questo è solo uno dei numerosi esempi in cui sensi come il gusto, l'olfatto, il tatto vengono utilizzati per descrivere la sensazione di immobilità di Drone. Sensi che, almeno nella tradizione occidentale, vengono considerati “più vicini al regno animale” e quindi maggiormente capaci di dare “un forte senso di presenza corporea”, se messi a confronto con la più concettuale, e quindi “disincarnata”, visione (Bernini, Caracciolo 2013, p. 90).

In breve, si può dire che sia la struttura dell'intreccio, sia le rappresentazioni fisiche presenti nello stesso contribuiscono a creare uno stato di frustrazione nel lettore. Per questo motivo l'intero capitolo prepara il proprio pubblico a “tirare un sospiro di sollievo” nel momento in cui Nicolas salva Drone dalla punizione e Annalisa dall'umiliazione. La stessa descrizione che viene fornita di tale personaggio è tesa a sottolinearne la grandezza:

Nicolas, dall'alto dei suoi sedici anni, si sentì così vecchio e saggio che avrebbe voluto la mano baciata; avrebbe voluto le mandibole gonfie come quelle di Marlon Brando, di don Vito Corleone, ma si dovette accontentare degli sguardi delusi della paranza, dell'aria stupita di Annalisa e dell'immobile gratitudine di Drone, incapace di parlare o anche solo di cambiare quell'espressione incredula che gli aveva preso la faccia. Era tutta una messa in scena (Saviano 2016, p. 243).

L'intero capitolo, infine, è una macchina narrativa tutta tesa a condizionare le reazioni del lettore affinché possa provare un sentimento positivo (sollievo) nei confronti di un personaggio che è negativo, Nicolas. La sua condotta, per quanto razionale e precisa, è finalizzata all'acquisizione del potere tramite la forza: spara contro un gruppo di immigrati solo per abituarsi ad uccidere (*ivi*, p. 222), minaccia il quartiere attraverso la pratica della *stesa*, cioè sparare ad altezza uomo per le strade, provocando un altro morto (*ivi*, p. 251), comanda a un bambino di dieci anni di uccidere un boss (*ivi*, p. 310) e molti altri episodi che vanno a confermare la natura malvagia di tale personaggio. Eppure l'evento della sorpresa, l'evento da cui nasce il sollievo è capace di far reinterpretare la figura di

Nicolas alla luce di un maggiore rispetto, per la sua capacità di imporre la legge senza dover necessariamente mettere in pratica la punizione.

Attraverso il suo gesto, Nicolas impedisce alla trama di realizzare l'omicidio/stupro, relegando tutto ciò all'interno del non realizzato, poiché a questa possibilità è stata negata l'esistenza sul piano testuale. In questa sua "messa in scena", pone l'omicidio/stupro al di fuori del palco e l'immagine così creata mostra altro: eppure, "l'image tient sa puissance réelle de ce qu'elle est prélevée sur un monde qui n'est pas dans l'image mais qui en construit la force"¹² (Badiou 2015, p. 31). E visto che "*le réel c'est le point d'impossible de la formalisation*"¹³ (ivi, p. 30), ben si capisce come quello che non è stato realizzato dalla trama, diventa il reale di quella forma che è lo scioglimento del capitolo *Champagne*. Allora, la realtà di quanto è successo è racchiusa in quello che non è successo (narrativamente parlando), ma che è stato solo prefigurato e cioè l'omicidio/stupro. L'impossibilità della sua formalizzazione, poiché bloccata dall'azione di Nicolas (e dalla mano dell'autore che non ha scritto, ma solo evocato quella possibilità) non rende, però, meno reale, nella percezione del lettore, l'inferenza dello stupro/omicidio. Infatti, "sarebbe insensato a questo punto osservare che la previsione non soddisfatta sia ontologicamente più debole di quella soddisfatta" (Eco 1979, p. 115): ai fini, quindi, di un'approfondita analisi degli effetti emotivi che un testo è capace di suscitare, sarebbe opportuno non ignorare anche le possibili previsioni.

La realtà non formalizzata, non resa sotto forma di testo, viene prefigurata da un meccanismo d'intrigo comune alla narrazione politica contemporanea, dove "il futuro [risulta] già sempre mediato" ed esperito attraverso le "stimolazioni sensoriali" dei mass media (Scurati 2012, p. 52). Oggi, quindi, si cerca di far fronte al reale attraverso un suo addomesticamento, grazie agli strumenti tecnologici in grado di riprodurlo e prefigurarlo. Ciò, però, non significa che si rende il reale controllabile, anzi: ci si abitua solo alla sua presenza, anche quando questa è solo sul piano potenziale, affinché il suo riaffiorare non ci traumatizzi, poiché "c'è trauma dove non è possibile l'azione" (Giglioli 2015, p. 37).

7. Nicolas: eroe ipermoderno?

Nicolas, com'è ovvio, non è una persona viva, ma soltanto un personaggio letterario: per questo "è il processo segnico innescato dall'intreccio [...] a determinare, in un'evocazione quasi sciamanica, la presenza sulla scena del "fantasma" – fittizio e, insieme, concreto – del personaggio" (Testa 2009, p. 5). Inoltre, Enrico Testa, nella sua teoria del personaggio espressa in *Eroi e figuranti*, mostra come gran parte dei tratti di quest'ultimo emergano dalle interazioni con il resto del mondo fittizio e soprattutto con gli altri personaggi, primari o secondari che siano. Per tale motivo, fino ad adesso, si è concentrata l'attenzione sul rapporto tra Nicolas, gli altri personaggi (Drone e Annalisa), e la trama messa in moto dal loro relazionarsi. I tratti che emergono da questi legami, però, non sono degli "universali", ma caratteristiche che vengono percepite dal lettore secondo la propria sensibilità, soprattutto in ragione del particolare periodo storico in cui i lettori stessi sono immersi (Chatman 1978, p. 127). Quindi, una prima ipotesi sul perché il lettore possa essere portato ad ammirare Nicolas assume i caratteri di una critica sociologica.

Il periodo storico in cui *La paranza* appare è stato definito da Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles come dei "tempi ipermoderni". Una delle caratteristiche di tale periodo, tra i molteplici fattori individuati dai due autori, è il passaggio da un atteggiamento "frivolo" (gli anni Ottanta e Novanta, periodo di massima affermazione del capitalismo contemporaneo) a un'epoca "du risque et de l'incertitude"¹⁴ (Lipovetsky, Charles 2004, p. 61) (gli anni Duemila, inaugurati dall'attacco alle Torri Gemelle). A questo bisogna aggiungere, come ha evidenziato Massimo Recalcati, che il mondo contemporaneo vede "l'evaporazione del padre come impossibilità di sostenere il peso simbolico di una parola che vorrebbe dire ancora il senso ultimo del mondo, del bene e del male, della vita e della

¹² L'immagine prende la sua potenza di reale da quello che è prelevato da un mondo che non è nell'immagine ma che ne costituisce la forza [trad. mia].

¹³ Il reale è il punto d'impossibilità della formalizzazione [trad. mia].

¹⁴ Del rischio e dell'incertezza [trad. mia]

morte” (Recalcati 2013, p. 21). E per “padre” bisogna intendere la figura capace di donare “una regola simbolica che sottragga il gioco dell’esistenza e del desiderio all’anarchia della violenza” (Recalcati 2012, p. 42).

Nicolas, questo “vecchio e saggio” (Saviano 2016, p. 243) di sedici anni, incarna al meglio la figura del “padre” che dovrebbe sancire la legge, i limiti dell’azione umana: in un’epoca “incerta”, quindi, Nicolas risulta essere un personaggio “regolatore” capace di porre chiarezza tra i confini di ciò che è giusto fare e ciò che non lo è. D’altronde, lo stesso Saviano, in altre occasioni, ha sottolineato come sia la “regola” a permettere alle organizzazioni criminali di “sopravvivere e prosperare” (Saviano 2013, p. 308). Ma, se Nicolas si limitasse soltanto a sancire la Legge, allora sarebbe solo un padre-padrone, il che non contribuirebbe ad attirare la simpatia dei lettori. La sua forza sta nel fermare la sentenza, non nel farla applicare (passando così da una violenza “anarchica” a una “regolata”), poiché segregando la punizione nella dimensione del possibile Nicolas ottiene due effetti: il primo è quello di assumere, in maniera inequivocabile, il ruolo di sovrano legislatore, che regola la vita della paranza; il secondo è quello di ottenere la lealtà di Drone, poiché salvato all’ultimo minuto dalla punizione. Nicolas sostituisce le figure regolatrici e paterne che dovrebbero rappresentare la società civile poiché queste ultime vengono rappresentate, dal testo, come fragili:

pensavano ai portafogli smunti dei genitori che faticavano tutto il giorno, che si dannavano con lavori e lavoretti spezzandosi la schiena, e sentivano di aver capito come si sta al mondo assai più di loro. Di essere più saggi, più adulti. Si sentivano più uomini dei propri padri (Saviano 2016, p. 256).

Le figure paterne, quindi, patiscono la sofferenza della fatica non ripagata in maniera adeguata, dimostrandosi così ben lontane da quel benessere gaudente che, al contrario, viene ricercato dai paranzini. Nicolas, quindi, per contrasto, viene percepito come una figura forte. Questa forza, in mezzo a tante “vittime” (che siano Drone e Annalisa, che siano i padri costretti a spezzarsi la schiena), risalta, proprio perché l’alternativa è l’impotenza rappresentata dagli altri.

Una seconda ipotesi, capace di spiegare la tendenza a parteggiare per le posizioni di Nicolas, può essere sostenuta attraverso questioni legate alla forma narrativa stessa: se, come sosteneva Aristotele, “l’anima” del racconto “è la trama” (Aristotele 1998, p. 15), allora un personaggio che è impotente, quindi inattivo, non potrà catturare l’attenzione del lettore di narrativa, che per definizione è attratto maggiormente dai personaggi produttori di “trama”, coloro che sviluppano le azioni. D’altronde, è la trama a produrre il piacere narrativo, quindi un lettore attratto dai personaggi inattivi sarebbe una contraddizione in termini, poiché verrebbe meno qualsiasi desiderio di lettura.

Nicolas si erge come alternativa alla vittima, che Daniele Giglioli ha definito, in maniera antifrastica, “l’eroe del nostro tempo” (Giglioli 2014, p. 9). In effetti, Nicolas non è che un’estremizzazione del processo individualista contemporaneo, dove “l’hyperindividualisme ne coïncide pas seulement avec l’intériorisation du modèle d’*homo oeconomicus* poursuivant la maximisation de ses intérêts propres dans la plupart des sphères de la vie [...] mais aussi avec la déstructuration des anciennes formes de régulation sociales des comportements”¹⁵ (Lipovetsky, Charles 2004, p. 54). Egli risponde all’imperativo della moderna società consumistica, il cui mantra è: “il mondo è qui perché tu ne gioisca; non sottometterti alla legge dell’altro; credi al tuo immaginario come alla cosa più vera e giusta che ci sia. Ne hai diritto, e se ti viene negato sei una vittima” (Giglioli 2014, p. 51). D’altronde, ai paranzini “non importava nulla [...] di come si facessero i soldi, l’importante era farne e ostentare, l’importante era avere le macchine, i vestiti, gli orologi, essere desiderati dalle donne ed essere invidiati dagli uomini” (Saviano 2016, pp. 22-23). Anche l’uso della violenza, per quanto deprecabile, è conforme a questo “culto dell’urgenza”, del “tutto e subito”, in cui si vive “dans l’urgence permanente pour gagner en efficacité”¹⁶ (Aubert 2003, p. 32) o, meglio, nel “tempo istantaneo della rivendicazione

¹⁵ L’iperindividualismo non coincide soltanto con l’interiorizzazione del modello dell’*homo oeconomicus* che persegue la massimizzazione dei propri interessi nella gran parte degli ambiti di vita [...], ma anche con la destrutturazione delle vecchie forme di regolazione sociale dei comportamenti [trad. mia].

¹⁶ Nell’urgenza permanente per guadagnarne in efficacia [trad. mia].



del potere” (Saviano 2016, pp. 59-60). Si delinea così un mondo criminale “che funziona, è efficiente, che ha delle regole. Un mondo dotato di senso” (Saviano 2013, p. 434).

Nicolas è immerso in un mondo narrativo che non gli oppone nessuna figura positiva: i suoi nemici sono altri criminali. Anche per questo motivo il lettore è portato a lasciarsi coinvolgere dal modo di pensare della criminalità, e anche in precedenza si è visto come anche le vittime Drone e Annalisa partecipassero a questa mentalità. Questo è sintomo anche di una visione pessimistica del mondo che ha coinvolto lo stesso Saviano, il quale, a conclusione della sua precedente opera (*ZeroZeroZero*), aveva annunciato che le parole “lealtà e fiducia” erano diventate “sconosciute e sospette”, tanto da pensare di essere attorniato soltanto da “nemici e approfittatori” (Saviano 2013, p. 436). Anche dal punto di vista della sua stessa poetica, si assiste ad un cambiamento, poiché si passa da *Gomorra*, in cui alle varie storie criminali si contrappongono personaggi positivi – seppur non sempre vincenti –, a *La paranza*, in cui non compare nessuna figura positiva, dove addirittura nel finale la madre di Nicolas, rappresentante insieme al marito della “buona” norma sociale, invoca “il tempo della tempesta” (Saviano 2016, p. 345) per vendicare il figlio assassinato, fratello minore di Nicolas. A resistere rimane soltanto, si spera, il lettore.

8. Nicolas: simulacro di eroe

Si è visto nel corso dell’articolo come le caratteristiche piuttosto “normali” di Drone permettano al lettore di immedesimarsi con tale personaggio, così da vivere la sua angoscia. Il ruolo di vittima assegnato a Drone contribuisce, per contrasto, a far risaltare quello di “sovrano” di Nicolas. Si ipotizza che in tal modo il lettore possa essere indotto ad ammirare il giovane *ras* poiché rappresentato come figura regolatrice severa, ma magnanima (non ha bisogno di usare la violenza, gli basta solo prefigurarla). Tale possibile ammirazione è tanto più comprensibile se si tiene conto anche del contesto storico di pubblicazione del romanzo, età di crisi in cui il bisogno di comunità e ordine è piuttosto forte: Nicolas, col suo atteggiamento, fonda la paranza grazie alle sue doti di capo, capaci di “regolare” la vita del gruppo, di dargli uno scopo e un senso.

Non si deve dimenticare che il desiderio di “benessere” è un sentire radicato nel mondo contemporaneo e Nicolas non è che una rappresentazione estrema di questo processo: il suo uso della violenza risponde alle esigenze di rapidità ed efficacia tipiche dell’imperativo sociale del “tutto e subito”. La violenza, in quanto strumento per ottenere un fine condiviso anche nel mondo “reale” del lettore, viene resa più “comprensibile”, innescando, quindi, un processo di compartecipazione alle gesta dell’eroe cattivo.

A ciò bisogna aggiungere il fatto che la narrativa, basandosi sulla presenza di un intrigo, indurrà il proprio pubblico a preferire i personaggi che alimentino quest’ultimo meccanismo, che come si è visto è lo strumento capace di suscitare le emozioni del lettore e quindi di avviare il processo affettivo che contribuisce a sancire il successo o il fallimento del testo. Nicolas, immerso in una sequenza narrativa piena di “vittime”, catturerà per forza di cose l’attenzione. Inoltre, l’assenza di figure positive a contrastarlo rende difficile il poter fare appello a mentalità che siano diverse da quella criminale, così da trascinare ancora di più il lettore all’interno di questo mondo “cattivo”.

Alla fine del paragrafo 4 si è detto che l’effetto sorpresa costituisce un evento che comporta una rilettura di quanto è accaduto sotto una nuova ottica. Eppure, questo evento che cambia la prospettiva del lettore sulla trama, non dice nulla di nuovo sulle convinzioni del mondo contemporaneo. E, secondo la teoria espressa da Alain Badiou, si può definire “evento” una particolare situazione che segnala una mancanza di linguaggio (un vuoto) e che costringe così il soggetto a formare nuovi strumenti di nominazione per poter indicare l’evento stesso. La produzione di tali strumenti linguistici cambia, così, la prospettiva del soggetto stesso (e come già si ha avuto modo di vedere, Badiou concorda con Žizek su questo punto). L’atto della nominazione dell’evento, se conforme all’evento stesso, costituisce la veridicità e il soggetto, ai fini di una buona condotta etica, deve restare fedele all’evento (Badiou 2003, p. 15). Il soggetto in questione è Nicolas, che attraverso le sue azioni vorrebbe produrre un cambiamento sostanziale: fondare la paranza, una nuova comunità in contrasto con le

vecchie generazioni, considerate troppo fragili. Ma, lo si è visto nel corso dell'articolo, il linguaggio usato da Nicolas non fonda nulla di nuovo, anzi: è un riuso di categorie già presenti e affermate nella società contemporanea. Nicolas, di fatto, propone solo un'intensificazione di tali categorie, fino ad arrivare all'uso della violenza. E visto che "quand sous des noms empruntés aux processus réels de vérité, une rupture radicale dans une situation convoque, au lieu du vide, la particularité "plein", ou la substance supposée, de cette situation, on dira que l'on a un *simulacre de vérité*"¹⁷ (*ivi*, p. 106), allora si può affermare che Nicolas stesso non sia nient'altro che un simulacro di eroe.

L'eroe è per definizione un essere eccezionale che compie azioni eccezionali, ma nel caso di Nicolas si è di fronte a una figura che compie sì azioni eccezionali (atti criminali che vanno al di là della norma giuridica), ma per affermare obiettivi normali, diffusi, condivisi. Nicolas, quindi, dà solo l'impressione di fornire al lettore un linguaggio nuovo, frutto di una nuova prospettiva sul mondo.

Alla semiotica, quindi, spetta il compito di scandagliare questi tentativi di nominazione degli eventi per poter smascherare i falsi eroi: valutare i vari segni per poterne giudicare la portata innovativa, la forza di designazione di un senso che abbia qualche prospettiva positiva sul futuro. Andare a caccia, insomma, di tutte quelle rappresentazioni che falsificano il nuovo, riciclando il vecchio. Perché "solo chi conosce queste storie può difendersi da queste storie" (Saviano 2013, p. 437).

La definizione "eroe cattivo" dovrebbe essere reinterpretata rileggendo l'aggettivo nella sua accezione infantile, come nelle espressioni "questa mela è cattiva" o "questo giocattolo è cattivo". L'eroe cattivo è un eroe marcio e guasto: non un personaggio *del male*, ma un personaggio *andato a male*. Questo perché costruito con visioni "stantie" del mondo, ma camuffate sotto una spinta iperattiva che mette in moto il gioco della trama, stuzzicando il piacere del lettore. Nicolas non scrive la sceneggiatura del suo potere, perché in realtà non è propriamente sua: si limita a reinterpretare e a rimettere in scena una vecchia sceneggiatura, quella dell'iperindividualismo. Al lettore, infine, spetta il compito di accorgersi se è stato anch'egli invaso dallo stesso processo di "ammuffimento" che ha colpito Nicolas.

¹⁷ Quando sotto dei nomi presi in prestito dai processi reali di verità, una rottura radicale in una situazione convoca, al posto del vuoto, la particolarità "piena", o la sostanza supposta, di questa situazione, si dirà che si è di fronte a un *simulacro di verità* [trad. mia].



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Agamben, G., 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi 2005.
- Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza 1998.
- Aubert, N., 2003, *Le culte de l'urgence*, Paris, Flammarion.
- Badiou, A., 2003, *L'éthique*, Caen, Nous.
- Badiou, A., 2015, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard.
- Baroni, R., 2007, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes, R., 1973, *Le plaisir du texte*, trad. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.
- Bateson, G., 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi 1977.
- Benjamin, W., 1955, *Schriften*, trad. it. *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1995.
- Bernini, M., Caracciolo, M., 2013, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci.
- Borneuf, R., Ouellet, R., 1972, *L'univers du roman*, trad. it. *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi 1976.
- Brooks, P., 1984, *Reading for the Plot*, trad. it. *Trame*, Torino, Einaudi 2004.
- Calabrese, S., 2016, *La suspense*, Roma, Carocci.
- Chatman, S., 1978, *Story and Discourse*, trad. it. *Storia e discorso*, Milano, il Saggiatore 2003.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1986.
- Giglioli, D., 2014, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo.
- Giglioli, D., 2015, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza.
- Girard, R., 1978, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1983.
- Iser, W., 1978, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino 1987.
- Lipovetsky, G., Charles, S., 2004, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- Minsky, M., 1986, *The society of mind*, trad. it. *La società della mente*, Milano, Adelphi 1989.
- Recalcati, M., 2012, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Recalcati, M., 2013, *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli.
- Saviano, R., 2013, *ZeroZeroZero*, Milano, Feltrinelli.
- Saviano, R., 2016, *La paranza dei bambini*, Milano, Feltrinelli.
- Scurati, A., 2012, *Dal tragico all'osceno*, Milano, Bompiani 2016.
- Sternberg, M., 1992, *Telling in Time (II)*. L'articolo è stato tradotto integralmente in italiano con il titolo *Raccontare nel tempo (II)*, ma è apparso diviso in tre parti su tre differenti numeri della rivista *Enthymema*: 2009, n. 1, pp. 155-186; 2010, n. 1, pp. 83-116; 2010, n. 2, pp. 190-205.
- Testa, E., 2009, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi.
- Tomaševskij, B., 1928, *Sjuzetnoe postroenie*, trad. it. *La costruzione dell'intreccio* in Todorov, T., a cura, 1968, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi.
- Wu Ming, 2009, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi.
- Zizek, S., 2014, *Event*, trad. it. *Evento*, Torino, UTET 2014.