



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Il doppio binario del racconto storico in *Gomorra* di Roberto Saviano¹

Dimitri Chimenti

1. La capitalizzazione narrativa dell'archivio: alcuni aspetti problematici

Dire che *Gomorra* opera una capitalizzazione narrativa dell'archivio, significa che all'interno della narrazione sono inserite una quantità di citazioni da testi riconducibili ad un tempo storico extradiegetico (articoli di giornale, atti processuali, trascrizioni di intercettazioni telefoniche, dati catastali, statistiche ecc) la cui funzione primaria sembra consistere nel dar vita ad una "ricostruzione indiziaria" di determinati accadimenti o personaggi della storia recente. Ma è anche vero che qualsiasi opera letteraria quando preleva dei documenti al contempo li trasforma, trasferendo loro un connotato tipico dei testi artistici: la rilegibilità. Rileggere *Gomorra* è infatti un'occupazione più naturale che non rileggere gli atti processuali usati da Saviano per scriverlo (ammesso di non essere avvocati, ovvio). Le cose tendono però a complicarsi ulteriormente, perché in *Gomorra* il documento storico sembra prolungarsi in un suo doppio letterario che ne favorisce lo svolgimento narrativo.

Come ciò avvenga diverrà chiaro solo interrogando il testo attraverso un doppio lavoro di analisi: di tipo macro-strutturale, per descriverne il funzionamento nel suo insieme, e di tipo micro-strutturale, per descrivere invece ciò che accade a livello delle sue componenti elementari.

Ancor prima di procedere con il vero e proprio lavoro di analisi testuale è però necessario individuare il motivo per cui narrativizzare personaggi ed eventi dossierati non è privo di conseguenze sul piano strettamente formale, e che anzi il fatto stesso di fare un uso narrativo di materiali storici sembri rifunzionalizzare tutta una serie di procedimenti a livello dell'intreccio.

Molti personaggi dell'universo narrativo di *Gomorra* – Don Peppino Diana, Cosimo di Lauro, Francesco Schiavone o Angelina Jolie – e gli eventi di cronaca che li riguardano, sono costretti in un codice epistemico la cui aperta violazione non potrebbe che compromettere l'effetto di realtà che il romanzo sembra invece voler ottenere. Una situazione di partenza che, in linea di massima, appare poco propizia per qualsiasi prassi creativa, perché sottopone la narrazione ad un vincolo tanto pesante da rischiare di ridurla ad una semplice cucitura dei fatti. Certo, *Gomorra* fa anche questo: cuce i fatti. Ma lo fa in un modo peculiare affidandosi a dei procedimenti narrativi capaci di agganciare i testi extra-diegetici per "lavorarli" e restituirli all'universo culturale con un *surplus* di significato.

Da questo punto di vista è illuminante la recensione che di *Gomorra* ha fatto Rachel Donadio, all'epoca articolista della book review del *New York Times*. La Donadio, dopo una valutazione piuttosto positiva dell'opera di Saviano, conclude la propria recensione esprimendo alcune perplessità.

¹ Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna 23-25 ottobre 2009.



“Some anecdotes are suspiciously perfect – the tailor who quits his job after seeing Angelina Jolie on television at the Oscars wearing a white suit he made in a Camorra sweatshop; the man who loves his AK-47 so much he makes a pilgrimage to Russia to visit its creator, Mikhail Kalashnikov. Did the author change any names? If so, readers aren’t informed. These are not small matters, and should have been disclosed”. (Donadio 2007)

[Alcuni aneddoti sono sospettamente perfetti: il sarto che lascia il lavoro dopo aver visto in TV Angelina Jolie alla notte degli Oscar con addosso un abito bianco che lui ha cucito in un laboratorio della Camorra; l’uomo che ama così tanto il suo AK-47 da andare in pellegrinaggio fino in Russia per far visita al suo inventore, Mikhail Kalashnikov. L’autore ha cambiato qualche nome? Se è così i lettori non ne sono informati. Non sono questioni di poco conto, e sarebbe stato bene chiarirle.]

La Donadio si dimostra un’attenta lettrice, perché con queste sue considerazioni mette in risalto una relazione costante in *Gomorra*: alla “perfezione” narrativa di certi episodi corrisponde immancabilmente una violazione, o quantomeno una sospensione, di quei codici epistemici verificabili solo nel tempo storico.

Gli episodi contestati sono infatti schematizzabili come segue: vicende documentate – Angelina Jolie che indossa un vestito bianco alla notte degli Oscar, Mikhail Kalashnikov inventore dell’AK 47 – si intrecciano con altre non registrate – quelle che vedono come protagonisti Pasquale e Mariano – e sulle quali non si può più esercitare alcuna restrizione semantica (o per dirla con le parole della Donadio: i lettori non sono informati).

Se i personaggi di Pasquale e Mariano possono muoversi con maggiore libertà di quanta ne sia concessa ad Angelina Jolie, non è perché essi non esistano nella realtà, è infatti assai probabile che le loro esperienze appartengono ad individui reali, ma perché ciò che li forma non è la stessa materia documentale di cui sono fatti personaggi come Francesco Schiavone o Cosimo Di Lauro. Pasquale e Mariano sono sottomessi sin da subito alle esigenze del testo, e proprio per questo possono svolgere una funzione che li colloca nello spazio interstiziale che sussiste tra il mondo storico e la sua rappresentazione. Il risultato evidente, e lo dimostra proprio l’articolo della Donadio, è che questo procedimento consente una mediazione tra i due piani capace di installare significati costruiti all’interno del testo letterario su eventi statuiti invece come una realtà extra-letteraria (ma non necessariamente extra-testuale). In altre parole, ci sono alcuni personaggi la cui testimonianza parte dal testo, interseca i territori della storia e dell’esperienza, e torna di nuovo al testo: è questo dispositivo di cattura di eventi ed esistenti ad essere messo in scena nella famosa sequenza del vestito bianco di Angelina Jolie.

A ben vedere quel che accade in *Gomorra* è che di solito in una sequenza narrativa che include un testo extradiegetico (la trascrizione di un articolo di giornale) o un rimando al mondo storico (il racconto di una vicenda di cronaca) qualcosa cambia e qualcos’altro resta invece immutato. Nei casi più semplici, il testo prelevato viene accompagnato da una vera e propria esegesi, oppure da un’aggiunta di materiali che ne spiegano il “vero” significato; altre volte sono un personaggio o un pronome (Pasquale, l’io narrante di Saviano) che innestandosi all’interno delle vicende descritte ne espandono il significato; altre ancora i documenti vengono fatti lavorare gli uni sugli altri, innescando un’interlettura reciproca che ne rivela le strategie di contenimento del discorso.

Il sospetto è dunque che in *Gomorra* convivano troppe funzioni diverse perché sia possibile contenerle tutte all’interno di un unico procedimento formale. Conviene quindi chiedersi se, anziché cercare una macro-forma perfettamente orientata, non sia il caso di indagare il testo come un campo di forze che fa viaggiare la narrazione su più binari.

2. Appunti per una tipologia retorica: innesti, inserti, prelievi

Nel suo ultimo libro, Marco Dinoi, giovane teorico del cinema prematuramente scomparso, ha cercato di definire il rapporto che una parte della produzione cinematografica contemporanea ha saputo

instaurare con quelle immagini d'archivio che funzionano come punti di riferimento per la memoria di una comunità².

E' nella sua analisi di *Buongiorno Notte* – film che, ricorrendo ad un massiccio uso di immagini di repertorio riguardanti il caso Moro, pone a livello teorico questioni analoghe a quelle che abbiamo sinora incontrato – che Dinoi arriva a proporre “una tipologia empirica delle tracce del passato storico che un testo filmico può utilizzare al suo interno. Una tassonomia che avrebbe carattere modale e che aspirerebbe ad un possibile rilievo funzionale.” (Dinoi 2008, p. 176)

La tipologia di Dinoi si articola in tre occorrenze: l'inserito, il prelievo e l'innesto. Va da sé che si tratta di una classificazione parziale e, soprattutto, concepita per un medium che opera con modalità tecniche assimilabili solo metaforicamente a quelle letterarie. Se però spostiamo l'attenzione sul piano strettamente formale, molte differenze tendono a scomparire e con qualche aggiustamento questo tentativo tassonomico può rivelarsi utile ai nostri scopi. Le occorrenze individuate da Dinoi ci aiutano infatti a comprendere come un testo letterario possa articolare le “tracce” del mondo storico con cui sceglie di confrontarsi per arrivare a crearne a sua volta; tracce che contribuiscono alla produzione di quelle stratificazioni discorsive che consentono di “condensare, delineare, esporre e costruire il reale nelle dimensioni che una cultura consente e stabilisce”. (Grande 2003, p. 13)

2.1. Innesso

Torniamo dunque al punto di partenza, alla sequenza del vestito bianco di Angelina Jolie, e cerchiamo di dare al procedimento narrativo un'immagine che renda visibile il rapporto dinamico tra tempo storico e tempo della diegesi (fig 1). La linee vettoriali che ricaviamo da questo grafico danno luogo ad una figura che mostra la circuitazione dei significati da un campo all'altro. A tale figura, seguendo la terminologia dinoiana, daremo il nome di *innesto*.

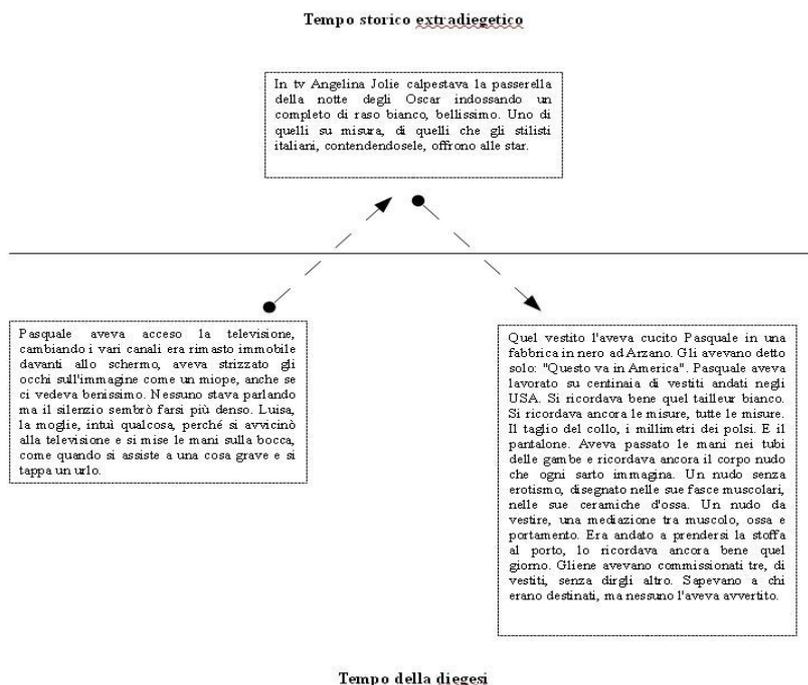


Fig.1

² Dinoi, M. *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*. Le Lettere 2008.

Con questo termine sono da intendersi quelle situazioni narrative che ricostruiscono un evento documentato, e che assumono la documentazione dello stesso come schema iconografico e figurativo di riferimento. Se l'innesto ricontestualizza il significato degli eventi, è perché nel raccontarli scalza la strategia enunciativa dell'enunciato portatore attribuendogli nuovi elementi semantici e connotandolo diversamente: la sequenza della Jolie che sfila sulla passerella della notte degli Oscar, non significa più "ricchezza", "eleganza" e "fascino", ma "sfruttamento", "povertà" e "ingiustizia sociale".

Perché si abbia un innesto è però necessario che l'evento rappresentato non sia né ridotto ad un mero fondale scenico, né direttamente manipolato dal testo: la sua funzionalizzazione narrativa avviene piuttosto grazie allo sviluppo di vicende parallele, di elementi autobiografici, oppure mediante l'accostamento, agito però grazie ad un accordo narrativo o drammaturgico, tra eventi apparentemente distanti ed autonomi. Da questo punto di vista non ha rilevanza se il materiale innestato è frutto dell'immaginazione dello scrittore, del suo vissuto personale oppure di ricerche fatte sul campo (e si sa, di solito è una miscela di tutte queste cose). È importante invece che la narrazione di eventi ed esistenti sia piegata alla messa in forma che ne fa il testo letterario, in modo da indirizzarne il significato e narrare una storia diversa da quella ufficiale.

Ma ancora prima del vissuto dei suoi personaggi, è proprio Saviano, o meglio il suo simulacro testuale, ad essere innestato sotto forma di un io narrante che sembra trovarsi ovunque: "Al porto ci andavo per mangiare il pesce" (p. 17), "Al funerale di Emanuele c'ero stato" (p. 32), "Frequentavo Secondigliano da tempo" (p. 74), "Stavo per andarmene dal luogo dell'agguato a Carmela attrice" (p. 114). Questi sono tutti punti d'entrata che segnalano il passaggio tra il mondo storico registrato nei testi extradiegetici, autonomi e precedenti alla narrazione, e quello rinvenibile solo all'interno del romanzo, che indirizza una lettura della storia attraverso specifici effetti di scrittura. L'innesto si configura dunque come un effetto di verosimiglianza della rappresentazione ottenuto mediante una costruzione formale "ad orologeria"; nel senso che *Gomorra*, per realizzare una trasparenza quasi perfetta della rappresentazione nei confronti di ciò che viene rappresentato, colloca il lettore in una posizione analoga a quella occupata dal narratore rispetto alla storia raccontata: ecco allora che l'io narrante diviene uno "sguardo testimone" dell'oggettività del racconto di cui il romanzo nel suo insieme è la rappresentazione. Ciò significa che il lettore di *Gomorra* percorre gli eventi seguendo, per lo più, delle strade parallele, che se talvolta incrociano quella registrata nei referti, talaltra se ne discostano per aprire all'immaginazione ed alla creazione letteraria³. Ed è l'attraversamento di questa configurazione che in *Gomorra* si pone immediatamente come la posta in gioco. Attraversamento si è detto, e infatti, come indica la figura, un innesto, per funzionare, ha sempre bisogno di punti di entrata e punti di uscita, di continui rilanci e sovrapposizioni tra romanzo e storia. Nel capitolo *Kalashnikov* è Mariano che fa da spola tra il bar, che è un luogo "testuale", e la casa di Mikhail Kalashnikov, che è, almeno presuntivamente, un luogo "reale". Ma, per dissimulare l'innesto, Mariano viene ridotto a personaggio registratore; è un puro sguardo che può essere staccato dal suo portatore e sul quale il lettore può installarsi a sua volta. Non sono infatti le parole di Mariano a descriverci la casa di Kalashnikov ma la sbobinatura del video che ha girato con la sua telecamera.

"Mariano mi mostrava il filmino della sua visita a casa Kalashnikov nel piccolo monitor che si apriva al lato della telecamera. Il video saltava, le immagini si agitavano, i volti ballavano, le zoomate deformavano occhi e oggetti, l'obiettivo sbatocchiava contro pollici e polsi. Pareva il video di una gita scolastica girato mentre si salta e corre". (Saviano 2006, p. 192)

³ Un procedimento che talvolta si fa scoperto. Basti pensare alla sequenza in cui vengono uccisi Romeo e Giuseppe. Da questo angolo prospettico è significativa la presenza del verbo *immaginare* – "Me li immaginavo sui motorini tirati al massimo, ripassarsi i passaggi salienti dei film, i momenti in cui quelli che contano devono piegarsi all'ostinazione dei nuovi eroi" (Saviano 2006, p. 279) – che indica il ruolo fondamentale svolto dall'immaginazione letteraria per dare uno spessore esistenziale al mondo della cronaca giudiziaria.



Benché il video girato da Mariano presenti le stesse modalità operative con cui probabilmente sarebbe stato prodotto nella realtà, di esso, contrariamente a quanto accade per la sequenza di Angelina Jolie, non si trova traccia nel mondo storico. È qui che vediamo come l'innesto non sia più in grado di rispondere a questa configurazione, bisogna allora chiamare in causa una seconda figura, quella dell'*inserto*.

2.2. Inserto

L'inserto è un oggetto i cui contenuti si richiamano parzialmente alla storia ufficiale, ma che non preesiste alla narrazione. Esso può assumere l'aspetto di un articolo di giornale che tra le notizie "vere" della cronaca riporta anche che hanno a che vedere con il romanzo, oppure può essere una trasmissione televisiva che viene descritta come se fosse stata realmente prodotta dall'apparato mediatico, ma che al contempo introduce al suo interno un personaggio finzionale. In questo secondo caso, che è più o meno il nostro, l'inserto non solo aggancia la narrazione alla storia connotandola realisticamente, ma svolge anche una funzione metalinguistica: l'inserto in questione è infatti presentato come derivante da una sfera mediatica diversa da quella letteraria, è un video. Quanto viene messo in rapporto sono così due diversi apparati di produzione del discorso; ed ecco che quanto consideriamo extra-letterario diviene materia letteraria.

"La casa della famiglia Kalashnikov aveva le pareti tappezzate di riproduzioni di Vermeer, e i mobili erano stracolmi di gingilli in cristallo e legno. Il pavimento era completamente rivestito di tappeti. [...] L'obiettivo posato sulla tavola riprendeva in lontananza un mobiletto con le foto incorniciate di bambini. [...] Come i chirurghi che ricevono le foto dei bambini che hanno salvato, guarito, operato e le incorniciano posandole sulla mensola dei loro studi a memento dei successi della loro professione, così il generale Kalashnikov aveva nel salotto di casa le foto dei bambini che portavano il nome della sua creatura." (Saviano 2006, pp. 193-194)

Non sapremo mai se le pareti di casa Kalashnikov siano *veramente* tappezzate di riproduzioni di Vermeer e foto di bambini che portano il suo nome, né se Mariano, o chi per lui, abbia mangiato mozzarelle di bufala con il vecchio generale. A differenza dell'innesto, che si muove parallelamente agli eventi ed esistenti dossierati e dunque esercita su di essi solo un effetto di senso indiretto, l'inserto li manipola direttamente dall'interno. La manipolazione non è però mera falsificazione, conserva un fine diegetico che consiste nell'introdurre un personaggio od un elemento finzionale, che serve al testo per poter articolare il racconto: è Mariano, personaggio piegato alle esigenze narrative del romanzo, che entra nel quadro e si mette a tavola assieme a Kalashnikov. L'inserto dunque ricostruisce l'*immagine stessa* ed il suo dispositivo interno.

"La telecamera filmò mentre si sedevano a tavola e una vecchietta minuta apriva il polistirolo della scatola di mozzarella. Mangiarono con gusto. Vodka e mozzarella. Non volle perdere neanche questa scena, Mariano, e infatti piazzò la telecamera a capotavola riprendendo tutto. Voleva una prova certa del generale Kalashnikov che mangiava le mozzarelle del caseificio del boss per cui lavorava." (Saviano 2006, p. 193)

Quel che viene a crearsi è una doppia inclusione tra mondo storico e romanzo, che se da una parte è necessaria alla logica del racconto, perché gli consente di andare avanti, dall'altra permette all'immaginario del lettore di integrare e costruire la "realtà" attraverso il racconto stesso.

Il "patto narrativo" che *Gomorra* sembra di continuo rimandare, ma che nondimeno ci chiede di accettare, si fonda sul dato che possiamo credere alla realtà degli eventi rappresentati pur sapendo che essi non sono esenti da un lavoro di messa in forma. E se questo patto può funzionare, facendoci credere senza il riscontro della prova, è perché ad apparirci essenziale del racconto non è tanto come viene descritta la dacia di Kalashnikov, quanto l'autenticità della sua "materia prima".

"Michail Kalashnikov rispondeva automaticamente, sempre le stesse risposte qualunque fosse la domanda, servendosi di un inglese liscio, imparato da adulto, usato come un cacciavite per svitare



un bullone. Mariano gli faceva domande inutili e generiche – un modo per abbassare il suo livello di ansia – sul mitra: ‘Non ho inventato quell’arma perché venisse venduta a scopo di lucro, ma solo ed esclusivamente per difendere la madre patria all’epoca in cui ne aveva bisogno. Se potessi tornare indietro rifarei le stesse cose e vivrei nello stesso modo. Ho lavorato tutta la vita e la mia vita è il mio lavoro.’ (Saviano 2006, p. 195)

Le risposte che Kalashnikov dà a Mariano, ben lungi dall’uscire dalla fantasia di Saviano, non sono altro che una sintesi o un *cut up* delle affermazioni che il vecchio generale ha rilasciato, nel corso degli anni, alla stampa.

“My aim was to create armaments to protect the borders of my motherland. It is not my fault that the Kalashnikov became very well-known in the world; that it was used in many troubled places. I think the policies of these countries are to blame, not the designers.” (intervista con Robert Fisk, The Independent, 22 Aprile 2001)

[Il mio scopo era di creare un arma che proteggesse i confini della madre patria. Non è colpa mia se il Kalashnikov è divenuto così famoso nel mondo ed è stato usato in molti posti afflitti da problemi interni. Penso che la colpa sia da imputare alle scelte politiche di quegli stati e non al designer dell’arma.]

“I made it to protect the motherland. And then they spread the weapon [around the world] – not because I wanted them to. Not at my choice. Then it was like a genie out of the bottle and it began to walk all on its own and in directions I did not want.” (Intervista con Nick Paton Walsh, The Guardian, 10 Ottobre 2003)

[L’ho costruito per proteggere la madre patria. Sono poi stati altri a esportare l’arma nel resto del mondo, e non perché io lo volessi. Non è stata una mia scelta. È stato come se il genio fosse uscito dalla bottiglia ed avesse iniziato a camminare con le sue gambe per andare in direzioni che io non avrei voluto. voleva.]

È dunque evidente che lo scopo di Saviano non consiste nel darci informazioni di prima mano, ammesso che non vogliamo considerare tali l’arredamento di casa Kalashnikov, ma nel trasformare, per via letteraria, il mero dato storico in un atto testimoniale. Il risultato raggiunto non è dissimile da quello dell’innesto, solo che ci si arriva attraverso un percorso diverso: in entrambi i casi si tratta di mettere allo scoperto una strategia ideologica (la “madre patria”) che pretende di recidere il *legame politico reale* tra le attuali forme del capitalismo e le forme di oppressione degli individui. E da questo punto di vista, tra il vestito di Angelina Jolie e l’AK-47 di Michail Kalashnikov si stabilisce un elemento di connessione forte quanto inedito.

2.3 Prelievo

Si tratta a questo punto di individuare la terza figura in gioco, il prelievo. Con tale termine sono da intendersi tutti quegli oggetti che si presentano tali e quali sono nella storia; testi autonomi dalla narrazione e immediatamente riconoscibili come tali: sono le lettere di Don Peppino Diana, gli articoli di giornale, i verbali degli interrogatori, le intercettazioni telefoniche e ambientali. Ma se da una parte il prelievo è un documento che connette il testo letterario ad un determinato tempo storico, dall’altra espande il proprio significato oltre i limiti della documentalità.

Lo vediamo bene nel capitolo dedicato a Don Peppino Diana, dove viene trascritto l’articolo di un giornale che dopo aver diffamato il prete anti-camorra, cerca di tessere un alone di fascino attorno al mandante del suo omicidio, Nunzio De Falco.

Eppure un giornale locale, lo stesso che aveva millantato i rapporti tra don Peppino e il clan, dedicò prime pagine alla sua qualità di amatore, ardentemente desiderato da donne e ragazze. Il titolo in prima pagina del 17 gennaio 2005 era eloquente: “Nunzio De Falco re degli sciupa femmine”.

“Casal di Principe (Ce). Non sono belli ma piacciono perché sono boss; è così. Se si dovesse fare una classifica tra i boss playboy della provincia a detenere il primato sono due pluripregiudicati di Casal di Principe non certamente belli come poteva esserlo quello che invece è sempre stato il più affascinante di tutti cioè don Antonio Bardellino. Si tratta di Francesco Piacenti alias Nasone e Nunzio De Falco alias ‘o Lupo. Secondo quello che si racconta ha avuto 5 mogli e il secondo 7. Naturalmente ci riferiamo non a rapporti matrimoniali veri e propri ma anche a rapporti duraturi da cui hanno avuto figli. Nunzio De Falco infatti, sembra che avrebbe oltre dodici figli avuti da diverse donne. Ma particolare interessante è un altro quello che le donne in questione non sono tutte italiane. Una spagnola un’altra inglese un’altra è portoghese. Ogni luogo dove si rifugiavano anche in periodo di latitanza mettevano su famiglia. Come marinai? Quasi [...] Non a caso nei loro processi sono state chieste le testimonianze anche di alcune loro donne tutte belle e molto eleganti. È spesso anche il gentil sesso la causa dei tramonti dei tanti boss. Spesso sono state loro che indirettamente anche loro hanno condotto alla cattura dei boss più pericolosi. Gli investigatori pedinandole hanno permesso la cattura di boss del calibro di Francesco Schiavone Cicciariello [...] Insomma le donne croce e delizia anche di boss.” (Saviano 2006, pp. 261-262)

Si tratta, a prima vista, di una semplice citazione da un giornale locale, eppure è abbastanza evidente che una volta estrapolato dal suo contesto originario e posizionato nel campo d’azione del romanzo, l’articolo di giornale muta irrimediabilmente di senso e natura, perché perde l’obiettività e la naturalità nei confronti di ciò che definisce, per esibire invece le tracce di un’istanza manipolatrice. La citazione innesca un movimento duplice che se da un lato segna l’uscita del testo citato dalla sua pratica originaria di utilizzo, dall’altro ne permette l’entrata in un processo di rinenunciazione che si definisce solo localmente. In modo più semplice si potrebbe dire che Saviano, ancor prima che ai fatti, sembra interessato a far emergere le strategie retoriche che operano all’interno dei discorsi sociali e che hanno sempre un’incidenza sulla produzione di ciò che definiamo “reale”. Il linguaggio, le forme retoriche e i valori sociali e civili che essi articolano diventano così la posta in gioco, il luogo di origine dove i fatti vengono costruiti e le soggettività politiche formate.

3. Il doppio binario del racconto storico

Il lavoro cognitivo a cui ci invita un libro come *Gomorra* consiste soprattutto nell’operare un’incessante interlettura dei materiali d’archivio: non solo dei documenti con altri documenti, ma anche tra questi e le strategie discorsive che li sottendono. Siamo dunque ben lontani da quell’interestualità ludica e gratuita che oggi i critici del postmodernismo, così come ieri i suoi cantori, vanno cercando ovunque. Quel che vediamo profilarsi è piuttosto un *doppio binario del racconto storico*, ossia lo sviluppo di due diversi metodi d’indagine dal cui intreccio prende vita la narrazione.

Il primo binario è quello che definirei *anamnestico*⁴, perché collega gli eventi attraverso una “ricostruzione indiziaria” operata sui documenti che sbalza il lettore in una realtà verificabile solo nel tempo della storia e dell’esperienza. Il secondo binario ha invece un carattere *diagnostico*⁵, perché ci induce a guardare ai modi di costruzione di tale realtà dall’interno del testo, mettendo allo scoperto le ideologie e le strategie retoriche che presiedono alla veicolazione del significato degli eventi e alla loro contenzione e gestione sociale.

Ecco dunque che il racconto si sdoppia per riunificarsi in una lettura del mondo storico in grado di testimoniare le stratificazioni discorsive rintracciabili nel passato, ma soprattutto la loro capacità di agire sul presente indirizzandolo e statuendo la rilevanza di certi eventi per poterne meglio nascondere altri. Momento di sintesi, in cui l’imbricazione della dimensione *anamnestica* e di quella *diagnostica*

⁴ Un concetto che, in questo caso, è preferibile riprendere dall’uso medico piuttosto che da quello ricavabile dall’Aristotele del *De memoria*. Le scienze mediche con il termine *anamnesi* indicano infatti il complesso delle informazioni, notizie e sintomi che deve essere raccolto per poter formulare una diagnosi.

⁵ È la diagnosi che permette di ricondurre un gruppo di fenomeni a una categoria. Se l’anamnesi sembra considerare le informazioni come un codice binario, presenza o assenza di malattia, la diagnosi, al contrario, deve ripercorre l’eziologia della malattia, la sua relazione con tutti quei fenomeni morbosi che ne costituiscono l’andamento.



porta l'atto stesso di "raccontare i fatti" ad attualizzare le potenzialità di senso in essi contenute, significati che neppure chi li aveva vissuti in prima persona poteva aver colto.

A questo punto è però necessario sgombrare il campo da inevitabili fraintendimenti legati all'uso di un concetto quale "racconto testimoniale". Comunemente con questo termine si indica la narrazione di un'esperienza che è stata vissuta o esperita in prima persona: chi assiste a un omicidio, può testimoniare contro l'assassino proprio per il fatto di avervi assistito. Da questo angolo prospettico la testimonianza è definibile come il racconto di un evento permeato dall'esperienza del narratore. In *Gomorra* è però possibile rintracciare anche una funzione del racconto testimoniale che sembra essere legata ad una diversa esigenza, ad un dire la "verità" sulle ingiustizie del passato che continuano a gravare sul presente. Dire tutto questo e farlo attraverso la letteratura, grazie ai suoi mezzi espressivi, senza però rinunciare all'*esattezza* nei confronti dei fatti e degli enunciati che vengono diegetizzati. E' però ovvio che in questi casi, anche se gli eventi descritti non sono sempre permeati dall'esperienza del narratore, nondimeno la loro descrizione assume un valore che non stenteremmo a definire testimoniale.

Se *Gomorra* produce una testimonianza, lo fa costruendo un punto di osservazione che permette di cogliere le modalità attraverso cui il significato dei fatti è stato amputato, veicolato ed infine promosso a strumento del consenso attraverso cui rendere accettabile come "realtà" uno stato di cose di per sé inaccettabile. In *Gomorra* possiamo dunque vedere come realtà e memoria si incontrino, per poi fondersi nelle forme di un discorso letterario che assurge ad un valore testimoniale esplicitando nel presente ciò che il passato contiene per aprirlo al futuro. Apertura al futuro concretissima che, rifuggendo ogni heideggerismo e prurito ontologico, con un unico movimento scalza e dimette le strategie retoriche impiegate dagli apparati preposti a stabilire oggettivamente ciò che è "vero" e ciò che è "falso". E' la storia che ritorna all'elemento dal quale proviene, al linguaggio. Ed è grazie al ritorno al linguaggio che la storia accaduta può essere rielaborata e fatta procedere come storia che avviene.

Publicato in rete il 29 marzo 2010

**Bibliografia**

Dinoi, M., 2008, *Lo Sguardo e l'evento*, con introduzione di Stefano Jacoviello, Firenze, Le Lettere.

Grande, M., 2002, *La Commedia all'italiana*, a cura di Caldiron O., Roma, Bulzoni Editore.

Saviano, R., 2006, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.