

# Forma ibrida e logica poetica: il realismo in *Gomorra* di Roberto Saviano

## Christian Rivoletti

---

### 1. Il successo di *Gomorra* e l'efficacia della forma ibrida del testo

Apparso nel 2006, *Gomorra* di Roberto Saviano ha ottenuto con rapidità sorprendente un successo su scala mondiale.<sup>1</sup> L'opera, che ha valso all'autore premi e riconoscimenti importanti in Italia e all'estero, è stata oggetto di interesse da parte di scrittori (tra cui vari premi Nobel), critici letterari e intellettuali. Si è inoltre imposta all'attenzione di un pubblico molto vasto: tradotta in numerose lingue, ha conquistato milioni di lettori in oltre cinquanta Paesi diversi. A fronte di un successo internazionale che non può essere ricondotto soltanto a strategie pubblicitarie o alla carica simbolica assunta dalla personalità dell'autore in seguito alle minacce mafiose ricevute, credo che sia opportuno chiedersi, nell'ambito di una riflessione critica sulla struttura e sulle caratteristiche dell'opera, quali siano gli aspetti che hanno suscitato l'interesse dei milioni di lettori a livello mondiale.

Il testo propone un «viaggio nell'impero [...] della camorra», come recita il sottotitolo: il titolo *Gomorra* rinvia al contempo alla città biblica (come emerge da un passo del libro)<sup>2</sup> e all'organizzazione affaristica e criminale campana. Attraverso undici capitoli di taglio tematico, ci vengono

- 1 R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori («Strade blu»), Milano 2006 (cito da questa edizione). Alcuni dati sulla diffusione del libro sono reperibili nel sito <http://www.robertosaviano.com/gomorra>.
- 2 Com'è noto, il titolo del libro è ispirato a un'arringa (mai pronunciata in pubblico) scritta per il funerale di don Peppino Diana (un sacerdote che aveva osato sfidare la camorra e aveva pagato con la vita), nella quale ricorre più volte il termine "Gomorra" riferito al fenomeno camorristico: «Non permettiamo uomini che le nostre terre diventino luoghi di camorra, diventino un'unica grande Gomorra da distruggere! [...] Dobbiamo rischiare di divenire di sale, dobbiamo girarci a guardare cosa sta accadendo, cosa si accanisce su Gomorra, la distruzione totale dove la vita è sommata o sottratta alle vostre operazioni economiche. Non vedete che questa terra è Gomorra, non lo vedete? [...] È giunto il tempo che smettiamo di essere una Gomorra...» (Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 264-265).



descritti in modo preciso e dettagliato le pratiche imprenditoriali, commerciali e criminali della camorra, i contesti nei quali essa agisce e i suoi legami con la politica e con le strutture economiche legali nazionali e internazionali. Nel libro troviamo inoltre storie di singole persone (quasi sempre indicate con il vero nome e cognome, oppure attraverso il soprannome con il quale sono conosciute nella realtà in cui operano), fatti di cronaca, statistiche e moltissimi dati: il tutto esposto dalla voce di un io narrante, il quale compare in molti casi anche sulla scena del racconto nelle vesti di personaggio, o meglio di testimone in prima persona delle vicende che riferisce.

Il testo presenta dunque una forte commistione di modalità e di tecniche proprie del romanzo, della scrittura autobiografica e del reportage giornalistico. La critica ha insistito su questo carattere ibrido, considerando giustamente come uno degli aspetti più interessanti dell'opera e una delle chiavi del suo successo.<sup>3</sup> È ormai noto anche che la narrazione ibrida di Saviano è soltanto la punta dell'iceberg di un fenomeno più ampio, che investe un'intera stagione della letteratura italiana, a partire almeno dagli anni Novanta, e nella quale il ritorno dello scrittore all'impegno e alla rappresentazione della realtà si coniuga con la ricerca di nuove forme narrative.<sup>4</sup> È altresì indubbio che il successo di *Gomorra* abbia contribuito a rilanciare con forza ancor maggiore la forma narrativa a regime misto, forma

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

3 Il carattere ibrido del testo è un luogo condiviso da molti critici. Ricordo, a titolo di esempio, alcune posizioni autorevoli a partire da Romano Luperini (tra i primi a riconoscere il valore di *Gomorra*) che associa la novità della forma del testo ai caratteri della nuova figura dell'intellettuale: «è un libro strano, un ibrido fra documentario e romanzo, fra autobiografia e saggistica, fra letteratura e sociologia. Quasi che la flessibilità abbia preso forma, sia divenuta opera, un nuovo genere letterario» (cito dal testo della prolusione tenuta in occasione dell'apertura dell'anno accademico 2007-2008 dell'Università di Siena, che si può leggere online in: [http://www.pierpaolopasolini.eu/saggistica\\_letteratura/RomanoLuperini.htm](http://www.pierpaolopasolini.eu/saggistica_letteratura/RomanoLuperini.htm)). Alberto Casadei riconduce il carattere ibrido a un fenomeno più generale e al contempo evidenzia la singolarità dell'opera di Saviano: «in generale la bibliografia su *auto-fiction*, *faction*, romanzi-inchiesta e romanzi-saggio è ormai piuttosto cospicua. Mi pare però che *Gomorra* superi i limiti persino di questa recente fase della scrittura letteraria, facendo emergere alcuni tratti specifici. [...] Dobbiamo riconoscere che Saviano, fra gli altri meriti, ha quello di riuscire a coniugare gli aspetti realistici di una narrazione-inchiesta con quelli simbolici tipici delle analisi romanzesche. Discorso razionale e discorso visionario si uniscono in *Gomorra*, che sfugge quindi allo logica "ristretta" dei generi» (A. Casadei, *Gomorra e il Naturalismo 2.0*, «Nuovi Argomenti», 45, 2009, pp. 230-249: pp. 234, 239). Si vedano inoltre l'osservazione di Carla Benedetti: «nessun altro best-seller prima di questo aveva mai acceso una simile contesa categoriale» (C. Benedetti, *Roberto Saviano, Gomorra*, in «allegoria», 57, 2008, pp. 173-180: p. 174) e di Raffaele Donnarumma, che nel suo libro recente sulla narrativa contemporanea sottolinea a proposito di *Gomorra* che «ciò che lo rende interessante ed esemplare è il suo regime misto» (R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 191).

4 Sul nesso tra rappresentazione della realtà e forma ibrida del romanzo si veda ora anche il saggio di Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma 2014. Al fenomeno delle narrazioni contemporanee non finzionali e all'intersezione tra *fiction* e *non-fiction* è dedicato il libro di Stefania Ricciardi, *Gli artificieri della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.

rintracciabile nella produzione di una ricca serie di opere successive, che giunge sino a oggi e che è in parte tributaria dell'efficacia con cui Saviano ha saputo modellare la particolare combinazione di narrazione, resoconto dell'indagine giornalistico-investigativa e testimonianza.<sup>5</sup>

Mi pare che non sia stata tuttavia tentata sinora un'analisi che spieghi il funzionamento di questa dimensione ibrida del testo. Nelle pagine che seguono vorrei cercare di avviare tale analisi, e anche di capire in che misura questa dimensione ibrida risulti innovativa in relazione alle strategie testuali impiegate in passato nella rappresentazione delle realtà criminali. Per questo ho cercato innanzitutto di affrontare una prima questione: quali modi testuali<sup>6</sup> sono stati adottati in *Gomorra*? E in che maniera, esattamente, questi diversi modi interagiscono tra loro? Si tratta qui di provare a comprendere i procedimenti che non soltanto rendono possibile tale regime misto, ma che rendono la forma ibrida un fattore di particolare efficacia.

Una seconda questione, direttamente legata alla prima, cioè al problema dello statuto del testo e della sua efficacia, riguarda il ruolo giocato dalla letteratura. In che senso per *Gomorra* possiamo parlare di testo letterario? E ancora: in che senso si può affermare che nel testo è presente una logica poetica o letteraria? Rispondere a quest'ultima domanda potrà aiutarci a comprendere, a mio avviso, anche alcune delle ragioni più profonde del successo internazionale di *Gomorra*.

Cercherò di dare una risposta alla prima questione attraverso approssimazioni successive e operando tramite confronti con tre opere in qualche modo vicine al libro di Saviano. Il fine non sarà tanto quello di proporre confronti esaustivi, ma piuttosto di circoscrivere, attraverso raffronti mirati, analogie e differenze che ci aiutino a definire meglio lo statuto testuale del libro di Saviano.

## **2. Sciascia: il ricorso alla letteratura (finzionale) per raggiungere il «pubblico più vasto»**

Per un primo confronto vorrei partire dalla tradizione dei testi dedicati al fenomeno della mafia. Si osserverà che nei casi più celebri, da Leonardo Sciascia a Mario Puzo sino ad alcuni dei più recenti gialli di Andrea Camil-

5 Tra le opere più recenti esemplate sul regime misto di *Gomorra* ricordo il libro di Giulio Milani, *La terra bianca. Marmo, chimica e altri disastri*, Laterza, Roma-Bari 2015.

6 Uso l'espressione "modo testuale" secondo un rapporto di derivazione e di distinzione rispetto al termine "genere testuale", sulla falsariga della proposta avanzata da Remo Ceserani in relazione ai "modi" e ai "generi" letterari (R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 113-116, che rinvia in proposito alle teorie di Frye e di Genette).



leri, abbiamo a che fare – al di là di una differenziazione significativa delle strategie narrative – non soltanto con testi letterari, bensì più precisamente con testi che appartengono sempre alla letteratura di finzione. Le opere di maggior successo, quelle che hanno imposto il fenomeno della criminalità organizzata all’attenzione del grande pubblico e sono rimaste impresse nella sua memoria, non sono i reportage o le inchieste giornalistiche, sono piuttosto i romanzi di finzione. Questi ultimi risultano in più di un caso più o meno liberamente ispirati a fatti e persone reali, e sono magari frutto di un’accurata documentazione in proposito da parte dell’autore. Tuttavia anche in quei casi lo stesso autore ha scelto di non riferirci le vicende accadute in quanto tali, bensì di raccontarci una storia e di mettere in campo dei protagonisti che appartengono alla dimensione finzionale.

Esemplare in questo senso è *Il giorno della civetta* (1961). Il romanzo è ispirato, com’è noto, a un fatto di cronaca: l’omicidio del sindacalista Accurso Miraglia, che era stato assassinato dalla mafia nel 1947. Anche per la figura del protagonista (il capitano dei carabinieri Bellodi), Sciascia si rifece alla realtà storica, riprendendo i tratti di Renato Candida, maggiore e poi generale dei carabinieri, amico dell’autore. Tuttavia nel libro i nomi delle persone reali scompaiono e vengono sostituiti da nomi d’invenzione: personaggi, luoghi e fatti reali subiscono un trattamento romanzesco, vengono liberamente mescolati a figure e a vicende inventate. Sciascia aveva già iniziato negli anni Cinquanta a occuparsi del fenomeno mafioso in ambito saggistico: l’idea di scrivere un romanzo d’invenzione sorse, come spiegò egli stesso retrospettivamente una dozzina di anni dopo, dalla constatazione che «sulla mafia esistevano inchieste e saggi sufficienti a dare [...] all’opinione pubblica nazionale la più precisa informazione», ma mancavano ancora sul tema «opere letterarie [...] quelle che meglio del saggio e dell’inchiesta raggiungono e informano un pubblico più vasto». <sup>7</sup> Con il termine “opere letterarie” – che viene qui usato in contrapposizione a “saggio” e a “inchiesta” – Sciascia fa riferimento alla letteratura d’invenzione e di finzione, la sola che sia capace a suo avviso di far passare l’universalità di un messaggio. <sup>8</sup>

Rispetto allo Sciascia de *Il giorno della civetta*, Saviano realizza un’operazione al contempo inversa e analoga. Utilizza un’accuratissima documentazione per costruire non una storia di finzione, bensì un libro-inchiesta con vicende, personaggi e nomi tutti rigorosamente reali. Tuttavia riesce nell’in-

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

7 Avvertenza [1972] a *Il giorno della civetta*, in L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987, p. 483.

8 È il medesimo principio che portò Sciascia ad affermare che «nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende» (Id., *La strega e il capitano* (1986), in *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1991, p. 207).

tento che si era proposto Sciascia, cioè quello di raggiungere il «pubblico più vasto» e di far sì che i lettori, come per il romanzo *Il giorno della civetta*, si identifichino nella narrazione, si sentano cioè emotivamente e razionalmente coinvolti dalla questione che viene posta al centro del libro.

Ritourneremo, in maniera approfondita, sull'aspetto relativo al coinvolgimento e all'identificazione del lettore. Qui vorrei invece aggiungere ancora un'osservazione che mette in evidenza le differenze tra le scelte compiute rispettivamente da Sciascia e da Saviano.

Riguardo alle modalità della denuncia di fatti e di nomi scomodi, mi sembra significativo un passo della nota apposta da Sciascia a conclusione del romanzo, nel quale si fa riferimento agli ostacoli che impediscono la «piena libertà» dello scrittore e all'esigenza del «cavare» eventi e personaggi, ovvero del cancellare quegli elementi che rimandano troppo scoperatamente o direttamente alla realtà. Si tratta di righe molto note, che tuttavia ripropongo qui all'attenzione del lettore:

Gli Stati Uniti d'America possono avere, nella narrativa e nei films, generali imbecilli, giudici corrotti, e poliziotti farabutti. Anche l'Inghilterra, la Francia (almeno fino ad oggi), la Svezia e così via. L'Italia non ne ha mai avuti, non ne ha, non ne avrà mai. [...] Perciò [...] mi sono dato a cavare [...] [nel racconto] è scomparso qualche personaggio, qualche altro si è ritirato nell'anonimo, qualche sequenza è caduta. [...] non [...] ho scritto con quella piena libertà di cui uno scrittore [...] dovrebbe sempre godere.<sup>9</sup>

Se la denuncia di una disparità di condizioni tra il contesto italiano e quello degli Stati Uniti e di vari Paesi europei va intesa seriamente, la descrizione delle presunte operazioni di autocensura è invece volutamente esagerata e ovviamente ironica: come lo stesso Sciascia fu costretto a spiegare in seguito, non va assolutamente presa alla lettera. È tuttavia spia di un approccio della letteratura alla realtà che si muove tra finzione e ironia, che sceglie apertamente di rielaborare e modificare gli elementi tratti dalla realtà, e percorre così, sotto questo aspetto, una strada esattamente opposta a quella che verrà scelta da Saviano.

Quest'ultimo decide infatti, come abbiamo visto, di eludere il modo finzionale e, menzionando esclusivamente eventi e personaggi reali, di esporre in tal modo i risultati della propria attività di giornalismo investigativo e di ricostruzione documentaria. Tuttavia non rinuncia per questo a creare una narrazione: egli stesso definisce la propria opera come un *non-fiction novel*, ovvero un genere a metà tra reportage e romanzo. L'(auto) definizione di "non-fiction novel" comporta alcune difficoltà, che cercheremo di chiarire attraverso un secondo raffronto, risalendo anche in questo caso all'origine,

9 L. Sciascia, Nota [1961] a *Il giorno della civetta*, in Id., *Opere 1956-1971*, cit., p. 483.

ovvero a quello che viene considerato il capostipite di tale genere e che Saviano stesso ha indicato come uno dei suoi modelli: *In Cold Blood* (1966; trad. it.: *A sangue freddo*) di Truman Capote.<sup>10</sup>

### 3. Un'unica etichetta, due forme diverse: non-fiction in Capote e in Saviano

L'analogia fondamentale con il capolavoro di Capote riguarda la genesi e il nucleo della forma mista, ovvero la traduzione dei risultati di un'inchiesta giornalistica in una narrazione, in un racconto che vuole essere percepito al contempo come fedele resoconto di vicende tutte realmente accadute.

A ben vedere, al di là di questa analogia prevalgono tuttavia differenze importanti. La divergenza più significativa è stata colta lucidamente da Raffaele Donnarumma, che ha rilevato come in «*A sangue freddo* [...] il grado di romanzizzazione [sia] molto più spinto che nelle narrazioni documentarie italiane. Il modello [di Capote] è [...] quello flaubertiano e naturalista, giacché [...] la *presenza del narratore* è così discreta da essere *impercettibile*». Al contrario, osserva ancora Donnarumma, in Saviano ciò che diviene centrale è proprio «la *partecipazione emotiva di chi narra*, che solo attraverso quel coinvolgimento può conoscere e parlare al lettore».<sup>11</sup>

Ritroviamo dunque l'aspetto del coinvolgimento del lettore, che abbiamo già toccato e che affronteremo compiutamente nel prossimo paragrafo. Mi limito qui a osservare che la scelta di Saviano, cioè quella di realizzare tale coinvolgimento attraverso la partecipazione emotiva del narratore, è una via che avevano già intrapreso altri narratori contemporanei europei, talvolta con consapevolezza programmatica. È il caso del libro-inchiesta *L'Adversaire* pubblicato nel 2000 da Emmanuel Carrère, nel quale si raccontano le vicende reali di un omicidio plurimo efferato e si ricostruisce la biografia dell'assassino.<sup>12</sup> Per la ricostruzione a posteriori dei fatti, l'autore si è giovato anche del rapporto diretto con l'omicida, Jean-Claude Romand, contattato durante le fasi del processo – una storia dunque simile a quella di Capote, che entrò in relazione con i criminali Perry e Dick durante la loro detenzione. Nonostante la sua ammirazione per il capolavoro di Capote, Carrère ha spiegato chiaramente come l'idea

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

10 Il rimando a Capote come modello è presente, oltre che in numerose interviste, anche nel discorso pronunciato dallo scrittore durante la serata del 25 novembre 2008, dedicata a Salman Rushdie e Roberto Saviano presso l'Accademia di Svezia: «avendo io scritto una sorta di *non-fiction novel*, come diceva Truman Capote» (*Discorso all'Accademia di Svezia*, in R. Saviano, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano 2009, p. 200).

11 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 193 e 195 (corsivi miei).

12 E. Carrère, *L'adversaire*, P. O. L., Paris 2000.

dello scrittore statunitense «di scrivere, sull'esempio di Flaubert, un libro oggettivo e impersonale, in cui l'autore fosse dappertutto e da nessuna parte, e vietasse a se stesso di comparire non solo come personaggio ma anche come narratore»<sup>13</sup> fosse completamente incompatibile con il coinvolgimento diretto dell'autore e con il suo autentico rapporto affettivo nei confronti dei personaggi reali della storia. Nell'ultimo quarto del libro, quello in cui vengono raccontate la detenzione, le ultime fasi del processo e l'impiccagione di Dick e Perry, «per eclissarsi, Capote ha dovuto barare in modo pazzesco. Nel corso delle sue visite, infatti, era diventato amico di Dick e Perry, o meglio: il personaggio più importante della loro vita di detenuti. Eppure, si è ostinato a riferire i fatti come se lui non fosse stato presente».<sup>14</sup> Carrère denuncia così una divaricazione moralmente insostenibile tra la storia raccontata nel romanzo e la vera storia vissuta non soltanto dall'autore, ma anche dai due criminali, nella realtà. Denuncia al contempo l'impossibilità di introdursi nella realtà che viene indagata dall'autore, senza narrare *anche* tale intrusione, a patto di non voler correre il rischio di falsare la narrazione delle vicende, ovvero di tradire la verità dei fatti.

Per questo lo scrittore francese ha scelto consapevolmente e programmaticamente non soltanto di “sporcarsi le mani”, cioè di calarsi in qualche modo all'interno di quella realtà che cerca di descrivere, ma anche di segnalare la propria presenza all'interno del racconto in quanto narratore e in quanto personaggio-testimone di una parte delle vicende narrate:

Nei sette anni che mi ci sono voluti per scrivere *L'avversario* ho molto pensato a lui [scil.: Capote]. Devo aver riletto tre o quattro volte *A sangue freddo*, rimanendo ogni volta più colpito dalla potenza della costruzione narrativa e dalla limpidezza cristallina della prosa. Per un pezzo ho cercato di imitarlo, ossia di raccontare la terribile storia di Jean-Claude Romand come se non ne facessi parte. Alla fine, ho fatto tutt'altro: ho rinunciato a eclissarmi, e ho scritto il libro alla prima persona. Penso che questa scelta mi abbia salvato la vita – non esagero.<sup>15</sup>

Nel caso di Carrère esistono, come abbiamo visto, ragioni particolari che lo spingono a questa scelta e vi è inoltre una forte consapevolezza della volontà di allontanarsi dal modello di Capote – di questa mancanza invece tracce, almeno esplicite, in Saviano. Tuttavia l'esito al quale perviene Carrère è molto simile a quello di Saviano: in entrambi i loro testi, infatti, l'autore/narratore non nasconde la propria presenza all'interno

13 La citazione è tratta dalla traduzione italiana del testo di Carrère *Truman Capote*, apparsa su «la Repubblica», 20 settembre 2012.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*



della realtà che racconta. Se tutte e tre le opere (*In Cold Blood*, *L'adversaire* e *Gomorra*) vengono spesso indicate dalla critica come esempi di *non-fiction novel*, la presenza o assenza del narratore costituisce dunque, a ben vedere, un elemento di distinzione non secondario.

Tornando al confronto diretto tra Capote e Saviano, esiste anche un'altra differenza tale da mettere in dubbio in maniera ancor più forte la plausibilità di adottare l'unica etichetta del *non-fiction novel* in relazione ai testi di entrambi gli autori. Infatti l'impressione dell'impiego di un modo romanzesco, che deriva dalla lettura di *A sangue freddo*, è connessa secondo me anche alla percezione di una maggiore presenza della dimensione finzionale. Per dimostrarlo sarà utile richiamarsi a un principio teorico esposto da Käte Hamburger nel suo *Die Logik der Dichtung* (1957).<sup>16</sup> Hamburger individua il primo e fondamentale criterio che permette di considerare un testo come "finzionale" nell'adozione, da parte dell'autore, dei cosiddetti «Verben der inneren Vorgänge» (ovvero quei verbi che esprimono la percezione, i sentimenti o i pensieri) in relazione a personaggi della narrazione introdotti in terza persona. Fare un'incursione nella soggettività di personaggi "esterni" rispetto a colui che racconta, attribuendo loro sentimenti o pensieri, significa inevitabilmente *inventare*, ed è dunque un chiaro indizio di *finzionalità*.

Questo principio, sulla cui base Hamburger fonda anche la distinzione tra ciò che è "letteratura" (che nel suo modo di vedere coincide con la finzionalità) e ciò che non lo è, è stato condiviso e ripreso da Genette, pur all'interno di una concezione della letteratura più complessa e variegata, che accanto al criterio «tematico» della finzionalità considera anche quello «rematico» della «dizione». <sup>17</sup> Torneremo nel prossimo paragrafo sul problema dei criteri che definiscono un testo "letterario" come tale; qui ci interessano piuttosto le osservazioni che Genette aggiunge ai risultati del lavoro di Hamburger per individuare la dimensione finzionale. Uno dei procedimenti fondamentali viene individuato nello stile indiretto libero, attraverso il quale si crea spesso un legame tra una descrizione con tempi verbali al passato e l'uso dei deittici temporali e spaziali. Questo legame finisce per suggerire l'emergere di un pensiero o di una sensazione all'interno della mente del personaggio introdotto in terza persona:

le *style indirecte libre* [...] explique [...] la coexistence des temps du passé et des déictiques temporels ou spatiaux, dans des phrases comme «M\*\*\* parcourait

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

16 K. Hamburger, *Logik der Dichtung* [1957], Klett, Stuttgart 1977 (si veda adesso la recente trad. it.: *Logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015, che risulta tuttavia sprovvista di alcune parti aggiunte da Hamburger nella terza e ultima edizione del testo, che risale al 1977).

17 G. Genette, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris 1991, in particolare pp. 11-40.



pour la dernière fois le port européen, car *demain* son bateau *partait* pour l'Amérique».

Comme on l'a souvent remarqué, cette description du récit de fiction hypostasie un type particulier: le roman du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, où le recours systématique à ces procédés contribue à focaliser sur un petit nombre de personnages, voire un seul, un récit d'où le narrateur, *a fortiori* l'auteur, selon le vœu d'un Flaubert, semble s'absenter complètement.<sup>18</sup>

Prendendo a modello l'impersonalità cara a Flaubert, anche Capote non rinuncia a impiegare movenze narrative che creano un effetto molto simile a quello provocato dallo stile indiretto libero individuato da Genette. Si prenda per esempio, nel primo capitolo di *In Cold Blood*, la descrizione della telefonata che intercorre tra Nancy Clutter e la signora Clarence Katz. È questo il primo momento nel quale Nancy entra in scena e viene introdotta così al lettore, mentre si precipita per le scale per rispondere al telefono: «Barefoot, pyjama-clad, Nancy scampered down the stairs». <sup>19</sup> La dovizia di particolari riguardo all'abbigliamento e alle azioni compiute da Nancy in casa propria (e dunque lontano dagli sguardi di possibili testimoni) crea sin da subito nel lettore l'impressione di una romanzizzazione della storia. Durante la telefonata, inoltre, la signora Katz chiede a Nancy di insegnare alla propria figlia, la piccola Jolene, a preparare una torta di ciliegie. A questo punto il dialogo telefonico (che viene riportato attraverso l'uso del discorso diretto) viene interrotto, in modo che il narratore possa spiegare al lettore le abitudini di Nancy, sempre ben disposta ad aiutare le amiche più giovani, ma anche sempre molto indaffarata, a tal punto che le sue giornate non conoscono momenti liberi:

Normally, Nancy would willingly have taught Jolene to prepare an entire turkey dinner; she *felt* it her duty to be available when younger girls came to her wanting help with their cooking, their sewing, or their music lessons – or, as often happened, to confide. Where she found the time [...] was an enigma [...]. Each moment was assigned; she knew precisely, at any hour, what she would be doing, how long it would require. And that was the trouble with *today*: she had overscheduled it.<sup>20</sup>

L'uso dei verbi che descrivono l'interiorità (*to feel*) e il corto circuito che scatta tra la descrizione con i verbi al passato e l'impiego del deittico temporale (*today*) suggerisce al lettore l'impressione di aver accesso al flusso dei pensieri e dei sentimenti di Nancy, in una sorta di dilatazione del tempo del racconto, ovvero del momento che intercorre tra la domanda posta dalla

18 *Ivi*, p. 76.

19 T. Capote, *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1966), Sphere Books, London 1981, p. 15.

20 *Ivi*, p. 16, corsivi miei.



signora Katz e la decisione della stessa Nancy di annullare uno dei suoi impegni di quel giorno per fare posto alla lezione di cucina con la piccola Jolene.

Procedimenti di questo genere, derivati dalla tradizione del romanzo otto e novecentesco, caratterizzano la dimensione finzionale della narrazione di Capote. Non si riscontrano invece nel racconto di Saviano, dove a fronte della medesima carenza di fonti (entrambi gli autori evitano infatti di regola, o comunque in molti casi, di riportare con esattezza le fonti delle loro informazioni), il narratore, piuttosto che assentarsi, assume in modo scoperto ed esplicito il ruolo di “garante” delle proprie affermazioni, congetture o ipotesi relativamente ai sentimenti e ai pensieri dei personaggi introdotti in terza persona.

Per avere un esempio della tecnica narrativa adottata da Saviano, possiamo analizzare un passo tratto dalla chiusa del capitolo intitolato *Angelina Jolie*, nel quale si racconta la storia di Pasquale, un sarto molto abile, ma costretto a lavorare al nero per pochi soldi in una fabbrica di Arzano, nei dintorni di Napoli, e a non vedersi riconosciuto il proprio talento. Quando un giorno Pasquale scopre casualmente dai media (televisione e giornali) che l’abito che aveva confezionato lavorando al nero era destinato a Angelina Jolie, Saviano ci descrive le sue reazioni di delusione e di orgoglio inevitabilmente misto a rabbia. L’introspezione nella vita privata e nell’animo del personaggio viene tuttavia rigorosamente preceduta da verbi in prima persona:

*Mi immaginavo* Pasquale per strada, a battere i piedi per terra come quando ci si toglie la neve dagli scarponi. [...] *Sono sicuro che* Pasquale, da solo, qualche volta, magari quando ha finito di mangiare, quando a casa i bambini si addormentano sfiancati dal gioco a pancia sotto sul divano, quando la moglie prima di lavare i piatti si mette al telefono con la madre, proprio in quel momento gli viene in mente di aprire il portafogli e fissare quella pagina di giornale. *E sono sicuro che*, guardando quel capolavoro che ha creato con le sue mani, Pasquale è felice. Una felicità rabbiosa. Ma questo non lo saprà mai nessuno.<sup>21</sup>

In *Gomorra* le reazioni, i sentimenti e i pensieri dei personaggi introdotti in terza persona, quando sono descritti, vengono espressamente presentati come supposizioni, ipotesi e riflessioni del narratore: in tal modo si evita proprio quell’accesso diretto (e sottaciuto) alla coscienza dei personaggi, che funziona di regola da segnale privilegiato della dimensione finzionale.

Analizzata sulla base di principi narratologici, l’etichetta del *non-fiction novel* promossa dallo stesso Saviano in riferimento al proprio *Gomorra* e a

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

21 Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 45-47, corsivi miei.

*In Cold Blood* risulta dunque a ben vedere impropria: al suo interno si nascondono infatti distinzioni significative che hanno a che vedere proprio con il grado di finzionalità della narrazione.

#### 4. La logica poetica tra particolare e universale

Quanto abbiamo visto sinora ci porta a concludere che Saviano elude la dimensione finzionale, non soltanto in quanto prende le distanze consapevolmente dai modi adottati da Sciascia e dalla tradizione letteraria dedicata al fenomeno mafioso, ma anche in quanto segue una strada diversa da quella ricostruzione minuziosa dei fatti reali prescelta da Capote, che è tuttavia intessuta da sottili implicazioni romanzesche.

Riguardo a *Gomorra* diviene dunque necessario porre la seguente domanda: pur in assenza della dimensione finzionale (criterio valido per definire un testo come “letterario”, in maniera esclusiva secondo Hamburger, in alternativa al criterio rematico secondo Genette) possiamo parlare di una natura letteraria ovvero, nel significato più ampio del termine, “poetica”? E in caso positivo, in che senso possiamo farlo? Dove dobbiamo cercare, all’interno del testo, tale “logica poetica”?

Ricadono qui le promesse di approfondimento, avanzate nei paragrafi precedenti, riguardo alla natura letteraria del testo e al coinvolgimento del narratore e del lettore. Per trovare una risposta al quesito è necessario percorrere una via diversa tanto dai presupposti teorici di Hamburger, quanto da quelli di Genette. Infatti, se è ovvio che l’equazione tra finzione e letteratura proposta da Hamburger non può aiutarci, è altrettanto vero che anche l’alternativa del criterio rematico teorizzato da Genette non si rivela produttiva nel caso di *Gomorra*, un testo che a mio avviso deve la sua forza non tanto alla *texture*, cioè agli elementi individuabili sul piano della *elocutio*, quanto alla sua particolare *structure*, ovvero ai procedimenti relativi alla *dispositio*.<sup>22</sup> Nella mia ipotesi, la struttura stessa, più esattamente l’“architettura logica” del testo (la sua logica poetica, appunto) rappresenta l’elemento propulsore di quella dialettica tra emozione e riflessione, attraverso la quale il discorso condotto dall’io narrante coinvolge profondamente l’attenzione del lettore.

Per chiarire che cosa intendo per “logica poetica”, vorrei rifarmi alla classica distinzione tracciata da Aristotele nella *Poetica* tra letteratura e storiografia, osservando sin da subito che il secondo ambito individuato, quello dell’esposizione di eventi reali e particolari, apparenta in questa definizione la storia al moderno reportage:

22 Per l’opposizione tra *texture* e *structure* cfr. Genette, *Fiction et diction*, cit., pp. 143-144.

[...] la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta il particolare. Appartiene all'universale il fatto che a una determinata persona [*tô póiō*] capiti di dire o di fare determinate cose [*tâ póia átta*] secondo verosimiglianza o necessità, e a questo mira la poesia sebbene aggiunga i nomi; appartiene invece al particolare dire che cosa ha fatto o cosa è capitato ad Alcibiade.<sup>23</sup>

Secondo Aristotele la poesia, al contrario della storiografia, si occupa dell'universale. Mentre infatti nell'esposizione storiografica le azioni di Alcibiade riguardano solamente la sua persona e restano dunque eventi particolari, nella poesia invece i personaggi e gli eventi particolari ci vengono presentati in maniera tale da assumere un significato e un valore universali. Il passo della *Poetica* è a mio avviso interessante e ancora oggi valido in quanto ci porta a riflettere sull'effetto suscitato nel fruitore dalla letteratura, partendo dal principio dell'aspirazione dell'arte all'universalità.

È proprio il passaggio dal particolare all'universale, infatti, a rendere possibile il coinvolgimento del fruitore: questo processo di universalizzazione (o, se vogliamo, di espansione o di dilatazione del significato) garantisce al lettore la possibilità di identificarsi con i personaggi e con gli eventi rappresentati. A noi tutti è dato di identificarci con Amleto, con Emma Bovary o con il principe di Salina. Nel discorso letterario queste figure e i loro mondi vengono caratterizzate sin nei minimi particolari: la loro particolarità assume tuttavia al contempo dei tratti universali, in modo tale che ogni lettore, pur estremamente lontano dalla corte reale danese, dalla provincia francese dell'Ottocento o dalla Sicilia del Risorgimento, possa tuttavia identificarsi con i loro sentimenti e i loro pensieri.<sup>24</sup>

La domanda diviene a questo punto: se tale logica poetica è presente – questa è la mia ipotesi – anche nel libro di Saviano, qual è allora più precisamente il suo funzionamento? E ancora: come si concilia e come può

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

23 Aristotele, *Poetica*, trad. it. e introduzione di G. Paduano, Laterza, Bari 1998, p. 21 [1451b].

24 Individuando la caratteristica del discorso letterario in quella logica dell'«espansione di significato» che permette di riconoscere l'universale nel particolare, riprendo l'ipotesi teorica formulata da Francesco Orlando, che in vari saggi ha proposto di applicare alla letteratura la concezione della «logica simmetrica» elaborata da Ignacio Matte Blanco. Nella sua lettura del *Gattopardo*, Orlando osserva come il rapporto tra l'ambientazione particolare della storia narrata e il successo mondiale del romanzo «incoraggi a riproporre su postulati insoliti [quelli della bi-logica di Matte Blanco] il problema non nuovo dell'universalità dell'arte. Che mai potrebbe importare della specificità siciliana a lettori finlandesi, brasiliani, giapponesi, se l'opera non fosse in grado di trasporla in qualcosa di più ampio?» (F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 121). Per la prospettiva adottata in queste pagine, nella quale il processo di espansione del significato insito nelle strutture del testo viene indagato in stretto rapporto con gli effetti esercitati sul lettore, mi permetto di rimandare inoltre a C. Rivoletti, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, «L'intimità e la storia»*, in «Filologia antica e moderna», 16, 1999, pp. 143-182 (ora ripubblicato nel sito online: [www.mimesis.education](http://www.mimesis.education), ultimo accesso il 16/01/2016).

combinarsi questa logica con la modalità di scrittura del reportage, anch'essa largamente presente nel libro?

Importanti, per quantità e per intensità, sono nel testo tutti quei luoghi nei quali il lettore di *Gomorra* vede la realtà esclusivamente attraverso lo sguardo diretto dell'io narrante. Sin dalle prime pagine del libro, nelle quali Roberto descrive le proprie esperienze di lavoro illegale all'interno del porto di Napoli, ci troviamo di fronte ad una narrazione a focalizzazione interna che ci dà ripetutamente accesso all'interiorità dell'io, nella quale veniamo introdotti ogni volta tramite verbi del sentire e del pensare, come ad esempio «ho la sensazione di», «mi pareva di» oppure «inizio a subentrare [in me] un senso di».<sup>25</sup>

Per mostrare come il meccanismo dell'immedesimazione del lettore si inneschi proprio a partire dalla descrizione dell'interiorità dell'io narrante, analizzerò un passo tratto dal primo capitolo del libro. Quando, durante la propria attività di indagine, Roberto si trova un mattino improvvisamente coinvolto in un'azione illegale (si tratta di un trasporto clandestino di merci a lui sconosciute), dai sentimenti sgorga una riflessione che si conclude con la formulazione di una sorta di sentenza, quasi una massima che permette al lettore di immedesimarsi nella situazione dell'io narrante.

Inizio a subentrare un senso di colpa. Chissà a cosa avevo partecipato, senza decisione, senza una vera scelta. Dannarmi sì, ma almeno con coscienza. Invece ero finito per curiosità a scaricare merce clandestina. Si crede stupidamente che un atto criminale per qualche ragione debba essere maggiormente pensato e voluto rispetto a un atto innocuo. In realtà non c'è differenza. I gesti conoscono un'elasticità che i giudizi etici ignorano.<sup>26</sup>

Attraverso una dialettica di emozioni e di riflessione viene ripetutamente attivato, durante la fruizione del testo, il meccanismo dell'immedesimazione: al fruitore viene offerta così ogni volta la possibilità di identificarsi con le sensazioni e i pensieri espressi dal narratore, il quale si muove attraverso una realtà, quella della camorra, ben lontana dal mondo quotidiano del lettore medio.

Tramite questo meccanismo, che potremmo definire come un procedimento di espansione del significato, dal particolare all'universale, il lettore viene coinvolto nella storia raccontata, partecipando di volta in volta alla sete di conoscenza del narratore, alla sua ricerca incessante di verità, alla sua indignazione di fronte agli aspetti disumani della realtà camorri-

<sup>25</sup> Saviano, *Gomorra*, cit., pp. 14, 15 e 23.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 23.

stica, al suo coraggio oppure alla sua rabbia e impotenza di fronte alle violenze, alle ingiustizie o alle tragedie a cui assiste.

In relazione a questo meccanismo narrativo, esiste un'opera che più di ogni altra ha funzionato come modello. Mi riferisco a *Se questo è un uomo* di Primo Levi, che Saviano ha indicato in vari articoli e interviste come una lettura per lui fondamentale.<sup>27</sup> Un terzo (e ultimo) confronto ci permetterà di cogliere, al di là delle analogie, anche le differenze rispetto al modello letterario di Levi, e soprattutto di focalizzare la vera novità del testo di Saviano, che consiste a mio avviso non tanto nella forma ibrida in sé, quanto piuttosto nel suo particolare (e innovativo) funzionamento.

### 5. *Se questo è un uomo* di Primo Levi: logica dei dati e logica poetica in Saviano

La narrazione autobiografica di Levi è percorsa dalla descrizione dei sentimenti e dei pensieri del narratore, che creano una sorta di ponte capace di valicare la distanza esistente tra le esperienze estreme di violenza e di dominio raccontate nel libro e il mondo del lettore, il quale viene così continuamente sollecitato a esercitare una riflessione critica sulla realtà narrata. Sia in Levi sia in Saviano la tensione legata alla denuncia della verità si connette a una forte volontà di coinvolgere il lettore in una storia che è quanto mai particolare, non soltanto perché esposta con dovizia di dettagli, di nomi e di riferimenti a episodi concreti, ma anche e soprattutto perché è e viene avvertita come tale, cioè come quanto mai distante dalla realtà quotidiana del lettore. Eppure – questo è uno dei messaggi fondamentali dei due libri – questa storia lo interessa, anzi lo riguarda direttamente, proprio perché contiene spunti di riflessione universali, capaci dunque di coinvolgere ogni lettore.

Al contrario di *Se questo è un uomo*, *Gomorra* contiene tuttavia un importante elemento di novità: ovvero un'imponente messe di dati. Diversamente dal racconto di Levi, e conformemente, in questo, al genere del reportage, la narrazione di Saviano è intercalata da liste dettagliate di cifre e di nomi: tonnellate, euro, ore, chilometri, percentuali, nomi propri e

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano

27 Oltre ai riferimenti presenti nell'intervista pubblicata in «Il Mattino» del 25 settembre 2007 e nell'articolo *Da Gomorra a Stoccolma: io e i fantasmi dei Nobel* apparso in «la Repubblica» in data 14 dicembre 2008, si veda in particolare il seguente passo: «Una volta fu detto del capolavoro di Primo Levi, *Se questo è un uomo*, che dopo quel libro nessuno poteva più dire di non essere stato ad Auschwitz: non di non conoscere Auschwitz, ma di non esserci stato. Quel libro aveva immediatamente trasportato tutti lì, in quei luoghi. Ecco, in qualche modo, la cosa che più teme un'organizzazione criminale, che più teme i poteri, è proprio questa: che tutti i lettori sentano quel potere come il loro problema, che sentano quelle dinamiche di potere come dinamiche in cui sono coinvolti» (Saviano, *Discorso all'Accademia di Svezia*, cit., p. 198).

toponimi, statistiche, indirizzi, marchi, nomi di aziende e così via. La vera novità del testo consiste però, come ho già anticipato, non semplicemente in questo suo carattere ibrido, bensì più esattamente nel modo in cui questi due elementi differenti (narrazione e reportage) vengono combinati tra loro.

Torniamo per un attimo ai primi due esempi citati nel paragrafo precedente, nei quali vengono introdotte le sensazioni e i pensieri dell'io narrante, mentre assiste allo scarico delle merci illegali nel porto di Napoli. Li riporto nuovamente, stavolta completando la citazione con le parole della frase che seguono immediatamente ai verbi che esprimono sensazione e pensieri:

[...] ho la *sensazione di vedere* da dove passano *tutte le merci prodotte per l'umana specie*.

[...] *mi pareva di stare* dinanzi a *tutta la produzione del mondo*.<sup>28</sup>

Osserviamo come attraverso la riflessione dell'io narrante si realizzi letteralmente un passaggio dal particolare (ciò che effettivamente è possibile vedere al porto di Napoli) all'universale (tutte le merci del mondo). In tal modo il significato di una scena limitata e pertinente a un preciso *hic et nunc*, posta sotto l'osservazione diretta di chi racconta, viene dilatata sino a raggiungere una dimensione planetaria.

Proseguendo la lettura del testo, nelle righe immediatamente successive si passa dalla sfera interiore dell'io narrante a una prima lista di cifre e di dati:

La prima volta che ho visto attraccare una nave cinese *mi pareva di stare dinanzi a tutta la produzione del mondo*. Gli occhi non riuscivano a contare, quantificare, il numero di container presenti. Non riuscivo a tenerne il conto. [...] A Napoli ormai si scarica quasi esclusivamente merce proveniente dalla Cina, 1.600.000 tonnellate. Quella registrata. Almeno un altro milione passa senza lasciare traccia. Nel solo porto di Napoli, secondo l'Agenzia delle Dogane, il 60 per cento della merce sfugge al controllo della dogana, il 20 per cento delle bollette non viene controllato e vi sono cinquantamila contraffazioni: il 99 per cento è di provenienza cinese e si calcolano duecento milioni di euro di tasse evase a semestre. [...] un container ispezionato battezza tutti i suoi omonimi illegali. Quello che il lunedì si scarica, il giovedì può venderci a Modena o Genova o finire nelle vetrine di Bonn e Monaco.<sup>29</sup>

Tramite questa lista di cifre e di dati, il procedimento di espansione, già descritto dalle sensazioni e dai pensieri dell'io, diviene nuovamente per-

28 Saviano, *Gomorra*, cit., p. 14 e 15.

29 *Ibidem*.



corribile su un piano analitico e concreto. Passo dopo passo il lettore può seguire il percorso che conduce dalla realtà particolare delle operazioni illegali della camorra partenopea sino alla dimensione internazionale della vendita dei prodotti di marca, che grazie all'organizzazione criminale vengono commercializzati nel mondo.

La connessione tra i due differenti modi testuali (la narrazione autobiografica e il reportage giornalistico) si realizza nel libro esattamente secondo questo impianto strutturale: la narrazione sfocia a più riprese in una lista di cifre e di dati, che in molti casi riguardano la realtà quotidiana di potenziali lettori, lettori che vivono in una qualche parte del mondo, lontano dalla Campania.

A risultare decisiva, in *Gomorra*, non è tanto l'*inventio* o la *elocutio*, bensì la *dispositio*: la *costruzione del testo*. Infatti nella forma ibrida realizzata da Saviano, è proprio *grazie a questa particolare struttura* che, diversamente da quanto accade di consueto nei puri reportage giornalistici, *gli elenchi di dati potenziano il processo di espansione e di universalizzazione già presente all'interno della narrazione autobiografica*. In questo senso possiamo affermare che in *Gomorra* il reportage giornalistico segue la logica poetica (o letteraria), anzi contribuisce a tale logica ed è a essa intimamente connesso.

Sempre grazie a questa struttura si crea inoltre nel libro una sorta di tensione paradossale, in virtù della quale l'opposizione di partenza tra l'*eccezionalità* del "qui" e la *normalità* dell'"altrove" viene messa dialetticamente in dubbio: anche questo fattore contribuisce a far sì che il lettore si senta coinvolto in modo sempre più diretto nella realtà descritta dall'io narrante. Prendo come esempio un passo tratto dal terzo capitolo del libro, nel quale il discorso parte, anche in questo caso, da un singolo evento – «da un dettaglio», scrive Saviano, relativo ad un boss di Secondigliano. Da lì il lettore si trova a intraprendere un viaggio che lo porta, attraverso un elenco di nomi di negozi e attività commerciali, sino in Germania, Spagna, Portogallo, Austria, Inghilterra, per poi proseguire (oltre la citazione di seguito riportata) verso altri Paesi extraeuropei, quali Australia, Brasile, Cuba, Arabia Saudita e i Paesi del Nordafrica:

Tutto era partito da un *dettaglio*, uno di quelli che possono passare inosservati. Un boss di Secondigliano era stato assunto in un negozio di abbigliamento in *Germania, il Nenentz Fashion di Dresdner Strasse 46, a Chemnitz*. Un evento strano, insolito. In realtà il negozio, intestato a un prestanome, era di sua proprietà. Seguendo questa traccia venne fuori *l'intera rete produttiva e commerciale dei clan secondiglianesi*. Le indagini della DDA di Napoli erano riuscite, attraverso i pentiti e le intercettazioni, a ricostruire *tutte le catene commerciali dei clan dai magazzini ai negozi*. Non c'era luogo in cui non avessero impiantato i loro affari. In *Germania* negozi e magazzini erano presenti ad *Amburgo, Dortmund, Francoforte*. A *Berlino* c'erano *i negozi Laudano, Gneisenaustrasse 80 e Witzlebenstrasse 15, in Spagna al Paseo de la*

---

Forma ibrida  
e logica poetica:  
il realismo  
in *Gomorra*  
di Roberto Saviano



*Ermita del Santo 30*, a Madrid, e anche a Barcellona; in Belgio a Bruxelles, in Portogallo a Oporto e Boavista; in Austria a Vienna, in Inghilterra un negozio di giacche a Londra, in Irlanda a Dublino.<sup>30</sup>

Mi sembra evidente che una struttura di questo tipo (che Saviano adotta nel suo testo in modo quasi sistematico) sia capace di parlare a milioni di lettori in tutto il mondo anche attraverso quelle liste di dati proprie del reportage giornalistico. Questa struttura, che potenzia e caratterizza la forma ibrida del testo, ha avuto a mio avviso un peso rilevante in relazione al successo nazionale e internazionale del libro.

La dialettica continua tra sottolineatura della particolarità del “qui” rispetto all’“altrove”, da una parte, e travalicamento dei confini geografici a indicare la globalità e l’universalità dei problemi, dall’altra, porta inoltre verso l’individuazione di una seconda linea di tensione paradossale che attraversa l’intero testo. Mi riferisco al rapporto tra illegalità e legalità. Dove vanno tracciati esattamente i confini tra le due sfere? È legale un’attività commerciale o imprenditoriale che, a debita distanza geografica, beneficia in modo più o meno diretto di un’attività criminale? La questione diviene per il lettore una sorta di sfida, un invito a ripensare criticamente aspetti che riguardano direttamente la sua vita quotidiana.

È stato giustamente osservato che, se è vero che vi sono libri che «agiscono», cioè che «non solo raccontano la realtà, ma la modificano», allora *Gomorra* è uno di questi, ha infatti «modificato la nostra percezione della criminalità organizzata, dell’economia, persino delle *griffes* della moda e dei loro simboli». <sup>31</sup> Credo che questa capacità di incidere sul lettore, sulla sua percezione della realtà – coerentemente, del resto, con le intenzioni dell’autore<sup>32</sup> – sia dovuta anche agli aspetti strutturali e al funzionamento della forma ibrida del libro che ho cercato di mettere in luce e di analizzare in queste pagine.<sup>33</sup>

30 *Ivi*, pp. 50-51, corsivi miei.

31 Benedetti, *Roberto Saviano*, cit., pp. 173-180: p. 177.

32 «Se ho avuto un sogno, è stato quello di incidere con le mie parole, di dimostrare che la parola letteraria può ancora avere un peso e il potere di cambiare la realtà» (Saviano, *La bellezza e l’inferno*, cit., p. 15).

33 In particolare, per esempio, l’intero capitolo secondo del libro, quello dedicato al mondo della moda, è costruito secondo questa logica, per cui ditte illegali che operano in una realtà particolare (quella della Campania) intrattengono in realtà legami sotterranei con le grandi firme italiane della moda che esportano in tutto il mondo.