

UCLA

Carte Italiane

Title

Artifici narrativi: viaggio tra gli spazi di *Sandokan*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1z9700m2>

Journal

Carte Italiane, 2(10)

ISSN

0737-9412

Author

Forlino, Daniele

Publication Date

2015

DOI

10.5070/C9210024036

Copyright Information

Copyright 2015 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Artifici narrativi: viaggio tra gli spazi di *Sandokan*

Daniele Forlino

University of Wisconsin-Madison

Riflettendo sulle opere postmoderne e neomoderni dell'ultimo trentennio, Romano Luperini si riferisce al romanzo *Sandokan. Storia di camorra* (2004) di Nanni Balestrini, definendolo “una cronaca dura di camorra, improntata a un'epica elementare, realista sino all'iperrealismo e insieme sperimentale.”¹ Il critico prosegue stabilendo che si tratta di “un'opera neomoderna” che, seppure mantenga delle caratteristiche stilistiche non dissimili da altre opere dell'autore, si contraddistingue per la peculiarità della voce narrante che, se per *I furiosi* (1994) “è la voce di uno di loro [. . .] qui [in *Sandokan*] è esterna, cosicché l'ambiente della camorra è visto da un'angolazione critica.”² Tale caratteristica contrastiva presuppone quindi una voce narrante che nasce da una prospettiva diversa da quella del mondo criminale; per Franco Petroni infatti, “il narratore interno di *Sandokan* ha una visione critica della realtà che egli rappresenta” poiché da essa “se ne tira fuori, rifugiandosi, sia pure perché non può fare altro, nel suo privato.”³

È “nel suo privato” che la voce del narratore-personaggio, distanziandosi, diventa scrittura, una denuncia che è anche espressione della sua rabbia e risulta depositaria della coscienza critica del protagonista del romanzo. Ne emerge un senso di non appartenenza che andrà maturando lungo i sedici capitoli che costituiscono questa “Storia di Camorra,” tutti e sedici rivolti verso il passato, a cominciare dall'11 luglio 1998, quando a Casal di Principe viene arrestato, nel bunker della sua villa, il boss Francesco Schiavone. La ricostruzione, di natura episodica, ha come sfondo l'ascesa al potere nel Casertano del clan camorristico dei Casalesi capeggiato da Antonio Bardellino, un percorso composto da ricordi e che si concluderà con la partenza dal “paese” del protagonista. A livello metaletterario, la voce del narratore-personaggio trova espressione nella lassa, una tecnica narrativa a cui Balestrini è particolarmente legato. Le lasse che compongono il romanzo, queste serie di lunghi paragrafi privi di segni d'interpunzione all'interno dei quali si ripetono delle parole-chiave, possono esser viste come delle unità spaziali attraverso le quali il mosaico della realtà criminale della provincia casertana viene costruito.

Il processo di straniamento che caratterizza il testo di *Sandokan* ha luogo attraverso un evidente ricorso ed un preciso utilizzo dell'elemento spaziale, artificio sul quale si regge la struttura del romanzo e su cui si focalizza questo

articolo.⁴ Al fine di meglio comprendere questo meccanismo di oggettivazione degli spazi del mondo dell'illegalità, rappresentati *in fieri* da una prospettiva critica, si presterà attenzione allo spazio narrativo, dalla cornice del romanzo alla sua struttura. In seguito si procederà all'analisi degli spazi pubblici e di quelli privati e al loro valore allegorico, considerando la definizione di luogo antropologico e la sua crisi negli ambienti della camorra controllati in quest'area del Casertano, prima dalla famiglia Bardellino, al vertice del clan dei Casalesi, e poi dal pluripregiudicato Francesco Schiavone. Oltre agli spazi fisici si prenderanno in considerazione gli spazi della scrittura, dalla cronaca giornalistica al romanzo stesso, che assurgono a una funzione non solo informativa ma anche testimoniale, un modo per prendere le distanze da un universo a cui si decide di non appartenere.

Il lettore di *Sandokan* viene facilmente catturato dalla voce del narratore-personaggio e la percezione è difatti quella di ascoltare una voce del posto, del paese di provincia a pochi chilometri da Aversa, non prima però di essere passati attraverso un capitolo di contestualizzazione, di avvicinamento alla narrazione in cui l'autore si serve del *collage* di articoli giornalistici per favorire il percorso di oggettivazione che caratterizza la sezione introduttiva del romanzo.⁵ In questa sezione, Francesco Schiavone, soprannominato Sandokan per la sua somiglianza all'attore Kabir Bedi—interprete del popolarissimo sceneggiato televisivo basato sui romanzi d'avventura di Emilio Salgari—è ritratto nella sua più semplice umanità, un quarantatreenne padre premuroso che si arrende agli agenti della Dia nel bunker della sua villa perché in presenza delle figlie e della moglie.⁶ Lo spazio presentato nel capitolo primo in cui avviene la cattura che chiude una latitanza iniziata nel 1993 e durata cinque anni, risulta immediatamente claustrofobico, quasi asfittico, in perfetta sintonia con l'espedito del *flashback* utilizzato per creare una sorta di cornice al romanzo, almeno di carattere temporale. Il luogo dell'arresto del padrino viene definito una "trappola" alla quale gli agenti della Dia arrivano dopo aver abbattuto porte e sfondato numerose mura. Nelle prime quattro lasse introduttive, la parola "muro" si ripete più volte: "il martello pneumatico sfonda un muro," e ancora "Sandokan [. . .] ha sentito sbriciolarsi il muro," e infine "devono abbattere un finto muro." Penetrare il romanzo significa allora valicare "muri alti e cancelli inviolabili," trapassare cioè i confini stabiliti dai camorristi locali che giorno dopo giorno, mattone dopo mattone, sono stati eretti attorno alla comunità. Il passaggio dalla "villa bunker" di Schiavone del capitolo introduttivo allo "stanzone seminterrato completamente vuoto senza neanche una finestra coi muri grigi" dell'obitorio nel capitolo conclusivo descrive un percorso perfettamente circolare che, prima di chiudersi, passa da altri luoghi e spazi, quelli pubblici della collettività, altrettanto importanti quanto le parole del singolo (o dei singoli). Non a caso la voce narrante è quella di un ragazzo del posto, una voce attraverso la quale l'autore riesce a convogliare quella di un

gruppo che decide di staccarsi, di liberarsi da una collettività con quale non riesce più ad identificarsi.

Tuttavia, la voce narrante si palesa solo con il capitolo secondo e, come un proiettile, offre la possibilità di trapassare i confini del paese, proprio come “il cartello con su scritto Benvenuti” in cui “il nome del paese non si legge perché è cancellato da una quantità di fori neri.”⁷ Il contatto con la realtà avviene in maniera improvvisa, diretta, brutale.⁸ Ci si trova davanti all’indebolimento di un luogo antropologico, da intendersi secondo la definizione fornita da Marc Augé come una delimitazione territoriale di un gruppo sociale che è simultaneamente identitario, relazionale, e storico.⁹ Il senso di isolamento territoriale del paese è fissato dai suoi confini con i centri urbani limitrofi, “un piccolo ponte che lo collega col paese vicino” da una estremità, una strada dall’altra.¹⁰ Al suo interno, “strade e stradine e case su case” vengono descritte come organi legati e tenuti insieme da una “strada grande che lo attraversa,” il corso Umberto, arteria principale del paese. La sua descrizione suggerisce la routine di provincia:

qua tutta la vita del paese si svolge su questo corso Umberto saranno un chilometro un chilometro e qualcosa perché comunque a piedi te lo puoi percorrere tutto tranquillamente e tutto intorno c’è case su case su case qua a metà c’è il municipio c’è il Bar Centrale non c’è nessuna piazza c’è solo a un certo punto proprio a lato del municipio c’è questa piccolissima piazzetta una rientranza che non è altro che il sagrato della chiesa principale.¹¹

Dall’assenza di uno spazio comune o dalla presenza di uno ridotto deriva la mancanza di beni comuni o del loro rispetto quando questi sono costruiti, come accade per il Monumento ai Caduti eretto nella piazzetta. Viene in questo modo a mancare una delle componenti essenziali del luogo antropologico, l’elemento “storico,” rigettato o minimizzato dal gruppo sociale. In maniera simmetrica, la “telenovela che va per la maggiore e che si chiama Anche i ricchi piangono” sottolinea l’importanza delle scelte individuali su quelle della comunità.¹² Lo spazio privato si impone su quello pubblico e sui relativi tempi, e allora se il giorno “della festa patronale” l’orario in cui “la Madonna come ogni anno doveva uscire dalla chiesa” coincide con l’orario di trasmissione della telenovela, il parroco “decide di spostare l’ora della processione perché la Madonna può aspettare e per la prima volta forse da secoli la Madonna esce dalla chiesa alle dieci di sera invece che alle sette.”¹³ Il Monumento ai Caduti e il momento del rito religioso vengono delegittimati e spogliati di qualsiasi importanza storica e religiosa, e vengono mostrate le falle del gruppo sociale che sfoceranno in una “storia sanguinosa della devastazione fisica e morale di un paese [. . .] attraverso l’ascesa al potere del clan camorristico di Francesco Schiavone.”¹⁴

Un'importante sezione è dedicata ad un altro spazio privato: la macchina. Il narratore-personaggio si serve della sua descrizione per portare avanti un'“operazione demistificante” che consente “di ricostruire in maniera puntuale ed efficace il retroterra sociale, culturale ed economico del paese” attraverso “conformistici *status symbol*.”¹⁵ Allo stesso tempo si assiste all'imposizione dell'interesse privato sul pubblico, ci si trova di fronte a uno spostamento dei confini degli spazi pubblici che avviene prima controllandoli e poi impossessandosene:

la macchina nel nostro paese è sempre stato un simbolo che testimonia lo status sociale quindi il clan ha sempre dedicato molta attenzione alla macchina come simbolo del potere e della ricchezza [...] il nostro era il paese con la più alta percentuale di Mercedes per abitanti di tutta Europa tutte macchine nuovissime appena uscite perché appena un nuovo modello veniva prodotto in Germania dopo una settimana circolava già qui [...] oltre che come simbolo è importante perché in un paesino piccolo come il nostro con una macchina che ti fa la ronda sei in grado di controllare tutto il territorio in meno di dieci minuti cioè puoi avere sempre sotto gli occhi quello che succede e intervenire immediatamente quando è necessario.¹⁶

L'attenzione al marchio automobilistico tedesco può essere pertanto interpretata come volontà di valicare i confini nazionali appropriandosi simbolicamente di mercati esteri, nordeuropei in questo caso; l'automobile e il suo stemma costituito da una stella a tre punte coronata d'alloro (originariamente simbolo dell'ambizione della casa automobilistica tedesca di dominare con i suoi motori i trasporti terrestri, marittimi e aerei) ne rappresentano il baluardo.

Lo spazio sociale viene analizzato per denunciarne l'assenza; anche alla mancanza di uno spazio comune, pubblico, infatti è imputabile l'origine del fenomeno criminale. Il vuoto creato da uno Stato negligente e assente o addirittura inesistente, crea:

un posto in cui non ti è assicurato un cazzo cioè tu da quando nasci non hai nessun diritto nessuna garanzia non hai niente che ne so in un altro paese qualsiasi ci sono servizi più o meno decenti quasi per tutti scuole più o meno pulite mezzi pubblici servizi comunali che funzionano più o meno bene ma almeno c'è l'idea che possono esistere invece qui da noi no qui da noi non c'è nulla ma proprio nulla non c'è un cazzo non c'è un cinema un teatro una biblioteca un parco pubblico una scuola possibile quindi non essendoci un cazzo né come servizi né come istituzioni né come nulla tu tutto quello che puoi ottenere dalla vita qui lo puoi ottenere solo attraverso l'organizzazione il clan che comanda.¹⁷

La convivenza nel gruppo sociale risulta pregiudicata dagli spazi:

non c'è neanche un posto dove andare non dico locali ma neanche una piazza dove stare con gli amici per cui tu te ne stai lì sul marciapiede perché poi la strada è questo corso Umberto e basta e il resto intorno sono solo stradine case e stradine e così tu puoi [. . .] startene lì come uno scemo sul marciapiede stando attento che non ti investano.¹⁸

L'isolamento del e nel piccolo paese risulta quindi legato non solo a caratteristiche geofisiche ma anche antropologiche, "c'è sempre stata questa ronda continua nel paese è un territorio completamente recintato pure se non ci sono recinti però ci sono le ronde."¹⁹ Ne deriva che da un paese così non possono uscire "Gandhi o Che Guevara ci può uscire Sandokan."²⁰

L'alternativa per sfuggire a qualsiasi contatto con la criminalità è evitare la strada, andare a scuola in un paese vicino ma che "è lontano mille anni luce dal paese in cui vive perché è più simile a Napoli è il paese più grande della zona."²¹ Il mezzo che consente questo spostamento tra luoghi così diversi è anch'esso uno spazio, per la precisione un posto su "un pullmino di un pensionato."²² È uno spazio liminale e di transizione attraverso il quale il protagonista prende coscienza della gravità del fenomeno camorristico radicato nel suo paese. A metà strada tra uno spazio pubblico—giacché la funzione che il pullmino svolge è quella di un servizio pubblico offerto ai giovani studenti—e uno spazio privato in quanto gestito dall'autista pensionato, l'accesso a questo spazio ibrido è riservato solo ai coetanei del protagonista ma non agli adulti. Da questo spazio il narratore ha una visione privilegiata del paese e la nuova posizione permette uno straniamento non indolore dalla realtà circostante che lo rende "testimone esterno dei fatti."²³ Esempio risulta il seguente passaggio in cui il narratore-personaggio dialoga con se stesso attraverso la terza persona:

e così allora c'è questo ragazzino che ero io pressato in un pullmino che torna a casa dopo un'altra giornata a Aversa e lui si sente una schifezza perché tutti i suoi compagni c'hanno i jeans c'hanno le scarpe da ginnastica lui invece no perché il padre e la madre pensano che va in un posto migliore quindi deve vestirsi decentemente e così lui a undici anni va a scuola con il pantalone vecchio stile la camicetta stirata non dico la cravatta ma quasi il cappotto d'inverno invece di un bel giubbino quindi lui si sente un escluso un emarginato perché in classe ci stanno solo ragazzi e ragazze di Aversa che parlano italiano correttamente mentre lui a casa è abituato a parlare in dialetto e quindi trova difficoltà non a parlare italiano ma a conciliare le due parlate sente lo stacco quando torna a casa si sente male perché

comunque quel mondo nuovo gli piace dove tutti parlano italiano dove si rispettano le file dove i ragazzi e le ragazze si parlano e escono la sera insieme e magari si baciano un mondo decente lui pensa.²⁴

La fascinazione per questo mondo nuovo dove “tutti parlano italiano correttamente,” per la normalità di una realtà “decente,” porta il protagonista ad un dissidio fisico con il suo paese rappresentato dall’esigenza di allontanarsene, seppure di pochi chilometri, andando a scuola ad Aversa.²⁵ Tale tensione è anche interiore, identitaria, linguistica, e va oltre il suo presente; essa trova radici nella sua famiglia, nel “padre e la madre,” nel “parlare in dialetto” e nella difficoltà non dell’uso dell’italiano o del dialetto ma nel “conciliare le due parlate,” nella paura che il suo mondo irrompa e danneggi anche questo “posto migliore.”²⁶

Dallo stesso pullmino avverrà il primo incontro con la criminalità, quello che viene definito il “primo impatto con l’organizzazione,” la visione dei due cadaveri attraverso il finestrino bagnato di pioggia di una corriera in sosta.²⁷ Il pullmino, a differenza del paese, non ammette delinquenti, e a garantire il rispetto delle regole, almeno nella parte anteriore, c’è l’autista settantenne al quale paradossalmente “non gliene frega un cazzo del clan,” non ha niente da perdere e a differenza dello Stato, totalmente assente nel paese, controlla individualmente i passeggeri che salgono e il rispetto delle regole a bordo.²⁸ Se da un lato viene negato un posto a sedere sul pullmino della scuola al figlio di Ernesto Bardellino, membro della famiglia al vertice del clan dei Casalesi e presto sindaco del paese, dall’altro, lo zio Antonio, fondatore e capo del clan dei Casalesi, insieme ad altri componenti, proprio con un pullmino inizia la faida contro i cutoliani irrompendo nel centro del loro paese e “crivellando di colpi tutti quelli che sono lì cutoliani o gente qualsiasi.”²⁹

Il controllo sul pullmino della scuola da parte dell’autista tuttavia risulta superficiale, ed è in questo microspazio che i figli di Bardellino emulano i membri del clan mentre gli altri studenti rappresentano la parte “non infetta” del paese:

sul pullmino [...] ci sono i figli dei boss del clan in particolare i due figli di Ernesto Bardellino [...] hanno un modo di fare che non è semplicemente arrogante è da picchiarli sistematicamente e la cosa che gli dà più fastidio è il sistema di sudditanza che hanno creato e che hanno imposto a tutti i ragazzi che viaggiano col pullmino per cui quelli che non vogliono piegarsi e che non vogliono avere problemi non parlano e se vengono infastiditi a meno che non si arrivi alle mani cercano di non reagire cioè lui per esempio se nel pullmino lo infastidiscono lo offendono lui non parla non reagisce soltanto se gli mettono le mani addosso reagisce e questo perché non vuole avere problemi perché così gli hanno insegnato sua madre suo padre il prete e tutti quanti gli hanno insegnato così.³⁰

Un altro luogo di particolare rilevanza è il macero nel capitolo nono, luogo di facile valore allegorico che gioca un ruolo chiave a metà romanzo. Il luogo “maleodorante puzzolentissimo sotto il sole di luglio agosto,” autorizzato dagli organi statali e “sempre sotto gli occhi di tutti i poliziotti e finanziari,” mostra quanto facile e vile sia il gioco di prepotenza dei clan e allo stesso tempo “come poveri contadini siano ridotti a una vita disumana e insensata a causa delle connivenze tra malavitosi e funzionari di vari ambienti pubblici.”³¹ Il macero, oltre ad essere il luogo dove “distruggere una parte dei raccolti,” deve quindi esser visto come il luogo in cui lo Stato entra in contatto e scambio con la camorra, e questa combinazione non può che produrre “rimorchi di rifiuti di tutti i generi.”³² Questi enormi “fossi” vengono riempiti con scarti che prima o poi torneranno in superficie rimandando all’idea di ventri umani di un sistema bulimico irresponsabile e insostenibile come questo finanziato con “soldi europei.” L’associazione del termine “macero” a maceria crea un’ulteriore riflessione legata a ciò che resta nel territorio, testimonianze dei cancri radicati e disseminati dalla camorra sul suolo campano e difficilmente estirpabili.³³

L’espansione del clan viene descritta attraverso un confine mobile del mercato degli stupefacenti e degli appalti edilizi che da locale diventa regionale, nazionale ed europeo. A macchia d’olio, gli investimenti di Antonio Bardellino passano da una “dimensione locale” ad una “internazionale.” Agli investimenti all’estero si affianca però l’assiduo e stretto controllo del territorio da parte del clan che autolegittima il suo potere mettendo piede anche in politica. Come fa notare Brancaleoni, “non è affatto casuale, quindi che i due capitoli centrali della vicenda siano ‘la politica’ e ‘il macero.’”³⁴

Gli equilibri precari del clan in piena espansione vengono rotti dai lamenti delle civette, una volta usate per “scacciare il demonio” dalle abitazioni e che in questo caso sembrano svegliare la coscienza di una criminalità organizzata e diffusa nel paese. L’uccisione di Antonio Bardellino avvia un processo di smantellamento degli spazi della camorra, una faida che come un terremoto “sgretola” i confini (come accadrà con le mura della villa di Sandokan). I bar e le sale da biliardo di sera sono descritti come i forti del clan, in questi luoghi vengono sovvertite la funzione pubblica e quella privata: “dopo una certa ora abbassata la serranda [ognuno] diventa una bisca clandestina” e posto di ritrovo degli associati al clan.³⁵ Di giorno la contaminazione tra illecito e lecito, tra camorra e Stato, tra crimine e legge, prende forma e genera paradossali combinazioni in spazi eticamente incompatibili:

Ernesto Bardellino aveva costruito un gran numero di case alla periferia del paese nella cosiddetta zona infetta e aveva anche trasferito lì gli uffici del Comune in un edificio di sua proprietà così il Comune pagava l’affitto al sindaco così come la sede dei carabinieri di Casale è in un edificio di proprietà del clan locale.³⁶

Lo spazio dell'illegalità, finora accettato dalla comunità, attraverso la morte di persone innocenti viene prima riconosciuto e poi contestato, ma ancora "a bassa voce," dalla gente del posto e poi dallo Stato. Lo spazio che questa volta riveste un importante ruolo è quello occupato dagli articoli di cronaca sui giornali, anche nazionali, che iniziano ad interessarsi di questa realtà:

nei giornali si dà sempre più spazio ai fatti di qua e finalmente dopo fatti come questi la gente che in un primo tempo aveva visto il clan con sospetto poi con avversione [...] adesso comincia a chiedersi perché succede tutto questo e si sente sempre di più nei cortili delle case la gente che si lamenta anche se sempre a bassa voce.³⁷

Tale spazio rappresenta uno strumento per riportare la fiducia nella legalità condannando i crimini che vengono commessi. La scrittura allora può essere vista come un mezzo per far emergere la propria storia ed è appunto questo il canale scelto dal narratore-personaggio per raccontare la sua verità.

La presa di coscienza del protagonista è nel romanzo una "crescita interiore [che] si intreccia con la progressiva scoperta della mortifera realtà esterna," dalla quale il ragazzo trova il coraggio di distaccarsene prima raccontando e poi parlando. Il racconto non può che avvenire attraverso le lasse, queste sequenze verbali che diventano *flashback* regolari, delle immagini prodotte da serie di paragrafi approssimativamente della stessa lunghezza e disinibiti dall'assenza di qualsiasi segno d'interpunzione.³⁸ Ogni lassa è un'unità minima attraverso la quale ciascun capitolo raggiunge un'identità narrativa, e grazie ai singoli capitoli si manifesta la natura episodica del romanzo.

La lassa è dunque una piccola cornice, una stanza racchiusa in un confine cognitivo che si giustappone alla grandezza di un ricordo che viene regolarmente interrotto e poi ripreso. All'interno della lassa si registrano delle ripetizioni che oltre a generare un ritmo nella narrazione portano ad un restringimento del campo linguistico e d'azione; l'attenzione del lettore infatti si amplifica tra le righe della lassa che fanno più ampio utilizzo di queste ripetizioni. A titolo di esempio si riporta la terza lassa del capitolo dodicesimo ("I negri"):

in questi paesi la gente è fatta in questo modo in generale i negri **li** si odia **li** si schifa non **li** si sopporta perché **li** si considera esseri inferiori praticamente bestie animali anche se poi quella stessa persona che odia gli immigrati così in blocco e non li può vedere succede che se ha un vicino di casa africano che gli viene a chiedere **un po'** di zucchero **un po'** d'acqua **un po'** di pane lo aiuta a braccia aperte io personalmente ho visto persone che **li** odiavano **li** consideravano veramente degli animali però quelle stesse persone avevano poi gesti di generosità imprevedibili per esempio quando a una delle poche coppie marito

e moglie di africani che ci sono da queste parti nasceva un bambino i **vicini** di casa gli stessi **vicini** di casa che avevano sempre odiato e disprezzato i negri adesso facevano a gara a regalargli gli abiti smessi dei loro figli seggiolini carrozzelle e tutto il resto appresso.³⁹

La ripetizione del pronome “li” che si registra ben sei volte nella prima sezione della lassa, sottolinea la volontarietà degli atti discriminatori che allo stesso tempo vengono mal giudicati dal momento che la voce del narratore-personaggio ne prende le distanze. Nella stessa lassa, il cambio di atteggiamento della gente del paese nei confronti degli immigrati africani viene segnalato dalla scomparsa del pronome in questione.

Le lasse, queste potenti “ondate di parole,” così definite da Angelo Guglielmi, diventano quindi dei blocchi in movimento, dei veri e propri luoghi che si fanno portatori di verità, piazze strappate alla camorra e costruite con la singola parola, non “una parola dichiarativa (che vive di ciò che dichiara) ma piuttosto una parola-attore che recita se stessa e il dramma della sua difficile verità.”⁴⁰ La lassa si offre come una dichiarazione convulsa che si ribella alla mediazione della punteggiatura favorendo una lettura silenziosa e immediata.

Il gioco sulla ripetizione all’interno della singola lassa e tra le lasse genera un andamento nella narrazione che si impone e si ferma, sospendendosi, nella mente del lettore. Il linguaggio, come sottolineato dallo scrittore, “è un linguaggio parlato, che si esprime direttamente, spontaneamente” all’interno di ogni lassa, ricordando la voce dell’individuo che, seppur non si identifichi con il resto della collettività, ad essa è indirizzato rammentandone la storia: “non la storia di Sandokan [. . .] e nemmeno la storia dei camorristi, che sono un po’ sullo sfondo, ma è la storia di questo paese che è un paese schiacciato, in balia della delinquenza.”⁴¹

Prendere le distanze dalla realtà criminale, allontanarsi dal paese, coincide con la scrittura, con la narrazione della storia. L’atto di scrivere è una manifestazione della volontà di sradicare questo mondo dalla propria identità (ancora una volta, la lassa si mostra particolarmente adatta a rappresentare ogni frammento identitario), di distanziarlo rendendolo un ricordo, qualcosa che non appartiene più al presente. Brancaleoni, soffermandosi sulla conclusione del romanzo afferma che “il rifiuto dell’universo camorristico spinge al racconto, e alla necessaria [. . .] partenza verso il Nord,” partenza che può essere fatta coincidere con l’atto della scrittura dal momento che la narrazione è legata al passato.⁴² I riferimenti temporali dei primi capitoli risultano prettamente indefiniti, “una sera,” “una notte,” “una volta,” “a quel tempo,” “all’origine” e sono sorretti da verbi all’imperfetto e al passato remoto a cui si sostituisce negli ultimi capitoli una più alta frequenza di verbi al presente e al passato prossimo, una rottura temporale che coincide con quella spaziale. Il presente e il futuro non appartengono alla storia raccontata, e pertanto ad essi non viene dedicato spazio alcuno. La rottura col passato infatti

rappresenta per Filippo La Porta “la virtù di Balestrini [che] consiste nel mostrarci, senza alcuna enfasi morale, come l’io narrante, dopo aver rivestito all’obitorio l’ennesimo cadavere di un amico, non può che rifiutare quel mondo, fuggendo verso il Nord.”⁴³

L’immagine dell’obitorio chiude perfettamente la narrazione attraverso diretti richiami al capitolo primo, “la cattura,” e al capitolo centrale, “il macero.”⁴⁴ La “parete di granito montata su cardini scorrevoli” del bunker di Francesco Schiavone si apre metaforicamente nell’obitorio, segnalata dal “cigolio che si avvicina da un corridoio che dà sulle celle frigorifere.”⁴⁵ La descrizione dell’obitorio è un modo per ripercorrere gli spazi all’interno del romanzo e ricordare il sangue versato in questa storia di camorra:

la puzza che si sente è quella di una macelleria del reparto di congelazione di una macelleria quella puzza di sangue freddo congelato che ti entra dappertutto e ti resta addosso per un po’ di tempo attaccata ai vestiti che non va più via.⁴⁶

Il rifiuto di questa realtà, l’impossibilità di accettarla o di farne parte, si manifestano nella differente reazione del protagonista rispetto al cognato Antonio:

È meglio che vai fuori e mi aspetti fuori dalla porta dell’obitorio io esco passa un po’ di tempo e mi sento un po’ meglio poi una volta usciti di là mio cognato Antonio che l’ha vestito l’ha sistemato per bene e tutto il resto appena usciti dall’obitorio la prima cosa che fa è infilarsi in un bar a prendere un caffè con due cornetti come se nulla fosse stato con una tranquillità con una abitudine alla morte che mi chiedo da dove cazzo gli veniva.⁴⁷

Nonostante il ragazzo abbia deciso di lasciare il suo paese, il ricordo del sangue, degli omicidi, della violenza resterà “congelato,” fermo nella voce del narratore. Le parole del testo sono dunque un modo per colmare le crepe che minacciano i luoghi antropologici, in cui come si è visto, l’elemento storico è stato annullato, un modo per fermare le ronde che schiacciano e imprigionano i cittadini e per ristabilire la legalità, dissotterrando, a differenza del macero attività illecite che minano il futuro della comunità. Tutto questo si propone attraverso una prospettiva diversa e un distacco creatosi con la scrittura, nell’atto di raccontare, dal quale però non si può tornare indietro.

Note

1. Romano Luperini, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida editore, 2005), 75.
2. Ibid.
3. Franco Petroni, "Il Sandokan di Balestrini," *Allegoria*, no. 50–51 (2005): 232.
4. Di particolare interesse risulta l'analisi degli spazi all'interno del romanzo *Gli invisibili* offerta da Vincenzo Binetti nel saggio "Lo spazio carcerario ne *Gli invisibili* di Nanni Balestrini," *Cahiers d'études italiennes*, n. 3 (2005): 75–87.
5. Si ricorda che secondo il disegno iniziale del romanzo, questo capitolo introduttivo sarebbe dovuto essere tutto in corsivo. In un'intervista di Anna Lattanzio pubblicata sul sito <http://www.einaudiroma.it> Nanni Balestrini precisa che "il primo capitolo è un po' come un'introduzione, infatti avevo pensato di stamparla con un carattere diverso, in corsivo, ma poi è rimasta così. È un'introduzione perché qui non è la voce del ragazzo che parla: si tratta invece della scena dell'arresto di Sandokan, una scena tutta costruita sui giornali. Nel corso del capitolo ci sono infatti molte ripetizioni, proprio perché ho preso diversi giornali e ho fatto un collage di quello che i vari giornalisti raccontavano. Per questo ci sono prese di posizione, com'è naturale che sia, infatti ognuno racconta la storia in una maniera leggermente diversa. Mi piaceva questa cosa, come dare una sfaccettatura a questo racconto. Questo capitolo è una sorta di finale inserito all'inizio."
6. Sarà infatti il coinvolgimento degli agenti della Direzione Investigativa Antimafia di Napoli a permettere la cattura del boss dei Casalesi.
7. Nanni Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra* (Torino: Einaudi, 2004), 8.
8. Il primo episodio narrato all'interno della seconda lassa del Capitolo secondo, presenta una giustapposizione tra l'immagine del cartello "Benvenuti" crivellato di colpi d'arma da fuoco con quella dell'amico del nonno che "calmo scende giù dal calesse sale sul tram e in mezzo a tutta la gente che urla gli spara [al suo rivale] e ammazza quello che deve ammazzare poi scende giù dal tram ridà la pistola a zio Nicola sul calesse e si allontana via per i campi se ne va via." I proiettili delle faide presenti sono in realtà stati sparati molto prima, e nonostante il tempo passato, continuano a vagare colpendo ancora bersagli. Ibid., 8–9.
9. Marc Augé, *Non luoghi* (Milano: Elèuthera, 2005), 52.
10. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 8.
11. Ibid., 9–10.
12. Ibid., 10.
13. Ibid.
14. Claudio Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini* (San Cesario di Lecce: Manni, 2009), 185. Si veda anche Augé, *Non luoghi*, 57–58, il quale ricorda che "Il monumento, come indica l'etimologia latina del termine, vuole essere l'espressione tangibile della permanenza o, per lo meno, della durata [. . .]. Senza l'illusione monumentale, nei confronti dei viventi, la storia non sarebbe che un'astrazione."
15. Ibid., 187.
16. Balestrini, *SSandokan. Storia di camorra*, 12–13.

17. Ibid., 21.
18. Ibid., 24.
19. Ibid., 13.
20. Ibid., 25.
21. Ibid., 31.
22. Ibid., 32.
23. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, 185.
24. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 39–40.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. Ibid., 43.
28. Ibid.
29. Ibid., 53.
30. Ibid., 58.
31. Alberto Casadei, "Gomorra e il naturalismo 2.0," in *Memoria in noir: un'indagine pluridisciplinare* (Bruxelles: PIE Lang, 2010), 108.
32. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 69.
33. Nella descrizione della "villa bunker" fornita nel capitolo primo si parla di "un appartamento costruito sulle fondamenta delle vecchie fogne borboniche e sui camminamenti ostruiti dal tempo e dalle macerie della città nascosta dagli inferi dell'Antistato." Questa descrizione è presente solo nell'edizione del 2009.
34. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni*, 188.
35. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 108.
36. Ibid., 114.
37. Ibid., 117.
38. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni*, 189.
39. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 96 (il grassetto è mio).
40. Così vengono definite le lasse del romanzo da Angelo Guglielmi. (Angelo Guglielmi, "Balestrini: camorra, non raccontar bugie," *La Stampa*, 5 giugno 2004).
41. Le citazioni provengono da un'intervista a Nanni Balestrini di Antonella Lattanzi pubblicata sul sito <http://www.einaudiroma.it>
42. Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 193.
43. Filippo La Porta, *Meno letteratura, per favore!* (Torino: Bollati Boringhieri, 2010), 77.
44. La descrizione fornita dell'obitorio offre importanti coincidenze con quella del bunker del capitolo primo, come nel seguente esempio: "entriamo nell'obitorio ci fanno entrare in uno stanzone seminterrato completamente vuoto senza neanche una finestra coi muri grigi illuminato da lunghi tubi al neon." Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, 128.
45. Ibid., 4; 128.
46. Ibid., 127–128.
47. Ibid., 129.