

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET 11

TITOLO TESI

Il paradigma poliziesco nel romanzo di non-fiction:
continuità stilistiche, tematiche e narrative

Presentata da: Lucia Faienza

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Prof. Gianluigi Simonetti

Esame finale anno 2017

Indice

Introduzione	1
1 Primo capitolo.....	7
1.1 Il giallo: genere, metodo, evoluzioni.....	7
1.1.1 Il detective e l'intreccio	13
1.1.2 Dal giallo al nero: una questione di realismo?	15
1.1.3 Il Giallo Mondadori: un "caso da laboratorio".....	21
1.1.4 Caratteristiche e linee di sviluppo.....	25
1.2 Norma e infrazione. I gialli "imperfetti" di Leonardo Sciascia.....	27
1.2.1 La Storia e le storie. Il metodo d'indagine.....	33
1.2.2 <i>Todo Modo</i> , il totem dell'ambiguità	35
1.2.3 La realtà come testo: il giallo ne <i>L'affaire Moro</i> e ne <i>La scomparsa di Majorana</i>	44
1.3 Inchiesta e letteratura.....	56
1.3.1 Le morti malinconiche di Ermanno Rea.....	60
2 Secondo capitolo.....	63
2.1 Dal giallo al nero. Elementi per un confronto	63
2.1.1 L'Italia nel mirino. Spunti per un ritorno	70
2.2 Visione del mondo. Icone ed Entropia	77
2.3 Storia e anti-storia	83
2.3.1 Politica e ideologia.....	93
2.4 Due romanzi a confronto. <i>Arrivederci amore, ciao</i> e <i>L'eredità</i>	98
2.5 Territorio. Spazio e città	114
2.5.1 Altri labirinti	117
2.5.2 Il territorio dilatato.....	119
2.5.3 Città che crollano. Livelli metaforici e reali	123

2.6	Linguaggio e stile.....	130
2.6.1	Linguaggio e immaginario. Il caso <i>Gomorra</i>	136
3	Terzo capitolo.....	145
3.1	Verso il giallo. Prospettiva metodologica.....	145
3.1.1	Dall’oggetto al punto cieco.....	147
3.2	Nell’occhio di Caino: la pena di morte secondo Veronesi.....	155
3.2.1	<i>Cronache italiane</i>	162
3.3	L’enigma della guerra.....	166
3.3.1	Dentro e fuori il <i>frame</i> teatrale.....	168
3.4	Il credo borghese: <i>La Scuola cattolica</i>	174
3.4.1	Il romanzo e l’identità.....	183
3.4.2	Cattivi maestri. Educazione e società.....	191
3.5	Il romanzo e il fantasma, <i>Qualcosa di scritto</i>	193
3.5.1	Il rapporto con <i>Petrolio</i>	197
3.6	“Nel segreto dell’aspetto familiare delle cose”. <i>Senza verso</i>	201
4.	Conclusioni.....	205
5.	Bibliografia.....	207

Introduzione

Questo studio nasce da una domanda, sorta da alcune impressioni di lettura su materiale narrativo ultracontemporaneo: esiste un'influenza delle scritture poliziesche, così per come si sono delineate in Italia negli anni '90, nel romanzo di non-fiction? Questa influenza è in grado di orientarne l'impostazione, quindi i contenuti, e la struttura narratologica? In questa sede si cercherà di mostrare come esista un'influenza tra le due sfere di fiction criminale e non-fiction: un punto di incontro, infatti, sembra provenire dalla necessità della denuncia come pretesto della narrazione. Un esempio lampante è il successo editoriale di Roberto Saviano che da *Gomorra* (2006) sino all'ultimo romanzo, *La Paranza dei bambini* (2016), ha come principale bersaglio la realtà della camorra e dei suoi traffici criminali. Ma lo stesso intento di denuncia anima anche le pagine di Carlotto che da sempre ha sottolineato il proprio "impegno" attraverso la scrittura e la capacità del giallo e del noir di saper parlare dei mali del Paese, quindi dell'"illegalità diffusa"¹ che pervade tutti gli strati della società. Tanto, infatti, nella narrativa gialla e noir, quanto in quella non finzionale più recente, uno dei fini della narrazione sembra essere quello della ricerca su quanto rimane in ombra della realtà: attività illegali, casi irrisolti, misteri che anebbiane le verità ufficiali. Che il genere poliziesco abbia da sempre esercitato un particolare richiamo sul pubblico è noto sin dagli albori del genere, al punto che in Italia proprio la richiesta dei lettori, già usi alle letture di gialli stranieri, ha contribuito alla nascita di un giallo nazionale. Ma ciò che spicca come elemento di originalità nel panorama attuale è la maniera in cui il giallo da genere "minore", relegato all'intrattenimento intellettuale del borghese, innalzi le sue ambizioni puntando a diventare letteratura *tout court*. E infatti analizzando le ragioni del successo del giallo presso i lettori, Turchetta parla di "meticciato in corso" nel quale "cadono le barriere tra i generi": un processo di ibridazione che riassegna al giallo "il suo posto naturale e prestigioso dentro la letteratura in senso classico"². Dalla letteratura alta il giallo aspira a prendere soprattutto la capacità di saper stare dentro la Storia e di saper raccontare personaggi *esemplari* e vicende credibili, espressioni di dinamiche sociali, politiche, culturali. È quanto emerge dalla riflessione della critica contemporanea che si interroga sulle ragioni del successo di questo genere, non solo a livello nazionale, e

¹ M. Carlotto, *Legalità d'evasione*, Il Manifesto, 13 giugno 2008.

² M. Vincenzi, *Da Lucarelli a Camilleri l'Italia si colora di giallo*, 3 agosto 2001, su www.repubblica.it

considera necessario anche un riposizionamento nella mappatura letteraria delle scritture di genere, troppo spesso associate alla sola funzione di “intrattenimento”. Ma sono gli stessi scrittori che sottolineano la distanza delle proprie opere rispetto al cliché della letteratura di consumo, rimarcando il ruolo di antagonismo e di critica che il giallo ha il dovere di esercitare³. Questo avvicinamento di intenti- e, come vedremo, di forma- tra il romanzo di inchiesta e quello di finzione da luogo a un fenomeno di specularità: da un lato la proliferazione di romanzi di non-fiction che hanno come oggetto una vicenda criminale, un episodio di cronaca irrisolta o ancora un giallo dove s’intrecciano vicenda biografica e storia collettiva (*Mistero napoletano*, *L’ultima lezione*, *Cronaca della fine*); dall’altra una nutrita produzione di opere riconducibili al genere che attingono a piene mani dal repertorio della cronaca e della storia politico-culturale del paese (*Arrivederci amore, ciao*, *Alla fine di un giorno noioso*). Come fa notare Giglioli⁴, in questi romanzi è possibile ritrovare tratti somatici comuni pur trovandosi su fronti opposti della classificazione teorica, il cui spartiacque è la “verità” degli oggetti rappresentati. Quest’osservazione pone le premesse per un confronto “bilaterale” tra letteratura di fiction e di non-fiction: non solo, quindi, quanto del romanzo di non-fiction venga preso in prestito e messo in circolo dalle scritture di genere, ma anche il contrario. Non sembra inappropriato affermare che anche le scritture di non-fiction ricorrano a dispositivi formali e figurativi che mediano tra l’immediatezza della denuncia, l’orizzonte di attesa del lettore, e la “confezione” editoriale. Da un’analogia riflessione nasceva il saggio di Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*⁵, in cui viene sottolineata la valorizzazione dei dispositivi propri della finzionalità romanzesca nelle opere di Franchini, Albinati, Veronesi. Ma oltre a valutare i meccanismi di “finzionalizzazione” della non-fiction in termini narratologici, va registrato che ad una somiglianza di contenuti e di forme corrisponde un analogo utilizzo delle strategie di costruzione del “prodotto-libro” e di divulgazione editoriale. La sovrapposizione delle due aree di intrattenimento e romanzo-inchiesta diventa ancora più visibile nell’ambito delle scritture “nere” e riguarda anche la ricezione editoriale. Si consideri ad esempio l’assegnazione a Roberto Saviano del prestigioso premio italiano per le scritture noir “Raymond Chandler Award”, all’interno della XXVI edizione del Noir in Festival. Il premio che nelle precedenti edizioni era andato a romanzieri rigorosamente di genere tra i

³ Intervista di M. Agostinelli, *Loriano Macchiavelli e il destino del giallo*, in www.letteratura.rai.it

⁴ D. Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet 2011.

⁵ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Transeuropa, Massa 2011.

quali John Grisham, John Le Carrè, Andrea Camilleri, Joe Lansdale, ha sollevato pareri discordanti nel mondo della cultura e del giornalismo. Alcuni osservatori hanno notato la contraddizione, come emerge dalle pagine del quotidiano *Libero*: “Saviano è un talentuoso reportagista che estrae le viscere del reale e le rende materia letteraria: *Gomorra* -a cui l'ombra del plagio non ha tolto allure- rimane un capolavoro, *ZeroZeroZero* resta l'emblema del romanzo-saggio, o del romanzo-inchiesta. Ma fa soltanto un lavoro di cucina, non s'infila nelle pieghe del racconto, non respira il crimine col diaframma, non ne subisce la fascinazione romanzesca⁶”. La polemica del *Specchia* richiama quell'altra sulla liceità dello scavallamento di confine della non-fiction nel terreno del romanzo, risalendo alla separazione originaria che esiste tra il lavoro del giornalista- che ricomponi il mosaico della realtà attraverso il reportage- e il romanziere che invece riesce a trarre un racconto dal crimine, grazie al richiamo fascinatore che la realtà attiva sulla fantasia. Ma poichè le valutazioni di merito e di giudizio non sono materia di questo studio, ciò che appare ancora più interessante è la risposta dei curatori del festival, Giorgio Gosetti e Marina Fabbri. Questi infatti difendendo la scelta di premiare Saviano danno indicazione su che cosa sia, per loro, il noir: “l'idea stessa del noir è tanto sfuggente quanto cangiante: la sua forza sta in un sentimento etico e in una disperazione ribelle che si adatta ai tempi, li filtra, li interpreta e talvolta anticipa⁷”. Il nocciolo del noir non consisterebbe, pertanto, oggi, nel congegno narratologico in sé, quindi nella reiterazione di uno schema narrativo specifico, ma nel “sentimento etico” che rende i contorni del genere indefinibili e aperti a scritture che vanno al di là del genere in senso stretto. A questo potremmo aggiungere anche la modalità di classificazione editoriale che tende a raggruppare nella stessa collana saggistica e narrativa, come nel caso di *Strade Blu* della Mondadori- che lanciò *Gomorra* nel 2006 - che ospita un nutrito settore di non-fiction accanto a testi finzionali. Se il fenomeno di convergenza editoriale radicalizza l'ambiguità sulla demarcazione tra romanzo della realtà e romanzo d'invenzione- inchiesta o intrattenimento? Verità o fiction? – nella pratica della scrittura il problema viene superato in nome del rapporto che si instaura tra il romanzo e l'oggetto di indagine. Le domande sollevate da quello che pare un progressivo quanto inevitabile cortocircuito tra fiction e non-fiction sono d'interesse soprattutto se osservate nel loro aspetto *sintomatico* che inevitabilmente ci conduce fuori

⁶ Francesco Specchia, *A Saviano un premio per un libro che non esiste*, in *Libero*, 8 dicembre 2016, su www.liberoquotidiano.it

⁷ *Ibidem*, *Perché diamo a Saviano il premio Chandler. La lettera di Giorgio Gosetti a Marina Fabbri, curatori di Noir in Festival*.

dal recinto letterario, obbligandoci ad ampliare lo sguardo verso l'orizzonte sociologico e storico.

Ed è proprio da questa prospettiva che parte la presente ricerca, che cerca di capire che cosa viene richiesto alla letteratura contemporanea più sensibile alle ibridazioni e a quali esigenze degli scrittori e del pubblico risponde il genere poliziesco. Innanzitutto viene notata una sopravvivenza di alcuni riferimenti dello schema giallistico all'interno delle scritture non finzionali nei testi di Franchini, Trevi, Albinati, Rea, Veronesi, Pascale, grazie al comune motivo della "ricerca". Il movimento di ricerca dell'investigatore/letterato se genealogicamente ha origine nella quête dei paladini medievali, come sostiene Spinazzola⁸, si configura soprattutto come atteggiamento intellettuale e sforzo di comprensione della realtà.

Il successo della letteratura gialla e noir è riconducibile soprattutto alla capacità di saper immaginare, realisticamente, il mondo in cui viviamo; motivo per cui attraverso l'invenzione il lettore può ricostruire le dinamiche vere del presente, o presentirne sviluppi futuri. Infatti oggi alla letteratura viene richiesto non solo di rappresentare quello che si vede, ma per di più di intuire attraverso la rappresentazione: intuizione dei retroscena criminali che si estende alla società nel suo complesso; ma anche intuizione futuristica di saper prevedere e godere di tale preveggenza.

A tal proposito potrei portare come esempio un articolo recente, comparso sul quotidiano *La Stampa*, riguardante la traduzione negli Stati Uniti del giallo di Giorgio De Maria, *Le 20 giornate di Torino*, pubblicato in Italia negli anni '70 e rimasto misconosciuto sino ai nostri giorni. Ciò che pare confermare quanto sostenuto sopra è che l'articolo, dal titolo *Torino noir 1977, Facebook prima di Facebook*, si soffermi proprio sull'aspetto anticipatore del romanzo, che ne incrementa l'*allure* e ne certifica, implicitamente, l'appetibilità editoriale. Secondo l'autore dell'articolo l'interesse del romanzo non sta solo nel "rappresentare il terrorismo di matrice neofascista che colpiva l'Italia in quegli anni, quell'oscuro potere che voleva disgregare la volontà della gente, manovrato dagli «inamovibili» e dagli «insospettabili» che restano anche nello sfondo [...]”, ma soprattutto nell'invenzione di una biblioteca che annuncia “l'arrivo di Mark Zuckerberg e di Facebook

⁸ Vittorio Spinazzola, *Postfazione*, in E. Mandel, *Delitti per diletto Storia sociale del romanzo poliziesco*, Interno Giallo, Milano, 1990.

con 40 anni di anticipo, svelando persino il lato oscuro dei social media con un'intuizione che sa proprio di chiaroveggenza⁹". Realismo e capacità di immaginazione- che diventano anche mitopoiesi di temi e icone (il complotto, gli anni '70, il sabotaggio interno)- sono due ingredienti stabili che torneranno nei romanzi proposti per l'analisi, tanto nella fiction criminale quanto nella non-fiction.

Metodologicamente questo studio cerca di utilizzare, per prendere a prestito le parole di Culler, tanto gli strumenti della "lettura attenta" propria degli studi letterari, che prevede una focalizzazione *dentro* il testo, quanto una "lettura sintomatica" che rapporta la letteratura a condizioni esterne al testo¹⁰. Si è ritenuto utile integrare entrambe le letture ai fini di una panoramica totale del fenomeno qui enunciato. Per tale ragione i romanzi di fiction e non-fiction sono sottoposti tanto ad un'analisi incrociata e comparata, mettendo in evidenza tra i due le continuità e le divergenze stilistiche, tematiche e linguistiche, quanto ad un approfondimento in relazione al contesto storico e geografico. Nel primo capitolo l'analisi quindi si sviluppa su un percorso storico che introduce brevemente la storia del genere in Italia, sottolineando i modelli di riferimento e la particolarità del contesto italiano rispetto ai classici della letteratura di genere. In particolare viene prestata attenzione all'evoluzione storica dal giallo al noir, focalizzando l'attenzione sulla trasformazione di alcuni elementi-chiave in funzione di un maggiore realismo: lo spazio in cui viene ambientato il crimine, la figura dell'investigatore, l'assottigliamento delle categorie assiologiche. La progressione verso un realismo maggiore rispetto ai precedenti della *detection* classica è il punto centrale della retrospettiva sul genere, poiché permette di spiegare la fisionomia assunta dalle scritture poliziesche nell'Italia contemporanea. In quanto alla trasposizione della categoria giallistica nel romanzo-inchiesta viene data particolare attenzione al caso specifico di Sciascia sia per l'originalità del "giallo metafisico" (*Il Contesto, Todo Modo, Il cavaliere la morte*), sia per la maniera in cui questo schema di giallo si coniuga con la modalità dell'inchiesta (*La scomparsa di Majorana, L'affaire Moro*). Da qui, poi, il capitolo si conclude con un'analisi di due romanzi-inchiesta di Rea, *Mistero napoletano* e *L'ultima lezione*, che mostrano l'impossibilità di giungere ad una conclusione risolutoria, mutuando così lo schema del giallo "infinito". Nel secondo capitolo invece l'approccio verte principalmente sull'analisi

⁹ V. Sabadin, *Torino noir, Facebook prima di Facebook*, 25 gennaio 2017, su www.lastampa.it

¹⁰ J. Culler, *Teoria della letteratura*, Armando Editore, Roma 1999.

incrociata di testi di fiction e di non fiction di argomento criminale, dagli anni '90 fino al 2010; l'obiettivo è quello di mettere a fuoco il fenomeno del noir italiano ed isolarne temi, motivi e contenuti e valutare come questi vengano assorbiti e riplasmati in autori quali Franchini (*L'abusivo, Cronaca della fine*), Saviano (*Gomorra, Zerozerozero*), Bettin (*L'erede*), Pascale (*La città distratta*). Questo tipo di ricerca mette in luce come la vicinanza di certe rappresentazioni del crimine e dei suoi attori ha origine in una comune percezione post-ideologica della Storia. Viene valutato, di conseguenza, come la continuità tematica con i romanzi noir si riflette nel linguaggio e nello stile. In ultimo nel terzo capitolo vengono analizzati alcuni romanzi contemporanei di non-fiction che non si basano sulla cronaca criminale ma che hanno "interiorizzato" alcuni tratti della narrativa gialla e noir: lo sviluppo della trama attorno a un oggetto irrisolto, sia esso di natura storica o biografica, la ricerca individuale per la riaffermazione della verità, la mancanza di una conclusione "forte" e una visione pessimistica ed entropica della realtà. L'analisi testuale verte su narrazioni tematicamente distanti tra loro, per offrire uno spettro più ampio della ricerca: il tema del reportage di guerra (*Sappiano le mie parole di sangue*, Jones; *Sarajevo, Maybe*, Bettin); il reportage che ha come protagonista la realtà nazionale (*Cronache italiane*, di Veronesi); il recupero di un passato personale (*Qualcosa di scritto, Senza verso*, di Trevi; *La scuola cattolica*, di Albinati), fino all'interrogativo sull'etica e la società (*Occhio per occhio*, Veronesi).

1.1 Il giallo: genere, metodo, evoluzioni

In *Teoria del romanzo*¹¹ Lukács, nel contrapporlo al genere epico, definiva il romanzo come il mondo disertato dagli dei, a indicare con l'avvento del più giovane dei generi letterari¹² non solo il tramonto di un'epoca ma la nascita di un mondo nuovo. È il mondo storicizzato in cui la borghesia prende il posto degli eroi, dando vita alla propria privata "epopea", dove i valori individuali sostituiscono quelli universali e collettivi, come già aveva indicato Hegel contrapponendo epica e romanzo nelle figure di poesia e prosa¹³. Rispetto a questa condizione, anche il giallo tenta di colmare quel vuoto causato dalla latitanza degli dei, non con la creazione di una nuova metafisica, ma con la sostituzione del valore dell'intelletto a quello divino¹⁴. Anzi, qualsiasi intervento soprannaturale o *ex machina* è rigorosamente bandito da un giallo che si rispetti, quasi a ribadire che il quadro referenziale delle storie è prettamente umano, laico, terreno. Proprio la cornice ambientale risulta determinante nella configurazione dei protagonisti e delle loro vicende, a differenza degli eroi che si muovono nel tempo assoluto dell'epica, perché dal XIX secolo in poi si fa sempre più stringente il rapporto tra tempo storico e individuo:

«Se le forze impersonali e invisibili che agiscono dentro e sopra gli individui contano poco per gli eroi dell'*epos* o della tragedia, così come le particolarità del carattere, del costume e dell'ambiente, l'interesse per la *middle station of life* coincide con un aumento dell'attenzione per le catene di dipendenze che legano gli individui allo spirito oggettivo e alla forza delle circostanze, limitando la sovranità dei singoli¹⁵»

In quanto prodotto storico, il giallo lega la sua nascita alla moderna classe borghese di cui ne esprime esemplarmente i valori e ne esorcizza le paure, come intuisce nelle conclusioni del suo saggio, *Delitti per diletto* (1989), Ernest Mandel: "La storia del romanzo poliziesco è una storia sociale, giacchè appare inestricabilmente legata alla storia della società

¹¹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. di F. Saba Sardi, Pratiche, Parma 1994.

¹² Va precisato che la forma di romanzo alla quale si fa riferimento è quella "definitiva", per quanto multiforme, che si afferma tra '700 e '800, senza ignorare che la definizione di romanzo va estesa indietro nel tempo sin alle narrazioni amorose risalenti alla Grecia del I e II secolo.

¹³ AA.VV., *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi, Torino 1976.

¹⁴ Il poliziesco come dissoluzione dell' "ordine superiore" rappresentato dal sacro e realtà ricondotta all'"ordine inferiore" della *ratio*, è proprio al centro della riflessione di S. Kracauer in *Il romanzo poliziesco*, SE, Milano 2011.

¹⁵ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 273.

borghese [...] la storia della società borghese è anche quella della proprietà; la storia della proprietà implica quella della sua negazione, vale a dire la storia del crimine¹⁶”.

Premesso che ogni genere letterario nasce in risposta a una committenza e a un orizzonte di attesa, per il giallo vanno fatte alcune considerazioni. Innanzitutto pur essendo espressione culturale del mondo borghese, la borghesia non ne è la diretta committente. La differenza è sensibile perché se in passato la committenza aristocratica stabiliva un rapporto di esclusività e di “proprietà” sull’opera, il rapporto tra romanziere e lettore ora non è mai diretto e l’opera è destinata ad un pubblico di consumatori. Va da sé che il giallo non è celebrativo del singolo, né rappresentante di valori elitari, semmai esalta l’eccezionalità (ad esempio l’acume dell’investigatore) nell’ordinarietà del quotidiano¹⁷. La borghesia è intesa quindi come classe, organismo collettivo accomunato dal censo; il rapporto che il romanzo, e il suo autore, hanno con il pubblico è mediato dal circuito editoriale. Già preceduto dal romanzo popolare che compariva a puntate sulle colonne dei quotidiani, il romanzo di genere è il primo che diventa prodotto e si apre alla nascente società dei consumi. Ad un’osservazione attenta emerge che il legame del giallo con il romanzo popolare non si limita solo ad una generica somiglianza tematica, ma riguarda uno strato più profondo del testo e principalmente la sua funzione in relazione al lettore: il giallo infatti, a differenza del romanzo aristocratico, è consolatorio¹⁸, l’ordine viene violato solo in superficie e tutto l’intreccio volge al risanamento dell’equilibrio turbato dal delitto. Sarebbe scorretto, tuttavia, asserire che non esiste l’elemento celebrativo nel romanzo, quasi che quest’ultimo sia una prerogativa esclusiva dell’epica: il romanzo medievale, infatti, esalta gli ideali cavallereschi; quello d’avventura celebra il coraggio e l’ingegno, e così via; mentre il giallo intona l’elogio alla ragione, ma senza i mausolei riservati agli dei. Infatti, la “vittoria” dell’eroe borghese che risolve il delitto è demandata ad un principio immanente, quello della logica, e non esistono altre ragioni o attori esterni cui ringraziare per lo scacco sul più temibile degli avversari: il caos. Ma se il giallo fosse solo espressione dell’entusiasmo razionalistico si porrebbe nei termini di compiuta teoria, non di quesito al

¹⁶ E. Mandel, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, trad. di Bruno Arpaia, Interno Giallo, Milano, 1990 p. 204.

¹⁷ Va tuttavia aggiunto che l’orizzonte aristocratico non viene completamente rimosso ma ritorna nella dinamica Buono-Cattivo “con i suoi ideali di purezza, di disinteresse, di nobiltà” (T. Narcejac, *Il romanzo poliziesco* (1976) Garzanti, Milano; tit.or. *Une machine à lire: le roman policier*, Éditions Denoel/Gonthier 1975).

¹⁸ U. Eco, *Il superuomo di massa* (1976), La nave di Teseo, Milano 2016.

quale trovare risoluzione. In altre parole, non potrebbe essere una narrazione mancando dell'aspetto problematico e dinamico riassumibile nella triade di ordine – rottura – ricomposizione dell'equilibrio. Il giallo, quindi, per quanto punti al trionfo della ragione nasce “come espressione del conflitto fra irrazionalismo e razionalismo acuitosi nei secoli XVIII e XIX; e collegato alla divulgazione scientifica e all'evoluzione della polizia e dell'amministrazione della giustizia¹⁹”. Facendo perno sullo scientismo positivista di fine '800 quale momento generatore, risulta molto interessante la riflessione di Carlo Ginzburg riguardo alla presenza di una comune modalità d'indagine che lambisce interdisciplinariamente la società tra '800 e inizi '900. L'autore, infatti, sostiene che “verso la fine dell'Ottocento - più precisamente, nel decennio 1870-80 - cominciò ad affermarsi nelle scienze umane un paradigma indiziario imperniato per l'appunto sulla semeiotica²⁰”, ovvero di un metodo “imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori²¹”. L'autore ripercorrendo a grandi falcate il tracciato della storia umana, porta quindi alla luce un atteggiamento conoscitivo che può essere tradotto come “tendenza” indiziaria, la quale diventa metodo epistemologico nel XIX secolo. Le motivazioni del successo del metodo provengono da una maggiore ansia di controllo che caratterizza la nascente società capitalistica, ipotesi corroborata dalla presenza capillare della polizia nella vita urbana e di nuovi emarginati che vivono nei sobborghi delle capitali: il sommerso di piccoli criminali e nuovi poveri che si muovono nell'oscurità della notte e del reticolo urbano. Ginzburg rileva, dunque, l'acquisizione di una metodologia medica, la semeiotica, come base per la ricerca dell'investigatore proprio perché i dettagli minimi²², involontari, vengono trattati come sintomi che possano far risalire alla “malattia” (intesa come totalità della causa).

Il parallelismo tra semeiotica e metodo indiziario emerge più volte nei romanzi gialli. Talvolta, anzi, il romanziere rende palesi le sue conoscenze di tipo medico: basti pensare al *Mistero di Mary Roget*²³ di E.A.Poe (1842), dove l'arguto Dupin si dilunga in un'ampia digressione sull'annegamento e sulle cause che determinano i tempi di rimersione dei

¹⁹ Del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, op.cit, p.14.

²⁰ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario in Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, Torino 1979.

²¹ *Ivi*, p.7.

²² Ad un livello inferiore quest'argomentazione può estendersi anche alla descrizione minuziosa delle caratteristiche fisiche dei protagonisti, del loro abbigliamento, degli oggetti che li contraddistinguono (si pensi alla lente di Sherlock Holmes o allo specchietto di Poirot).

²³ E.A. Poe, *Il mistero di Mary Roget* in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1991.

corpi. Ma Dupin non è l'unico a far sfoggio di competenze scientifiche, basti pensare che R.A. Freeman, medico e scrittore divenuto celebre con il romanzo poliziesco *L'impronta scarlatta* (1907), modella il suo eroe, il Dr. John Thordyke, proprio come un medico legale. Tornando a Dupin, oltre alla perizia scientifica che dimostra attraverso una puntuale argomentazione, l'investigatore traccia la sua pista esclusivamente attraverso gli articoli di giornale. Si sofferma quindi sulle singole parole, è attento ad evidenziarne le aporie argomentative, ricostruisce letteralmente la trama del delitto dai ritagli delle colonne dei giornali. Ma è ancor più interessante notare come tale procedimento conoscitivo si estenda più in là del romanzo giallo strettamente inteso, creando un terreno condiviso, non solo tematico, anche con quella costellazione di romanzi che si collocano a metà tra il *gothic novel* e il poliziesco²⁴. Come esempio è possibile addurre il racconto di Luigi Capuana, *Un caso di sonnambulismo*²⁵ (1873) che si colloca a metà strada tra i due generi sopra indicati. Capuana infatti costruisce la storia facendo ricorso a figuralità e stilemi propri del poliziesco: l'investigatore, il delitto, il mistero. Lo stesso investigatore viene tratteggiato con caratteristiche che rimandano a Dupin e Sherlock Holmes: analitico, acuto, celibe, abitudinario²⁶. Ma a condurre la storia su binari diversi da quelli del giallo interviene la soluzione del delitto che si offre a Van-Spengel per un inspiegabile fenomeno di sonnambulismo. L'intuizione onirica, tuttavia, è molto più vicina all'apparizione delle *ghost stories* che all'osservazione logico-deduttiva del poliziesco, ma l'autore/narratore ne è ben consapevole. Infatti osserverà che quanto accaduto è dovuto ad un'alterazione di quella che dovrebbe essere la "normalità". E la normalità del lavoro investigativo è esattamente quello della ricerca indiziaria:

«Dal signor Van-Spengel si erano avute parecchie prove veramente sorprendenti di quella lucida, elettrica intuizione - un vero colpo di genio - che distingue l'uomo dell'alta polizia dal commissario volgare. Si tratta di sorprendere intime relazioni fra avvenimenti che paiono disparatissimi; d'intendere il rovescio d'una frase, d'un motto o d'un gesto che cercherebbe di sviarvi; di dar grave

²⁴ Sembra opportuno considerare che la contaminazione della *detection story* con altri generi fosse pratica comune nei decenni successivi al pioniere del poliziesco, *I delitti della Rue Morgue* di E.A.Poe. In particolar modo alcuni elementi del poliziesco venivano innestati sullo schema del *feuilleton* e del *threedecker*. Offre una dettagliata e concisa panoramica del fenomeno a livello europeo A. Del Monte in *Breve storia del romanzo poliziesco*, *op.cit.*, pp.110-123.

²⁵ L. Capuana, *Racconti*, vol 83, Tomo I, a cura di Enrico Ghidetti, Salerno Editrice, Roma.

²⁶ Tuttavia a queste caratteristiche l'autore sovrappone altre propriamente "demoniache" quali il dettaglio del naso, l'attività febbrile di scrittura notturna, lo stesso riconoscimento da parte dell'assassino che, scoperto, si rivolge a Van Spengel esclamando "Ah! Voi siete il diavolo!" *Ivi*, p.227.

importanza a certe cose apparentemente da nulla; di afferrare al volo un accidente [...]. Ma qui la cosa andava diversamente²⁷»

Quasi a convalidare, quindi, la tesi di Ginzburg sulla predominanza di un paradigma indiziario come espressione più autentica dello *Zeitgeist* del XIX secolo e non esclusiva di una sola disciplina o genere letterario. L'approccio dello storico italiano, che combina il rigore del ragionamento induttivo con la trasversalità dell'analisi culturalista, risulta un'ipotesi convincente in merito alla genesi del poliziesco, poiché estrapola un paradigma attraverso l'osservazione condotta su parallelismi coerenti e circoscritti ad una comune sfera spazio-temporale. A differenza di quanto accade per la ricerca di un certo filone della critica che si sforza di rintracciare precedenti illustri del poliziesco nella mitologia e nella letteratura del passato che, come sostiene Antonio Pietropaoli, attraverso "sbrigativi passaggi antropologici" assimila oggetti lontani, giustificando correlazioni "dirette e nebulose tra l'archetipo di Edipo solutore dell'enigma della Sfinge²⁸" e il giallo moderno. L'individuazione del nucleo della detection nel mito di Edipo, nelle favole di Esopo, nell'Eneide di Virgilio o nell'Amleto²⁹ di Shakespeare, può infatti essere fuorviante perché crea una forzatura storica e diluisce la specificità del genere in generiche costanti che attraversano i secoli. Quello che permette, infatti, la definizione di genere poliziesco sono sì gli elementi formali (il delitto, il mistero, la ricerca) e di metodo, ma saldati a un contesto storico-culturale che ha dei tratti ben determinati. La spiegazione di quest'inclinazione di ricerca risiede nell'equivoco di considerare il genere *sub specie aeternitatis*, come sostiene anche Alberto Del Monte:

²⁷ L. Capuana, *Un caso di sonnambulismo*, *Op. cit.* p. 224. Si osservi anche come una parte della critica, invece, ha ritenuto Capuana portavoce di un anti-positivismo di fine secolo, orientato ad una rivisitazione del paradigma indicato da Ginzburg. Il superamento del metodo indiziario è testimoniato dall'adozione del concetto di "flusso" che crea altri tipi di influenze tra le cose: "The shift from an "evidential paradigm", which is entrusted to the hermeneutics of signs and the inductive approach of the investigator for the crime scene reconstruction, to an "open" one which may even rely in the altered states of consciousness, is exposed during the solution of the case [...] Presented [Van Spengel] since the beginning as having something of the mesmerist in his penetrating gaze and with peculiar facial features that allude physiognomically to deep intelligence and a kind of nervousness, this time, however, he had arrived to the truth by means of a different method, which disregarded completely the hermeneutics of signs" Cfr. Gabriele Scalessa, *From "Il Dottor Cymbalus" to "Un vampiro: The Epistemological Revision in Luigi Capuana's Work*, in *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Unification Italy: The Case of Luigi Capuana*, a cura di A. Pagliaro (in corso di pubblicazione).

²⁸ A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1986, p.15.

²⁹ Si veda a tal proposito l'analisi condotta da Keir Elam che, in base alla sua modernità rispetto al genere tragico, definisce l'opera "per certi versi il primo 'giallo' psicologico, dalla trama incentrata sulla raccolta di prove e sulla ricerca di certezze investigative". (K. Elam, *Introduzione in Amleto*, Rizzoli, Milano 2008, p.36).

«Il temerario itinerario alla ricerca di remoti precedenti nei secoli trascorsi, deriva invece dal preconcetto del genere letterario come un ente astratto avulso dalle singole opere e obbediente alle leggi dell'evoluzione, come costante metastorica [...] Di qui procede come sparse vestigia di alcuni fattori del genere poliziesco siano interpretati come archetipi del genere stesso [...] Seguirne le tracce è una pista sbagliata; peggio: un caso da archiviare³⁰»

Che non siano i singoli elementi a identificare una storia come un “giallo”, ma la correlazione tra questi e la loro capacità di creare un sistema narrativo che funga da modello, è dimostrato dall'esempio del *gothic novel*, il genere che più di ogni altro si avvicina al poliziesco (affinità confermata in gran parte alla data di nascita dei due generi, avvenuta a distanza di pochi anni l'una dall'altra). Anche nel *gothic novel* gli ingredienti ricorrenti sono il mistero, il delitto, lo stravolgimento dell'ordine diegetico al fine di creare suspense e colpi di scena finali: elementi già presenti in varia misura in opere celebri del genere quali *Il castello di Otranto* di Walpole; *I misteri di Udolpho* di Radcliffe, *Il Monaco* di Lewis e che si tramandano nel fantastico, in quanto principale prosecutore del romanzo gotico. Alcuni esempi possono essere rintracciati nei racconti fantastici di Hoffmann; tra le raccolte di racconti spicca in particolare *La signorina de Scudéry*³¹ (1819) che contiene quasi tutti gli elementi del giallo, tranne quello fondamentale della detection. O ancora *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*³² (1886), che potenzialmente contiene la maggior parte degli elementi del *mystery novel* come la scomparsa, la ricerca, il delitto, ma dirige la narrazione sul versante opposto della celebrazione positivista della scienza. Come infatti scriverà Ammaniti “il crimine in questa storia non è l'assassinio compiuto da Hyde ma l'idea positivista che svela l'ambizione ottocentesca di manipolare, attraverso la scienza, la psiche umana separando la porzione buona da quella cattiva [...]”³³. La distanza del romanzo gotico e fantastico dal poliziesco viene quindi rimarcata dalla matrice irrazionalista da cui nascono le storie che ammette tutta una serie di situazioni e personaggi (fantasmi, mostri, vampiri) che rappresentano l'opposto degli strumenti di cui si avvale il giallo per lo sviluppo della storia. Volendo comparare i due generi attraverso un parallelismo narratologico, è utile considerare che se nel romanzo gotico la meraviglia

³⁰ A. Del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Laterza, Bari 1962, pp- 28-29.

³¹ E. T. A. Hoffmann, *Romanzi e racconti*, volume II (*I Confratelli di San Serapione*), a cura di Carlo Pinelli, Alberto Spaini, Giorgio Vigolo, Einaudi, Torino 1969.

³² R. L. Stevenson, *Lo strano caso del dott. Jekyll e del signor Hyde* (1886), trad. it. Giulia Croci, Baldini Castoldi, Milano, 2011.

³³ Ivi, N. Ammaniti, in *Introduzione*, op.cit, p. 7.

discende dalla sfera del soprannaturale, il giallo sposta le sue energie verso il “meraviglioso logico³⁴”. Ad un livello più profondo, quindi, la differenza tra i due si misura sul rapporto che la materia del racconto intrattiene con gli elementi perturbanti della realtà. Il *gothic novel*, e i sottogeneri che da esso discendono, non vuole estrometterli, ma anzi costruisce attorno a questi la peculiarità e la godibilità della narrazione, mentre, come è stato già visto, la partita del detective si gioca proprio sullo scacco dato all’ombra per assicurare la vittoria illuministica della ragione.

1.1.1 Il detective e l’intreccio

L’abilità logica del detective, quindi, ha soprattutto la funzione di arginare la minaccia esterna e di preservare la tranquillità dell’interno borghese, inteso come abitazione ma anche come contesto, spazio d’azione in cui si svolgono le attività e la quotidianità della borghesia. E infatti quest’aspetto viene tematizzato nel perimetro circoscritto in cui maturano le storie equivalente del dominio del mondo attraverso lo sguardo, come, ad esempio, nell’*Assassinio sull’Orient Express* di Agatha Christie che si svolge tutto su un convoglio ferroviario. Seguendo la stessa logica del ricondurre i fenomeni umani sotto il dominio della ragione anche la morte viene spogliata di ogni elemento tragico, per esorcizzarne la portata perturbante. Come fa notare Maurizio Ascari, nel giallo sin dal principio “Death and crime – the corollaries of evil – were exorcised by the focus on the enquiry, an incontrovertible proof of the enlightened human potential for good³⁵”, a sottolineare l’analogo atteggiamento intellettuale con cui vengono affrontati il crimine e la morte. Dal punto di vista narratologico, quindi, il giallo presenta uno schema abbastanza semplice (equilibrio-rottura-ripristino dell’equilibrio) sul quale s’innesca l’elemento della *suspense*: ingrediente non nuovo in letteratura, ma che attraversa le epoche e i generi letterari tanto che venne definita da Forster “l’unità minima di ogni racconto³⁶”, rintracciandone uno degli esempi più antichi nei racconti di Shéhérazade. E infatti il ritardo della soluzione tramite l’intersezione di digressioni, impedimenti, equivoci, sottotrame che

³⁴ T. Narcejac, *Esthétique du roman policier*, Edition les portulan, Paris 1947, p.67.

³⁵ M. Ascari, *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*, Palgrave Macmillan, 2007, p. 1.

³⁶ E.M. Forster, *Aspetti del romanzo* (1927), Garzanti, Milano 2000.

diluiscono il filone centrale della storia è il nucleo dell'intreccio, che si ritrova con diversa misura e funzionalità dal racconto epico al romanzo contemporaneo. Ma, a differenza di quanto avviene nelle forme del romanzo picaresco, della commedia, del romanzo sentimentale che mutua dalla commedia diversi elementi "topici" dell'intreccio, nel giallo la suspense è un elemento fondamentale. Tanto più importante perché non è solo il ritardo che si accompagna al piacere della lettura, ma anche la tensione drammatica che segue lo sviluppo del climax logico³⁷, fino allo svelamento del mistero. Volendo rintracciare il giallo classico in quei romanzi che seguono i parametri indicati da S.S. Van Dine ne *Le venti regole del giallo*³⁸, potremmo indicare negli autori come Gilbert K. Chesterton, Richard Austin Freeman, S.S. Van Dine, Agatha Christie, Edgar Wallace, Ellery Queen gli esponenti del poliziesco classico. Ciò che li accomuna non è tanto, o solo, la coerenza e ricorrenza di figure e situazioni stereotipate rispetto al genere, ma il principio per cui le variazioni di schema³⁹ rappresentano più dei *divertissement* che delle infrazioni capaci di intaccare la struttura profonda e l'ideologia del mondo di cui sono espressione. Omogeneo nella eterogeneità di stili, protagonisti, metodi di ricerca, il poliziesco preannuncia, semmai, le sue future metamorfosi, nell'incrinatura della perentorietà e dell'universalità del modello scientifico. Un esempio è dato dall'analisi di Pierce circa il passaggio che si osserva dal metodo, erroneamente ritenuto induttivo, di Sherlock Holmes a quello abduttivo di Maigret, ossia da un procedimento che si fonda sull'inoppugnabile scientificità del metodo logico-matematico ad un altro dove prevale l'indeterminatezza dell'intuito. In realtà entrambi i protagonisti fondano la loro ricerca a ritroso, cercando di ricostruire la situazione iniziale e, attraverso questa, di giungere all'ipotesi. Quello che marca la differenza tra i due autori è il modo in cui si svolge l'abduzione⁴⁰: per Holmes avviene seguendo l'ordinarietà delle leggi e delle regole; il metodo di Maigret invece cerca di valorizzare l'aspetto creativo della soluzione, lasciando spazio agli aspetti bizzarri e insoliti dell'intuizione (*Il cane giallo; Un delitto in Olanda, Maigret si diverte*). Ma anche le atmosfere cambiano nei romanzi di Simenon, con una particolare attenzione per le

³⁷ R. A. Freeman, *L'arte del romanzo poliziesco*, in AA.VV., *La trama del delitto*, a cura di R. Cremante, L. Rambelli, Pratiche Editrice, Parma 1980, p.21.

³⁸ G. Orsini, L. Volpatti, *L'età d'oro del mystery*, Alacrà Edizioni, Milano 2005, pp. 176-179.

³⁹ Un esempio di rappresentazione meta-investigativa che riproduce le diverse tipologie di investigazione giallistica degli esponenti più importanti del genere è data da *Il caso del nastro mancante*, un giallo-*divertissement* di Carlo Oliva e Massimo Bonfantini (*Il caso del nastro mancante: entretien giallo: indagine alla maniera di Dupin, Holmes, Poirot, Spade e Maigret*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1992).

⁴⁰ M. A. Bonfantini, *La semiosi e l'abduzione*, Bompiani, Milano 1987.

suggerzioni che provengono dell'ambientazione e dalla psicologia (*Il crocevia delle tre vedove, Il porto delle nebbie, Maigret e il corpo senza testa*), ulteriori elementi che allontanano il giallo dal modello delle origini e introducono fattori "esogeni" che verranno ampiamente sviluppati nel noir.

1.1.2 Dal giallo al nero: una questione di realismo?

Seppur la tassonomia letteraria ha reso comune, nella prassi, l'inquadratura del noir dentro lo schema di filiazione del giallo, ad un'indagine più attenta l'identità di entrambi i generi sembra determinata più dagli elementi di differenza che da quelli in condivisione. Quello che emerge vistosamente come punto di contatto è, ovviamente, la presenza del delitto ma cambiano lo sfondo, la figura del detective, la modalità con cui viene commesso il crimine, la metodologia che porta all'individuazione dell'assassino (che, tra l'altro, non sempre avviene). Dal punto di vista narratologico il rapporto tra giallo e noir si potrebbe tradurre in "spazio chiuso" e "spazio aperto": il giallo riconduce l'indagine e la soluzione in un quadro dalla cornice spessa, che isola l'ambiente e i suoi personaggi da tutto ciò che esiste al di fuori e che potrebbe minacciare il ritorno all'equilibrio dell'*intérieur*; il noir nasce tra le strade e la desolazione della metropoli, rimettendo le cause dei delitti, e le loro spiegazioni, a dinamiche complesse⁴¹ e non sempre esauribili all'analisi investigativa. I gialli in "camera chiusa", che costituiscono un filone apprezzato del genere, possono essere visti proprio come la traduzione narrativa della metafora dell'*intérieur*. In questo caso il piacere della lettura viene tutto dallo scioglimento di un rebus, dal risolvere il paradosso dell'intrusione del delitto nel privato dell'interno borghese. Alcuni tra gli esempi più interessanti sono *Il mistero della camera gialla* di Gaston Leroux *Delitto a porte chiuse* di Anthony Berkeley, *La banda maculata* di Conan Doyle, *Dieci piccoli indiani* di Agatha

⁴¹ Sembra utile sottolineare una differenza terminologica tra "complicato" e "complesso" come ulteriore discriminante tra giallo e noir. Il giallo è "complicato", tanto più se ben riuscito: un esempio è dato da Sherlock Holmes, abile risolutore di veri e propri enigmi matematici. Tra il delitto e la soluzione vi è pur sempre un rapporto di linearità, per cui il giallo è un rebus che va risolto di tappa in tappa. Diversamente avviene nel noir dove la stessa linearità risulta incrinata, o addirittura esplosa. La definizione di complesso risulterà quindi più appropriata ad un regime rappresentativo in cui dominano la simultaneità di cause e relazioni tra le cose.

Christie, *Il re è morto* di Ellery Queen, ma l'elenco potrebbe essere più lungo. Questa dicotomia tra chiuso e aperto trascina con sé molte più conseguenze sulla fisionomia del genere, rispetto alla sola architettura ambientale e tematica. Una di queste è che lo spazio circoscritto, anche a livello metaforico, consente una maggior prevedibilità e ricorrenza di stilemi, oggetti, situazioni. Alcuni di questi diventano delle vere e proprie convenzioni: la morte è sempre anti-tragica, l'investigatore ha sempre dalla sua parte intelligenza e spirito di osservazione superiori alla media, le ragioni del delitto coincidono sempre con quelle del mondo piccolo-borghese che lo ha prodotto (denaro, amore, interessi sociali). La riproducibilità del congegno corrisponde, infatti, anche a un'inquadratura della teoria che tende a valorizzarne l'aspetto di "modello": dal paradigma indiziario di Ginzburg, a quello "illuminista"⁴² di Cases, qualunque sia l'astro che governa il profilo del giallo, questi è sempre determinabile e *necessario* per spiegare la struttura del racconto. Nel noir, invece, è possibile isolare dei motivi, ma non ricondurli all'egida di un paradigma unitario perché, mimando in qualche modo il mondo che riproduce, appartiene al dominio della frammentarietà e del caso. Il giallo, quindi, è mosso da una *forza centripeta* che riconduce il mistero nel chiuso dell'interno borghese, spazio che consente un totale dominio intellettuale della situazione. Nel noir invece la trama obbedisce maggiormente a spinte centrifughe, seguendo uno schema più vicino al romanzo d'avventura che al giallo classico⁴³. Questa rilevazione consente di ampliare la genealogia del genere, che a livello di strutture narrative risulta più elastico, non escludendo l'influenza di altre forme romanzesche. Si veda come, ad esempio, il giallo si presti sin dalle origini ad una normativizzazione che fa una selezione di temi e motivi ammessi⁴⁴. Le forze che muovono verso l'esterno provengono dalla natura dilatata dello spazio metropolitano, che non può essere compreso dal solo colpo d'occhio, ma sposta l'investigatore dal centro ideale della *detection*, indebolendone anche la potenza del ruolo. Ma, soprattutto, ai fini della ricerca qui condotta è fondamentale rilevare il nesso che si instaura tra noir e rappresentazione realistica. Mentre nessuno può mettere in discussione la credibilità delle argomentazioni con cui, nel giallo, si giunge alla soluzione del delitto, questo non basta a farne apprezzare

⁴² C. Cases, *Il professore che risolve il giallo*, Corriere della Sera, 14 febbraio 2002.

⁴³ Per questa speculazione si rimanda al saggio di Loris Rambelli, *Storia del giallo italiano*, Garzanti, Milano 1979.

⁴⁴ È noto, tra questi, le restrizioni del genere rispetto alle tematiche amorose nella terza regola del già citato *Le venti regole del giallo* in *L'età d'oro del mystery*, *op.cit.*

positivamente il realismo. E infatti già Chandler ne *La semplice arte del delitto*⁴⁵ metteva in evidenza i limiti riguardo alla verosimiglianza dei romanzi polizieschi “classici”⁴⁶:

«Alla resa dei conti, le loro trame non sono problemi dal punto di vista intellettuale, come dal punto di vista artistico non sono opere di narrativa. Sono troppo ingenui e macchinosi, e troppo poco consapevoli di quel che va accadendo nel mondo. Tentano d’essere onesti, ma l’onestà è un’arte. Il cattivo scrittore è disonesto senza saperlo, lo scrittore relativamente bravo può essere disonesto perché non sa a che proposito dovrebbe esercitare la propria onestà»⁴⁷

Chandler polemizza con l’artificiosità che si pone sul polo opposto del realismo, infatti anche la problematicità del mistero nel giallo è, in ultima analisi, inesistente. Quello che viene posto nei termini di problema logico risulta, ad un’osservazione ravvicinata, più debole e insulso di quanto immaginato. Dissezionando i romanzi di Christie, Doyle e altri, Chandler mostra ai lettori un congegno creato a tavolino, ossia costruito secondo una iterazione di schemi e personaggi fissi. La responsabilità principale di questa condizione è imputabile alla mancanza di consapevolezza “di quel che va accadendo nel mondo”, e infatti alla realtà da salotto del giallo inglese oppone il poliziesco *realistico* di Hammett, nel quale l’investigatore Sam Spade è un uomo che conosce il mondo, un “uomo completo”. Il protagonista de *Il falcone Maltese* (1941)⁴⁸, infatti, seppur tratteggiato con certi stereotipi che contraddistinguono i “duri” dell’hard-boiled, è un personaggio umanamente più credibile di altri suoi predecessori. Innanzitutto, nei romanzi di Hammett, il problema dell’investigatore non può porsi in termini prettamente logici: l’intrico dei delitti, nel loro complicato aggrovigliarsi, dilata lo spazio e ne complica la linearità. In questa geografia mutata della rappresentazione criminale, il detective non ha più la centralità data dal controllo intellettuale del reale, aspetto che ne tradisce tutta l’umanità. E infatti, proprio dall’indebolimento del verticismo logico rispetto alla storia, la narrazione si apre ad altri elementi, come quello amoroso. Quest’ultimo è un’ulteriore complicazione

⁴⁵ R. Chandler, *The Simple Art of Murder*, in “The Atlantic Monthly”, dicembre 1944; *La Semplice arte del delitto* a cura di O. Del Buono, Feltrinelli, Milano 1962. Vale inoltre la pena di notare l’acume dell’autore nella riflessione sul realismo sostenendo che anche la rappresentazione realistica è soggetta ad usura e richiede nuove strategie compositive; intuizione che anticipano la riflessione novecentesca riguardo alle modalità di rappresentazione della realtà. Un’affermazione molto vicina a quella di Chandler, ad esempio, viene proposta in ambito documentale da Nichols, Cfr. Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana, Indiana University Press, 1991.

⁴⁶ L’autore in realtà non utilizza mai questa definizione perché ritiene che un classico sia un’opera che abbia sviluppato al massimo le sue risorse di genere e contenuto, mentre il giudizio sul poliziesco delle origini è volto principalmente a metterne in luce le aporie e le incongruenze.

⁴⁷ *Ivi* p. 31.

⁴⁸ D. Hammett, *Il falcone maltese*, trad di M. Hannau, Mondadori, Milano, 1984.

che interferisce con il personaggio del giallo classico perché rende ancor più evidenti le debolezze del detective o, al contrario, ne certifica una sorta di integrità morale: nel finale del *Falcone maltese*, ad esempio, Spade seppur a malincuore consegnerà alla polizia la donna che ama, Brigid, perché colpevole di omicidio. Ma, va sottolineato, Spade “non è né un vero outlaw né un vero inlaw⁴⁹”, nella misura in cui difende la legge ma utilizza metodi vicini a quelli del gangster: proprio l’ambiguità di questa nuova tipologia di detective renderà il personaggio più fallibile, imperfetto e verosimile. La definizione di completezza sembra suggerire non solo che la peculiarità dell’hard-boiled e, successivamente, del noir, risiede nella credibilità dello sfondo in cui maturano le vicende, ma che il giallo classico sia, per contrapposizione, incompleto. Tale incompletezza nel giallo, seguendo sulla figura dell’investigatore, è nel suo essere sineddoche dell’intelletto, ma tale connotazione di parzialità può estendersi anche al criminale. Come ha giustamente notato Narcejac:

«Si tratta di personaggi senza *profondità*, poiché traggono la propria realtà, la vita, unicamente dal piano che stanno per concepire o per eludere. Sono come cause che producono effetti a lungo termine, perciò la distanza che separa l’effetto dalla causa conferisce loro, in qualche modo, uno *spessore*, una densità, che può essere facilmente scambiata per profondità⁵⁰»

La profondità dell’investigatore di Chandler, Philip Marlowe, e di quelli che seguiranno il suo esempio, sta nella consapevolezza dell’essere costretti ad agire con il massimo delle risorse umane e morali, da “eroe”, pur essendo un uomo come tanti, “comune”. In questo senso, la complessità del personaggio è data dall’essere un “eroe necessario⁵¹” che vive nel paradosso di mantenere la fede in quel “principio di redenzione” che il mondo in cui operano smentisce continuamente. Un esempio illuminante sulla distanza che intercorre tra il giallo e l’hard-boiled (precursore del noir) viene riportato in un breve saggio di Orwell che mette a confronto i racconti scritti da Ernest William Hornung, tra il 1899 e il 1909, che hanno come protagonista Raffles, ladro gentiluomo, e il romanzo *No Orchids for Miss Blandish* di James Hadley Chase (1939). La comparazione viene svolta soprattutto per mettere in evidenza “la mutata atmosfera criminale” che si desume dal contesto e dalle modalità di azione dei protagonisti. Orwell si focalizza sulle figure dei criminali, preferendole a quelle dell’investigatore, come termometro di una mutata sensibilità della

⁴⁹ R. Ballet, *Una parodia di rapporti equivoci*, in AA.VV., *La trama del delitto*, op.cit., p.175.

⁵⁰ T. Narcejac, *Il romanzo poliziesco*, op. cit., pp. 74-75.

⁵¹ La definizione è data da Carlo Oliva nel saggio *Raymond Chandler: l’eroe necessario* in M. Bonfantini, C. Oliva, *I maestri del giallo*, Ati Editore, Brescia 2013.

rappresentazione e della percezione del crimine, da cui la realtà risulta diversamente scorciata. Lo scrittore riporta lo spostamento dei riflettori dalla figura del ladro, epigono di quelle caratteristiche di *snobishness* discendenti dal modello di Sherlock Holmes: questi, infatti, è attento a non trasgredire le norme del galateo sociale, né si spinge ad infrangere certi tabù morali. Di contro, nell'opera di Chase, il contesto è la selva in cui viene meno ogni osservanza ai principi della legge e della morale:

«The Raffles stories, written from the angle of the criminal, are much less anti-social than many modern stories written from the angle of the detective. The main impression that they leave behind is of boyishness. They belong to a time when people had standards, though they happened to be foolish standards. Their key-phrase is 'not done' [...] In *No Orchids* anything is 'done' so long as it leads on to power. All the barriers are down, all the motives are out in the open. Chase is a worse symptom than Wallace, to the extent that all-in wrestling is worse than boxing, or Fascism is worse than capitalist democracy⁵².»

La realtà rappresentata nel giallo classico e quella dei loro protagonisti è quindi una piccola cartolina del reale depurata dagli eccessi del crimine “vero”; realtà sulla quale è stato ritagliato un accurato fondale scenografico, ma che alla lunga si dimostra convenzionale e poco credibile. A livello narratologico tutto questo si traduce in un intreccio che volge principalmente verso lo scioglimento finale, senza sostare eccessivamente sulle tappe intermedie che potrebbero distogliere dall'epilogo: detto in altre parole nel giallo i conti tornano sempre, ed è questo il limite del suo realismo, mentre nel nero la realtà non è un problema matematico e viene esposta a incongruenze logiche di ogni tipo ma per questo risulta più vera. Questa riflessione verrà espressa più dettagliatamente, qualche anno dopo il saggio di Chandler, da Dürrenmatt ne *La promessa*⁵³(1958), attraverso le parole del dottor. H:

«No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. [...] Nei

⁵² G. Orwell, *Raffles and Miss Blandish*, in *Horizon*, GB, London, October 1944, consultato su http://orwell.ru/library/reviews/chase/english/e_bland; prima pubblicazione in *Horizon*, London, October 1944.

⁵³ F. Dürrenmatt, *La promessa* (1958), a cura di Maria Zioni, Einaudi, Torino 2007.

vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. Mandate al diavolo una buona volta queste regole. Un fatto non può "tornare" come torna un conto perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile, ha una parte troppo grande⁵⁴»

La polemica di Dürrenmatt ha come bersaglio la polarizzazione manichea di bene e male che, come farà notare Mandel⁵⁵, conduce infine a "spersonalizzazione" nei confronti del delitto e alla "reificazione" della morte, quindi ad un atteggiamento prettamente ludico, privo di coinvolgimento emotivo da parte del lettore. La riflessione di Dürrenmatt nella sua opera, che non a caso viene sottotitolata come "requiem per il romanzo poliziesco", focalizza la motivazione profonda che spinge autori coevi a un cambiamento di registro: l'insofferenza ideologica, prima che narrativa, per il ritratto bozzettistico della realtà in cui si iscrive il delitto. L'unico modo per sfuggire alla trappola della finzione letteraria è quello di togliere "il delitto dal vaso di cristallo"⁵⁶ e restituirlo alla vita vera delle strade, delle periferie, dei criminali: operazione con cui il poliziesco guadagna un maggior realismo della rappresentazione, ma che determina la fine delle certezze positivistiche di dominio e governabilità del nesso causa-effetto. La conseguenza immediata è il riconoscimento che il primo nemico della detection è l'aleatorietà sotto cui soggiacciono gli elementi del crimine e l'impossibilità di una vittoria definitiva su questa. Una dimostrazione è la follia in cui cadrà il protagonista di Dürrenmatt, il commissario Mätthai, trascinato a fondo da una promessa di giustizia che non riuscirà a mantenere, per una serie di circostanze paradossali e fortuite, e che gli impediranno di consegnare il killer alla giustizia. Proprio dalla schizofrenia latente della realtà nasceranno tra gli anni '30 e '50 i protagonisti e le storie del noir americano di Chandler, Woolrich, Cain, Gresham. Una ulteriore e fondamentale cifra del realismo noir è nella mancanza della *l'usis*, ossia lo scioglimento finale che risana la frattura provocata dal crimine: con questo non s'intende necessariamente che i romanzi non giungano a una conclusione o che non avvenga il

⁵⁴ *La promessa, op. cit.*, pp. 7-8.

⁵⁵ E. Mandel, *Delitti per diletto: storia sociale del romanzo poliziesco, op.cit.*, p. 63.

⁵⁶ Chandler, *La semplice arte del delitto, op. cit.* 35.

disvelamento del movente e del delitto, ma che l'ordine iniziale è compromesso per sempre e non c'è soluzione che possa porvi rimedio⁵⁷.

1.1.3 Il Giallo Mondadori: un “caso da laboratorio”

Il caso del giallo italiano presenta sin dagli esordi delle caratteristiche originali, riconducibili in primo luogo ad un diverso sviluppo dell'assetto politico ed economico-sociale della nazione rispetto al mondo anglosassone. Innanzitutto lo sviluppo industriale tardivo e geograficamente disomogeneo dell'Italia che ha naturalmente ritardato il costituirsi di una classe borghese come in Inghilterra, in Francia, negli Stati Uniti, principale fruitrice della letteratura d'”intrattenimento”⁵⁸. Dal punto di vista strettamente culturale e letterario, sono ormai riconosciuti come deterrenti per lo sviluppo di una letteratura rappresentativa delle esigenze e dei gusti del popolo il peso della tradizione umanistica e l'incapacità di dialogo tra classe intellettuale e popolare. Probabilmente però la scarsa divulgazione che conobbe il giallo in Italia all'inizio del '900 è imputabile allo stigma di inferiorità letteraria con cui veniva liquidato il genere, condizione che spinse per molto tempo, dagli anni '30 ai '70, al fenomeno del “giallo di contrabbando”⁵⁹. Con questa espressione si intende che i giallisti italiani preferivano pubblicare con pseudonimi stranieri, per una sorta di vergogna sociale data dal basso prestigio letterario di cui godeva il genere e, di conseguenza, per concedersi una maggiore libertà espressiva.

Tuttavia vanno ricordate, dalla seconda metà del Novecento, le eccezioni rappresentate da scrittori colti formati nell'epoca fascista, come Gadda e Sciascia. Mentre però Sciascia svilupperà la linea del poliziesco come forma stabile dei suoi romanzi, Gadda sceglie di

⁵⁷ Emblematico in tal senso è *Il postino suona sempre due volte* (1934), di J.M. Cain, in cui l'omicidio realizzato dai due amanti invece che assicurar loro la felicità di una famiglia, li travolge come una maledizione portandoli alla separazione e alla morte. Vd. J.M.Cain, *Il postino suona sempre due volte*, Adelphi, Milano, 1999.

⁵⁸ È interessante comparare questo dato con quello del livello di alfabetizzazione in Italia che verso la metà dell'800 è tra i più bassi d'Europa e nettamente inferiore ai Paesi più avanzati del Nord Europa. La mancanza di scolarizzazione, quindi di persone in grado di leggere, comprova quindi la presenza di un largo strato popolare e la quasi inesistenza della classe borghese (anche qui, tuttavia va fatta distinzione tra Italia Settentrionale e Meridione dove gli analfabeti rappresentano quasi il 90% della popolazione totale). Cfr. Paolo Russo, *L'educazione permanente nell'era della globalizzazione*, Franco Angeli, Milano, 2001.

⁵⁹ Lorian Machiavelli, *Trieste 1985: dagli anni '30 ad oggi*, in *Il Giallo degli anni Trenta*, Edizioni LINT, Trieste, 1988, p. 219.

cimentarsi col genere in un'opera che resterà incompiuta, *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1957). È chiaro in questo caso, però, che l'autore utilizza gli strumenti del giallo per giungere ad una narrazione complessa, consapevole che l'orizzonte ludico e d'intrattenimento non è l'unico possibile per il genere⁶⁰, così come avverrà successivamente anche per Sciascia. Il pregiudizio sull'inferiorità letteraria del genere non era condiviso solo in Italia ma trovava diversi baluardi anche in autori e intellettuali stranieri; R.A. Freeman, ad esempio, non nascondeva il proprio disprezzo definendo il poliziesco “un prodotto di scrittori rozzi e assolutamente incompetenti, destinato a fattorini, commesse e, insomma, a un pubblico privo di cultura e di gusto letterario⁶¹”. In Italia, quindi, i primi approcci con il giallo avvennero attraverso le traduzioni di opere straniere ed è importante sottolineare come il poliziesco, in questa fase, rappresentasse una delle poche finestre attraverso cui mantenere contatti con le culture straniere. Un ruolo importante, nella fase precedente all'immissione dei romanzi nel mercato editoriale, fu svolta dalla collana *Il romanzo mensile* pubblicata sul *Corriere della Sera*. Tra le pubblicazioni della collana, che si svolsero dal 1908 al 1945, permisero la diffusione delle opere di Poe e Doyle. La prima volta invece che venne pubblicato un poliziesco in Italia fu nel 1929 con *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine, inaugurando un'apposita collana Mondadori, i “Libri Gialli”. Il giallo delle copertine giunse per estensione a definire tutto il genere. Il successo del romanzo di Van Dine fu replicato nelle pubblicazioni che seguirono nel giro di un anno, quali *La fine dei Greene* sempre di Van Dine, *Il castigo della spia* di E. Wallace, *La casa della freccia* di A.W. Mason e *La dama di compagnia* di M.A. Belloc Lowndes, toccando le vette delle 40000 copie vendute. La riuscita della collana fu dovuta in particolar modo alla qualità delle traduzioni, così come suggerito ad Arnoldo Mondadori da Luca Montano, curatore ed ideatore della collana, che lamentava le ragioni della scarsa diffusione del romanzo in Italia proprio nelle cattive traduzioni⁶². Sarebbe azzardato e parziale ritenere che nel poliziesco si annidassero elementi di resistenza alla politica culturale di regime, ma indubbiamente servì a introdurre

⁶⁰ L'incompletezza dell'opera è da addurre proprio alla crescente complicazione della struttura iniziale che finisce per aggrovigliarsi in nodi che in ultimo l'autore non riesce a sciogliere. La complicazione è parallela alla complessità della materia, in cui convergono molti più risvolti, come quella del matricidio, rispetto a un giallo classico Cfr. V. Spinazzola, *Misteri d'autore*, Aragno, Torino 2010.

⁶¹ Citazione tratta da *L'esordio dei Gialli Mondadori. Da fortunata scelta editoriale all'esplosione di un genere letterario*, a cura di E. D'Alessio, <http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/esordio-gialli-mondadori.pdf>.

⁶² Lettera di L. Montano a A. Mondadori, Verona, 25 settembre 1929 (Afaam, Fondo Arnoldo, busta 70), consultabile su www.anteremedizioni.it/files/Montano-Mondadori.pdf

ossigeno in un ambiente culturale doppiamente appesantito da formule e stilemi “datati” e dalle direttive di regime. È interessante notare anche come il fenomeno del giallo abbia inaugurato più in generale i meccanismi della letteratura di consumo, tra cui la pubblicità e l’attenzione alla confezione editoriale. E infatti, la necessità di arrivare ad un pubblico di lettori più trasversale e ampio rese indispensabile un nuovo tipo di comunicazione, meno letterario, più improntato all’effetto che alla descrizione⁶³. Bisognerà aspettare qualche anno, il 1931, per la pubblicazione di un giallo scritto da un autore nazionale, Alessandro Varaldo che si fa pioniere del genere italiano con *Il sette bello* nella collana Gialli Italiani Mondadori. Indubbiamente influiscono sulla nascita del giallo nazionale le politiche fasciste e le direttive del Minculpop (Ministero della Cultura Popolare) che impongono la presenza di almeno il 20% di titoli italiani sui prodotti di diffusione editoriale: provvedimento preso per evitare che un’eccessiva inclinazione esterofila potesse oscurare le risorse intellettuali della nazione. A tal proposito è d’interesse vedere che la collana fu sottoposta a restrizione e censura, con il ritiro dal mercato di diverse copie, nel 1941, adducendo a pretesto proprio considerazioni di ordine morale: il *casus belli* venne fornito da una rapina ai danni di una cameriera commesso da una banda di giovani. Trattandosi di incensurati, sicuramente dilettanti del crimine, l’architettura del crimine sembrò suggerita dalla trama di qualche racconto poliziesco⁶⁴. Quest’episodio, sicuramente marginale e pretestuoso, ha una certa rilevanza se osservato sotto la prospettiva della relazione tra racconto del crimine e realtà. Quella che oggi appare come un’ingenuità, la credenza di un influsso diretto tra libro e conseguenze sociali, mostra quanto la subordinazione della cultura ai principi della morale e dell’educazione ribaltasse i termini della questione: ossia della scrittura come espressione del contesto sociale e politico e non viceversa⁶⁵. L’applicazione del principio autarchico alla dimensione culturale produce in qualche modo una forzatura, per cui il genere “in Italia registra una nascita ‘artificiale’⁶⁶”. La lettura del poliziesco italiano data da Guagnini sottolinea che la genesi del giallo non rispose principalmente ad esigenze culturali e orizzonti d’attesa dei fruitori, ma fu il risultato di un esperimento nato principalmente per il desiderio di colmare una lacuna editoriale che

⁶³ È celebre, ad esempio, lo slogan sulle copertine Mondadori (“Questo libro non vi lascerà dormire”), che calcando sull’aspetto adrenalino delle storie, promette di solleticare la fantasia del lettore.

⁶⁴ L. Rambelli, *Storia del giallo italiano*, op. cit.

⁶⁵ Vedremo nel prossimo capitolo come nella letteratura, e nella cultura, contemporanea prevalga invece un approccio ermeneutico alla realtà e come sia il romanzo ad assorbire la lingua e la forma della realtà.

⁶⁶ Elvio Guagnini, “L’importazione di un genere” in *Note novecentesche*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1979, p.230.

avrebbe permesso di competere con le culture europee (Inghilterra, Francia) e americana. È interessante notare un duplice atteggiamento che il fascismo mostrò nei confronti del giallo, perché se da una parte ne favorì la diffusione e dall'altra lo tenne sempre sotto sorveglianza, intercettandone una potenziale minaccia per l'ordine pubblico. L'ambiguità di posizione assunta dal fascismo può essere ricondotta a quella "natura duplice, rivoluzionaria e conservatrice⁶⁷" che se da una parte guardava alla modernità e al nuovo, dall'altra richiedeva l'insubordinazione del contenuto artistico all'ideologia del regime. Per tali ragioni il poliziesco trovava sì spazio, perché rappresentante del nuovo, ma allo stesso tempo paventava il rischio di mettere in discussione le istituzioni e l'autorità. Il terreno liminare in cui si trovava il giallo e i vari momenti in cui si incrinarono le simpatie del fascismo viene ben sintetizzato dall'anamnesi del periodo che riporta in un articolo della Repubblica Alberto Tedeschi, direttore all'epoca della collana dei Gialli Mondadori. L'autore riporta che fino a quando sussisteva nei romanzi la netta separazione tra bene e male non vi furono difficoltà con il regime, ma i problemi sopraggiunsero in un secondo momento:

«Le limitazioni vennero dopo. Un giorno arrivò l'ordine di non parlare di suicidi. [...] Così per amore del Giallo, quando capitava l'occasione mi mettevo al tavolino e trasformavo i suicidi in incidenti stradali o in accidentali cadute, dalla finestra. [...] Poi a un dato momento, diede nell'occhio che alcuni romanzi polizieschi, specialmente americani, presentavano criminali di origine italiana [...] Il regime intervenne una terza volta, in nome della cultura nazionale, imponendo la pubblicazione di un Giallo italiano almeno ogni quattro o cinque stranieri⁶⁸»

Elementi come la mancanza di discernimento certo tra bene e male, la ridicolizzazione della polizia a favore dell'investigazione privata, il pessimismo di fondo che anticipa le tematiche noir già nel primo ventennio del '900, remavano contro lo spirito del regime, allungando delle ombre proprio laddove il fascismo propagandava rigore e autorevolezza. La parabola dei Gialli Mondadori viene arrestata definitivamente nel 1943, in pieno conflitto, per poi riprendere nel 1946 con la collana Libri Gialli- Nuova serie.

⁶⁷ Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2011, p.92.

⁶⁸ Alberto Tedeschi, *Ma il vero colpevole sono io*, La Repubblica, 1 aprile, 1979.

1.1.4 Caratteristiche e linee di sviluppo

All'eccentricità del giallo italiano corrisponde anche l'ambiguità di definizione che dura fino ai nostri giorni della narrativa gialla ed esogialla, catalogata sotto l'espressione di poliziesco, contenitore che assembla il giallo e i suoi sottogeneri (noir, thriller, spy-story). L'adattabilità del poliziesco a più modalità di narrazione è indicativa della mancanza di una specificità dei vari sottogeneri ma anche di una maggiore flessibilità nello scambio di elementi tra gli uni e gli altri. È facilmente intuibile come l'insieme di fattori culturali e politici abbia influito sulla fisionomia del genere, modellandone i contorni e condizionandone gli sviluppi futuri. Poiché creato a tavolino, o quasi, il giallo italiano sin da subito si presenta poco propenso al rispetto ortodosso dei parametri, sulla strada indicata dal giallo anglosassone, mostrandosi invece

«come un sistema flessibilmente stratificato, caratterizzato dalla compresenza di livelli e registri differenziati: quasi un arcipelago dai contorni nervosi e variegati in cui accanto alla presenza peculiare di tratti pertinenti e ricorrenti, è da censire anche l'evidente emergenza di spinte centrifughe ed allotropiche non immediatamente riconducibili a una rigida ed univoca catalogazione tassonomica⁶⁹»

Quest'analisi contiene in sintesi la peculiarità originaria del caso italiano, ossia un'irriverenza di fondo verso le "regole" del giallo anglosassone: atteggiamento giustificato dalla mancanza di familiarità con gli strumenti del giallo e, ovviamente, dal diverso sviluppo della società e delle istituzioni italiane. Una spiegazione dell'eterogeneità del contesto italiano viene proprio da un autore dell'epoca, Tito Aldo Spagnol, che così ironizza:

«È solo merito della procedura penale anglosassone se esiste il poliziesco, specialità inglese e americana. Con la nostra procedura, i romanzieri avrebbero poco da esercitare la loro fantasia, giacché da noi, appena si sospetta di qualcuno, lo si mette in prigione e allora addio intreccio romanzesco⁷⁰»

La polemica di Spagnol prende di mira più le modalità autoritarie del regime che le abilità letterarie dei giallisti italiani, tuttavia mette in evidenza la debolezza dell'intreccio che,

⁶⁹G. Canova, *Il giallo italiano negli anni trenta* in *Il Giallo degli anni Trenta*, op. cit, p. 26.

⁷⁰T.A. Spagnol, *La bambola insanguinata*, Mondadori, Milano, 1977, p.140.

unitamente all'eccesso di provincialismo, non favorisce inizialmente la produzione di gialli italiani di qualità. Non bisogna però tralasciare l'evidenza che, sorgendo in un momento storico diverso rispetto ai classici del genere, il giallo italiano presenta necessariamente delle caratteristiche meritevoli di attenzione. La prima speculazione, infatti, riguarda la considerazione dell'evoluzione del genere italiano sotto l'aspetto della sincronicità: negli anni '20 il romanzo americano aveva già conosciuto la nascita dell'*hard-boiled* che stava sensibilmente rinnovando il lessico e l'architettura del crimine. È plausibile supporre che ciò abbia avuto un'indiretta influenza sul giallo italiano, come mostrano i tratti di alcuni personaggi, quali, il commissario De Vincenzi creato da De Angelis, considerato un equivalente italiano della figura di Maigret. De Vincenzi però ha una fisionomia originale, lontana dalla cerebralità dei suoi predecessori, così come è privo dei tratti da "duro" del poliziesco americano. Ciò che maggiormente definisce la natura del commissario è l'indole riflessiva, malinconica ma anche l'intellettualità raffinata e all'avanguardia, come dimostra la sua passione per la psicoanalisi. Lo stesso autore rivela l'intenzione che guida la sua scrittura ("Mi sono proposto di fare romanzi polizieschi in cui le persone vivono secondo natura⁷¹"), a rivendicare la credibilità del personaggio rispetto al contesto in cui agisce. La seconda e più circoscritta valutazione viene invece suggerita da Guagnini: il giallo italiano nasce in un periodo che ha messo già in crisi la fede positivista, di conseguenza tutto l'apparato investigativo e referenziale che caratterizza i primi polizieschi, risulta inadeguato e chiede di essere sostituito da prospettive e personaggi diversi. Si evince da subito, quindi, la tendenza del genere ad uscire dalle ristrettezze normative della tradizione attraverso l'ibridazione con altre tipologie di romanzo, così che ad uno sguardo retrospettivo il panorama si presenta variegato e irregolare. Ma leggendo tali constatazioni sotto una lente sociologica, si potrebbe dedurre che le "spinte centrifughe" siano sintomi di un modello che non può combaciare perfettamente alla realtà italiana per la differenza del contesto d'adozione. Infatti la nascita del giallo in Italia avviene quando il genere è già ben strutturato e vive la sua *golden age*: ciò significa l'importazione di figure ed elementi narrativi che altrove sono prodotti storici, risultanti di cambiamenti nelle dinamiche sociali e istituzionali. L'esempio più evidente è che, mediamente, la figura dell'investigatore nell'esempio italiano non possiede la perentorietà dei meccanismi deduttivi di uno Sherlock Holmes, nè l'autorevolezza dei vari Poirot e Maigret. Né tantomeno esiste nella

⁷¹ A. De Angelis, *Il commissario De Vincenzi. Il candeliere a sette fiamme, La barchetta di cristallo, Giobbe Tuama & C.*, in *Nota* di Roberto Pirani, Sellerio, Palermo, 2008.

figura di investigatore privato, ma qualora appaia viene disegnato come un personaggio caricaturale. Un esempio del genere è rappresentato da Curti Bo, parodia del *private eye* e spalla del personaggio “serio” del commissario De Vincenzi. Un’altra vistosa licenza, soprattutto dei primi gialli come quelli di Spagnol (*La bambola insanguinata*, 1935), Comez (*L’uomo dei gigli*, 1933), Bocca (*L’ombra sul giardino*, 1936), Lanocita (*Quaranta milioni*, 1932) è l’assenza dell’ambientazione metropolitana alla quale invece vengono preferiti sfondi agresti o provinciali. La rinuncia a uno dei topos per eccellenza della borghesia, la città, testimonia quanto ancora poco fosse radicata la cultura metropolitana nell’Italia degli anni ‘20 e ‘30. Dopo la battuta d’arresto dovuta alle imposizioni fasciste, il giallo italiano riprende il suo cammino all’indomani del secondo conflitto mondiale. Nuovi attori popolano la scena degli anni ‘60 e ‘70 e inizia a profilarsi una generazione di scrittori “colti” che si dedicano, con diversa regolarità, al giallo: tra tra i quali, Soldati, Arpino, Eco. Ma trovano un discreto successo editoriale anche gli scrittori di genere “puri” quali Scerbanenco, padre del noir italiano, Fruttero e Lucentini, Macchiavelli. Altri autori vengono riscoperti, a testimonianza di una volontà di riallacciarsi alle origini italiane del genere: è il caso quest’ultimo di De Angelis, le cui opere saranno fonte di ispirazione per Scerbanenco e verranno parzialmente ripubblicate nel 1963 da Oreste del Buono, diventando successivamente degli sceneggiati televisivi.

1.2 Norma e infrazione. I gialli “imperfetti” di Leonardo Sciascia

In *Breve storia del romanzo poliziesco*⁷² Sciascia sottolinea la condizione “di assoluto riposo intellettuale” in cui verte il lettore di gialli, in quanto delega la sua qualità di soggetto cognitivo alla ricerca dell’investigatore. Questi, dunque, diventa il vero protagonista della narrazione grazie al dispiegamento delle risorse intellettuali che mette a servizio della detection (e, per inciso, del lettore). La funzionalità del meccanismo sembra quindi garantita dalla sincronia tra sviluppo della storia e orizzonte di attesa: il giallo classico procede inesorabilmente verso lo scioglimento del mistero e il lettore, pur non conoscendo i contenuti, conosce gli snodi dello schema giallistico e può immaginarne la direzione. Nei suoi gialli invece Sciascia sembra proprio voler disturbare chi legge da

⁷² L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco* in *Cruciverba*, Adelphi, Milano, 1998.

questa condizione di riposo, conducendolo in una zona meno sicura, più fuliginosa, che è quella del dubbio e del sospetto. Dal punto di vista narratologico questo coincide con un indebolimento della funzione logico-attanziale dell'investigatore che non può fare luce sul giallo e che equivale ad un aumento del "rumore di fondo": intoppi, impedimenti, molteplici verità o presunte tali frantumano la linearità che conduce dal delitto alla soluzione. Rispetto al genere giallistico, quindi, i romanzi di Sciascia occupano una posizione originale e costituzionalmente ibrida per la misura in cui il genere viene attraversato e complicato da altri elementi, estranei al poliziesco classico⁷³. Ma, oltre a questo, da cui non differirebbe molto la struttura di qualsiasi noir, interviene la riflessione sulla natura stessa delle opere dell'autore, per la difficoltà nel classificarli come gialli. Da un lato concorre la questione ancora irrisolta sulla distinzione tra letteratura e paraletteratura⁷⁴, se quindi definire come romanzi di genere quelli di Sciascia significhi sminuirne il valore letterario. D'altro canto l'ambiguità deriva dalla sovrapposizione, nello schema della *detection*, di più "discorsi" che amplificano la percezione di letterarietà: da quello filosofico, a quello morale, cronachistico, storico. Inoltre, procedendo cronologicamente si nota una metamorfosi nella struttura giallistica dell'autore tra gli anni '60 e '70. In opere quali *Il giorno della civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1966), seppur palese il riferimento alla realtà siciliana, è ancora formalmente intatto lo schema della *detection* (delitto- pista seguita dall'investigatore- formulazione delle ipotesi- conclusione finale), mentre da *Il contesto* (1971) sino all'ultimo romanzo *Una storia semplice* (1988) il giallo diventa quasi parodia di se stesso, testimoniando l'impossibilità della giustizia di seguire il proprio corso. Il giallo di denuncia complica quindi lo schema classico introducendo altri "fasci tematico-strutturali"⁷⁵ che si intersecano con lo schema del giallo d'analisi. Nel caso di Sciascia è principalmente il sottotesto socio-politico che agisce sul modello base del poliziesco. In realtà, come si è già visto, il modello classico è suscettibile di diverse manipolazioni, come nel caso in cui, ad esempio, l'omicidio compaia

⁷³ È innegabile che il modello giallistico di Dürrenmatt abbia influenza to la scrittura di Sciascia, sia per quanto riguarda le linee generali della narrazione (difficoltà dell'investigatore ad orientarsi nel caos del mondo, pessimismo, irrazionalità che prende il sopravvento), sia per i lineamenti dei personaggi protagonisti. Un esempio è dell'ispirazione fornita da Dürrenmatt può essere rintracciata ne *Il cavaliere e la morte* di Sciascia che raccoglie diverse suggestioni de *Il giudice e il suo boia* (1952).

⁷⁴ Cfr. Ursula Topczewska, *Leonardo Sciascia: un classico del giallo italiano?*, Aracne, Roma, 2009 Si veda come anche in questo recente saggio uno dei parametri utilizzati dall'autrice per posizionare l'opera di Sciascia nel panorama letterario italiano ruoti intorno al quesito dell'appartenenza o meno al genere poliziesco.

⁷⁵ A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo*, op.cit, p. 43.

direttamente sulla scena senza introduzioni, ma in ogni modo la presenza del delitto e della risoluzione rimangono punti essenziali della narrazione. Ciò che manca nel racconto poliziesco dell'autore siciliano è proprio la finalità dello svelamento finale che sembra vaporizzarsi nel corso della narrazione. Questa tendenza già enunciata nei primi romanzi diventa un nodo fondamentale per comprendere la natura delle ultime opere di Sciascia. Se quindi il fine del giallo non è indirizzato unicamente allo svelamento del colpevole quasi che l'obiettivo principale si perdesse nel corso delle pagine, l'energia narrativa viene spostata verso altri oggetti, come fa notare Di Grado:

«Del resto la soluzione del “giallo” è sempre la *lectio facilior*, peraltro offerta fin dalle prime pagine: e invano il lettore braccia la labile pista d'una smentita, d'una clamorosa sorpresa. Ma la soluzione deve essere ovvia, perché altro è il giallo: ed è, dal *Contesto* a *Il cavaliere e la morte*, la mostruosa macchinazione che intorno a quel primo e accidentale anello d'una catena di crimini il “contesto” politico-giudiziario-affaristico a suoi propri fini rapprende e “cristallizza”, inscenando un gioco d'apparenze e un intreccio di depistaggi di barocca e macabra teatralità⁷⁶»

Ma, da un punto di vista ideologico e formale, il passaggio dal giallo di denuncia al giallo infinito sembra essere ben sintetizzato da questa riflessione di Bufalino, contenuta all'interno di *Cere perse* (1985):

«Senonchè più si va avanti, più la strada si attorce su se stessa come il gomitolo di un labirinto, la vita perde senso oppure moltiplica i sensi, ch'è un altro modo di non averne nessuno [...] A questo punto ribellarsi non basta più, non basta più, fra i potenti dagli occhi duri e i poveri dal sangue torbido e pronto, scegliere con chi stare. Ormai bisogna, per come si può, prima di sussurrare o gridare, *capire*. È questo il momento in cui Sciascia da scrittore siciliano si fa scrittore nazionale ed europeo, da guardia investigativa di Regalpetra diviene grande inquisitore del mondo e poliziotto di Dio⁷⁷»

Bufalino sembra intravedere la ragione profonda che giustifica le trasformazioni morfologiche del giallo nel cambiamento d'obiettivo della scrittura: dal grido di denuncia alla necessità di comprensione della struttura stessa della realtà criminale. Tutto il male si coagula nell'espressione del Potere⁷⁸: questi, in quanto “mostruosa macchinazione” è il

⁷⁶ Antonio Di Grado, *Quale in lui stesso infine l'eternità lo muta*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1999, pp.13-14.

⁷⁷ Gesualdo Bufalino, *Il poliziotto di Dio*, in *Cere perse*, Sellerio, Palermo 1985, p. 74.

⁷⁸ Vale la pena notare, approfondendo il concetto del potere in relazione all'opera di Sciascia, quanto questo risenta del clima culturale successivo all'utopia del dopoguerra. Del sentimento di cooperazione e di ricostruzione condiviso all'indomani della fine della guerra si trovano ampie testimonianze negli scritti di

protagonista invisibile dei gialli di Sciascia, soprattutto nelle opere dell'ultimo periodo. Il riferimento va in particolar modo al *Contesto*, *Todo Modo*, *Il cavaliere e la morte*, ma anche ai romanzi-inchiesta come *I Pugnalatori* e *L'Affaire Moro*. Sottotesto imprescindibile per comprendere il delitto, il Potere assume a tutti gli effetti, nella coscienza dello scrittore, l'aspetto del Leviatano⁷⁹: gigante di cui però non restano tracce della delega proveniente dal patto civile che ne legittima l'esistenza, ma fortezza impossibile da espugnare. Una delle immagini più immediate e d'effetto che mostra la rappresentazione mentale della struttura del potere, per le élite politiche, proviene da *L'Affaire*: “se un'idea ebbe Moro che somigliasse all'idea dello Stato, quest'idea stava come murata nella Democrazia Cristiana, dentro la medievale città- che sembrava aperta e indifesa, ma al momento del pericolo si rivelava munitissima, vigilata e sbarrata- della Democrazia Cristiana⁸⁰”. L'analogia tra Dc e fortezza medievale non è molto dissimile da quella dell'eremo di Zafer che identifica in *Todo Modo* il potere di Don Gaetano: la trasposizione del concetto in metafora oggettuale è ciò che maggiormente ha contribuito alla lettura allegorica e “metafisica” dell'opera di Sciascia. In particolare, è interessante notare come la dimensione allegorica si intensifica parallelamente al maggior spazio che occupa la riflessione sul Potere. Una spiegazione di questa modalità di scrittura, che porta alla rarefazione di luoghi e situazioni riconoscibili, è abbozzata dall'autore già nella nota a *Il giorno della civetta*, come tendenza a “cavare”, ossia a celare, a coprire i riferimenti espliciti e portare in superficie i nodi senza compromettere la sua attività di scrittore:

«Ma il risultato cui questo mio lavoro di *cavare* voleva giungere era rivolto più che a dare misura, essenzialità e ritmo, al racconto, a parare le eventuali e possibili intolleranze di coloro che dalla mia rappresentazione potessero ritenersi, più o meno direttamente, colpiti. Perché in Italia, si sa, non si può scherzare né coi santi, né coi fanti: e figuriamoci se, invece di scherzare, si vuol fare sul serio. [...] Sostanzialmente, dalla prima alla seconda stesura, la linea del racconto è rimasta immutata; è

Vittorini, Pasolini, Bianciardi, Fortini, solo per limitarsi ad alcuni esempi, così come della disillusione che prenderà piede dalla metà degli anni '50 in poi. Della “corruzione” che travolgerà l'utopico stato di grazia del dopoguerra è testimone una riflessione di Jemolo: “Quanta speranza che fosse sorta l'era degli uomini di buona volontà, disinteressati, senza ambizioni, per cui gli alti uffici fossero solo un dovere e una missione, non certo una base per acquistare sempre maggiore prestigio e maggiore potenza [...] Fu lo spazio di un mattino” Cfr. A.C. Jemolo, *Le illusioni perdute*, in *La Stampa*, anno 108, n.121, 2 giugno, 1974

⁷⁹ Si noti anche come rispetto al Leviatano teorizzato da Hobbes, in cui la rinuncia a una parte delle libertà individuali è finalizzata ad una maggiore sicurezza collettiva e all'arginamento dell'egoismo particolare, il Potere di Sciascia è auto-sussistente, non ha ricadute verso l'esterno in funzione del bene comune, ma è unicamente proteso alla conservazione di sé. Cfr. Thomas Hobbes, *Leviatano*, a cura di Tito Magri, Editori Riuniti, Roma.

⁸⁰ Sciascia, *L'Affaire*, p. 37.

scomparso qualche personaggio, qualche altro si è ritirato nell'anonimo, qualche sequenza è caduta⁸¹».

In questo estratto, datato al 1961, è possibile intravedere a posteriori la genesi, ideologica e stilistica, della rappresentazione allegorica dei personaggi narrativi. “Cavare”, ossia limare la referenzialità di oggetti, attori, luoghi pur conservando la veridicità dell'impalcatura delittuosa significa preservare la libertà di scrittura senza rinunciare alla denuncia. Questa tendenza nella forma romanzo viene quindi già enucleata nelle opere degli anni '60; la costruzione allegorica come base del racconto è riscontrabile sin dalle *Favole della dittatura* (1950) in cui converge la tradizione illuministica del *conte philosophique* e della fiaba moraleggiante di ascendenza greco-romana (di quest'ultima, ad esempio, riprende l'antropomorfizzazione degli animali, i protagonisti delle fiabe, e la struttura dialogica). Negli ultimi romanzi Sciascia pur conservando intatto il realismo della trama, nei meccanismi profondi e invisibili che descrive o lascia intuire con estrema precisione, alleggerisce il ritratto dei personaggi sino alla loro pietrificazione. Questi infatti finiscono per diventare allegorie, come viene suggerito dagli stessi nomi che identificano più delle categorie che dei singoli personaggi: si veda nel *Contesto* il nome dell'ispettore, Rogas, che rimanda etimologicamente a *rogare*, quasi a farne una figura della ricerca attraverso la parola che interroga, scava, e non si arrende all'omertà; in *Todo Modo* il protagonista verrà sempre genericamente definito “il pittore” ; ne *Il cavaliere e la Morte*, il protagonista è un malinconico “Vice” che cerca di stanare un gruppo sovversivo dal nome enigmatico, “i ragazzi dell'89”. Tuttavia, benchè sagome di una realtà a tratti rarefatta e incomprensibile, nei personaggi e nelle storie sono intuibili i riferimenti a situazioni concrete dell'Italia contemporanea all'autore: non è difficile riconoscere riferimenti al terrorismo, alla Democrazia Cristiana, alle collusioni tra le alte sfere del potere. E infatti Pasolini osserverà, a proposito di *Todo Modo*, che tutta la storia altro non è che “una sottile metafora degli ultimi trent'anni di potere democristiano, fascista e mafioso⁸²”, spingendosi alla lettura simbolica dei delitti, dietro cui traspare la realtà nazionale (“I tre delitti sono le stragi di Stato, ma ridotte a immobile simbolo”). È interessante come l'accezione di “metafisico” che nella definizione critica della scrittura giallistica è utilizzata in quanto *vox media* e sinonimo di “infinito” o “senza soluzione”, condensi nel lessico dell'autore la

⁸¹ L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Nota, op. cit., pp.137-138.

⁸² Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, (1979), Garzanti, Milano, 1996, p. 598.

summa di un pensiero corrotto e negativo. È rilevante a tal proposito citare lo stesso autore nell'animato confronto con Sanguineti riguardo alla questione delle dimissioni di Sciascia da consigliere comunale: confronto che sfocia in riflessioni più generali sulla natura dell'azione politica e sul senso del fare "opposizione". Alle accuse di "vittimismo" rivoltegli da Sanguineti quale derivazione di posizioni più filosofiche che strettamente politiche, e alla necessità di agire all'interno degli organi istituzionali in vista di trasformazioni incisive dentro lo Stato, Sciascia risponde così:

«No. Io non credo che né che stia avvenendo né che sia prossimo nessun mutamento di contenuto di classe nello Stato [...] E quanto al resto se c'è una "nuova filosofia pericolosa" è quella del compromesso storico. Questa "nuova filosofia" chiude la porta al marxismo e apre alla *metafisica* [cors mio]. È un modo per togliere creatività alla politica, imbalsamarla, e obbligare i cittadini a rivolgersi a Dio⁸³»

Emerge chiaramente che il metafisico è quanto più si contrappone al positivismo della ragione, conducendo il pensiero al dogmatismo dell'accettazione. Per di più è indicativo che la metafisica sia contrapposta al marxismo, mostrando in controluce e metaforicamente quali sono le polarità su cui si gioca la partita della nazione: da un lato le ideologie entrate nel dibattito ideologico nel secondo dopoguerra (marxismo), dall'altro la prassi del compromesso, del "palazzo" democristiano che sancisce l'allontanamento della politica dalla classe operaia, costringendo quest'ultima a "rivolgersi a Dio". Il metafisico non rimanda quindi alla beatitudine della luce divina ma, al contrario, ad una zona grigia che minaccia e, in ultimo, corrompe la limpidezza della ragione⁸⁴. Questo dettaglio, sommato alla riflessione complessiva sulla genesi dell'opera, è una delle possibili dimostrazioni dell'ascendenza illuminista del pensiero dello scrittore. Sotto questa luce anche le opere più pessimistiche dell'ultimo periodo rivelano un "illuminismo inquieto e autocritico"⁸⁵, ma non rinnegato: la sfiducia, per lo Sciascia de *Il cavaliere e la morte* e *Una storia semplice* (1989), sembra diretto più verso la moralità degli uomini che nei confronti della ragione. Nell'ultimo romanzo, anzi, quest'aspetto è ancora più evidente: nel finale, infatti,

⁸³ Il frammento è tratto dalla conversazione avvenuta sull'Espresso, il 10 luglio 1977 e compresa all'interno della raccolta di interventi curata da Domenico Porzio, *Coraggio e virtù degli intellettuali*, Mondadori, Milano, 1977.

⁸⁴ La veridicità di questa analisi permetterebbe di riaffermare l'ascendenza illuminista del pensiero di Sciascia. Se l'illuminismo si rivela positivo in opere come *Candido* (ma qui è appunto illusorio, in quanto la storia è niente più che un *sogno* nato in Sicilia), in romanzi invece come *Todo Modo* viene rovesciato nella figura di Don Gaetano.

⁸⁵ F. Moliterni, *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, Edizioni B. A. Graphis, Milano, 2007, p.30.

la nebbia sul delitto si dirada e uno dei personaggi comprende, casualmente, la dinamica del crimine ma preferisce la via dell'autocensura. La storia, in fin dei conti è "semplice", e un involontario testimone riesce a ricomporre i pezzi ma conviene che sia meglio evitare delazioni, così riflettendo: "Pensò di tornare indietro, alla questura. Ma un momento dopo: 'E che, vado di nuovo a cacciarmi in un guaio, e più grosso ancora?' Riprese cantando la strada verso casa⁸⁶". A suo modo anche quest'opera ultima è un requiem per il romanzo poliziesco, forse ancora più pessimista del precedente di Dürrenmatt. La ricerca risulta ugualmente nullificata, ma se in Matthäi esiste ancora l'urgenza etica della verità per la quale sacrificherà la sua vita, nel romanzo di Sciascia si manifesta la mostruosa indifferenza morale di chi, pur consapevole, volta le spalle: forse un monito o un presentimento per il futuro.

1.2.1 La Storia e le storie. Il metodo d'indagine

Per Sciascia, dunque, il giallo è il genere che si presta alla speculazione, proprio per il ruolo centrale della ricerca nello sviluppo della storia: l'investigatore infatti, non è semplicemente un uomo dotato di più acume degli altri, ma è un individuo che si distingue per complessità culturale e capacità di astrazione. Un esempio di questo sono protagonisti come Vice ne *Il cavaliere e la morte* la cui fonte di ispirazione è appunto l'opera di Albrecht Dürer. L'opera pittorica, colma di riferimenti simbolici e allegorici, dilata lo spazio della narrazione verso tonalità più riflessive, in cui la figura dell'investigatore è soprattutto un "ricercatore", sofferente, della verità. Il giallo che viene rappresentato è solo un livello della storia che sottende un altro, più universale, sullo spazio e la possibilità che ha la giustizia nel mondo. In questo senso il poliziesco per l'autore è il "discorso che tende alla verità e alla denuncia⁸⁷", quasi che il rapporto che lega il contenuto alla forma del giallo sia una necessità intellettuale e morale, oltre che stilistica. In questa prospettiva la forma del giallo si incastra naturalmente con quella dell'inchiesta: il modello di Sciascia è soprattutto il racconto-inchiesta di argomento storico, quale, *La colonna infame* di Manzoni. Tale derivazione è ben visibile ne *La strega e il capitano*, dove Sciascia penetra

⁸⁶ L. Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano, 1989, p. 50.

⁸⁷ F. Moliterni, *La nera scrittura*, op.cit, p.18.

con intelligenza indagativa dentro un episodio della storia passata, ricostruendo le tappe che condussero alla condanna per stregoneria di un'innocente domestica, da parte dell'Inquisizione.

Dal punto di vista del metodo vi sono diverse punti di contatto con le modalità della microstoria, disciplina sorta nell'area bolognese tra gli anni Settanta e Ottanta, secondo i parametri indicati da Giovanni Levi⁸⁸. Tra questi figurano la focalizzazione su uno specifico dettaglio storico che ha come oggetto protagonisti "minori" e che si allarga alla ricostruzione del contesto, alla focalizzazione sui dettagli minimi e che segue "il nome come filo per navigare nei vari archivi"⁸⁹. E infatti *La strega e il capitano* si avvicina per ricostruzione e spunti metodologici ai saggi storici quali, ad esempio, *Il formaggio e i vermi*⁹⁰ di Ginzburg che narra la storia di due processi per eresia a carico di un mugnaio del Cinquecento, restituendo anche il livello interpretativo del mondo propria delle classi più umili. Ciò che distingue la ricerca storiografica di Sciascia da quella di Ginzburg e altri storici è però la presenza di un richiamo sempre presente al giudizio, alla riflessione morale del lettore sulla giustizia. Quest'atteggiamento ideologico, prima che letterario, ha inevitabili ripercussioni sul racconto che, nella *Strega e il capitano*, tende ad omettere alcuni dettagli esterni alla causa dell'innocenza della protagonista e a farne risaltare altri, contravvenendo al principio inviolabile di neutralità dello storico. Nonostante la puntualità delle modalità storiche e investigative adoperate, l'indagine così intesa come strumento critico e metariflessivo, è intimamente eversiva nei confronti del genere su cui si innesta. Infatti le opere di Sciascia sono "eterodosse" tanto nei confronti del saggio storico d'inchiesta quanto in relazione al giallo. L'impegno civile non comporta, quindi, la rinuncia a forme di scrittura tradizionali (il romanzo, l'inchiesta) ma preme contro i confini di questi generi, portando ad un ampliamento del loro campo d'azione:

«Di tali tensioni sono cariche, e quasi sature, le "inchieste" di Sciascia; che nel toccare il limite della ragione, e nell'investigare la grana linguistica e dunque il contenuto di verità (artefatta, sfigurata, deformata) del documento, aggiungono al piacere dell'analisi linguistica quello della congettura: non sempre, o forse quasi mai, costretta entro i limiti dell'indispensabile, come

⁸⁸ G. Levi, *On Microhistory*, in P. Burke, *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity, 2011, pp 97-119.

⁸⁹ L. Wren- Owens, *Un cambiamento microscopico? Microstoria e spazio storico concettuale negli ultimi romanzi storici di Sciascia*, in AA.VV, a cura di S. Gola, L. Rorato, *La forma del passato*, PIE Peter Lang, Brussels, 2007.

⁹⁰ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, (1976), Einaudi, Torino, 2009.

dovrebbe verificarsi nello spazio della scrittura storiografica; ma invece dilatata e potenziata dalla finzione romanzesca⁹¹»

L'autore, inoltre, sembra anche voler utilizzare il metodo investigativo per metterne ancor di più in evidenza i limiti e le aporie; come dirà infatti l'ispettore Rogas nel *Contesto*: “Un fatto è un sacco vuoto. Bisogna metterci dentro l'uomo, la persona, il personaggio perché stia su⁹²”. L'espressione di Rogas, dietro cui si esprime la voce dell'autore, suggerisce quindi che la verità si trova nelle relazioni che connettono uomini, cose, azioni. Dato che i fatti non parlano da soli, ma hanno bisogno dello sforzo d'intelligenza, e di volontà, di qualcuno che li ri assembli ed interpreti, la ricerca si sposta da una focalizzazione puramente scientifica dei dati ad una più divagativa, letteraria. È l'intelligenza dello scrittore a risistemare il caos scomposto delle cose, giungendo alla forma compiuta della narrazione. Quest'ultima, prima che contenuto (di denuncia, di speculazione) è ordine del pensiero che consente di dare una disposizione razionale a cose e fatti rendendoli leggibili, quindi reali. Ma la dimensione narrativa consente anche più livelli di lettura, dentro e dietro le righe del testo, e disegna un'altra e più autorevole strada per arrivare alla verità. L'imprescindibilità della letteratura, come corpus in cui è racchiusa tutta l'esperienza umana, è onnipresente tanto nei gialli quanto nei saggi d'inchiesta perché, come dirà l'autore, “nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende⁹³”.

1.2.2 *Todo Modo*, il totem dell'ambiguità.

All'interno di *Nero su nero*, la raccolta di appunti redatta da Sciascia tra il 1969 e il 1979, troviamo un frammento introdotto dal seguente incipit:

«Mi sono trovato una volta, d'estate, in un albergo di montagna dove ogni anno si riuniscono, per gli esercizi spirituali, gli ex allievi di un convitto religioso; uno di quei convitti che fanno “classe” [...] avevo insomma sotto gli occhi, adunati all'insegna dello spirito, con apparente allegria

⁹¹ G Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.57.

⁹² L. Sciascia, *Il contesto. Una parodia*, Adelphi, Milano 1994, p. 42.

⁹³ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, Bompiani, Milano 1986, op. cit. p. 14.

costituitisi (verbo perfettamente in taglio) alla meditazione e alla preghiera, non pochi esponenti di una classe di potere⁹⁴»

Non è difficile rintracciare in questa suggestione, che attinge a un ricordo privato dell'autore, la genesi di *Todo Modo*⁹⁵. E infatti l'immagine sarà riportata quasi integralmente in una delle sequenze iniziali del romanzo, quella in cui il narratore assiste all'arrivo dei ministri nello spiazzo antistante l'eremo di Zafer. L'appunto di Sciascia è importante per comprendere quale sia il nucleo da cui trae origine l'ispirazione romanzesca e, di conseguenza, il centro attorno al quale si addensa il filo della narrazione: la connivenza, nello stesso esercizio, di potere laico e religioso⁹⁶, che per l'autore ha quasi l'impatto di una scena primaria, per la speculazione cui si presterà nell'elaborazione del romanzo. Non a caso *Todo Modo*, più di ogni altra sua opera, da forma concreta a quella che è la visione del Potere per Sciascia: selva intricata di simboli, labirinto borgesiano nel quale l'intelletto dell'uomo razionale si perde e si arrotola. E infatti il titolo, che riprende un'espressione tratta dagli esercizi spirituali di Ignazio da Loyola⁹⁷, suona sarcastico in relazione allo spazio di Zafer, in cui la possibilità della ricerca del divino si traduce nella possibilità di intessere trame, accordi, affari. L'ambientazione della storia in un luogo religioso, sottolinea la connotazione misterica del potere, quasi che la sua essenza sia dotata di una natura inaccessibile e riservata a pochi eletti. Il rapporto che c'è tra l'albergo e l'eremo originario che ha sostituito è lo stesso che esiste tra il Potere e le rappresentanze delle istituzioni (ministri, magistrati, funzionari della Chiesa, ecc.): il primo termine "ingloba" il secondo, a lasciar intendere la pervasività malvagia del Potere che assimila tutto, corrompendo, attraverso le sue ragnatele⁹⁸. Le istanze oppostive, quali ad esempio la giustizia, vengono quindi messe fuori gioco; quello che si perde è il senso della specificità a favore di un'ambiguità strutturale che riguarda tanto la dimensione della parola quanto quella del delitto. Di conseguenza è la categoria stessa della realtà a finire nel limbo di una nebbia persistente che annienta ogni facoltà conoscitiva ed interpretativa. L'ambiguità della parola è infatti la chiave di accesso al mistero, ma anche il fumo che smargina i

⁹⁴ L. Sciascia, *Nero su nero*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 63-64.

⁹⁵ Tale impressione è confermata anche dall'autore che farà riferimento allo stesso episodio, arricchito di dettagli, mettendolo in correlazione con la stesura di *Todo Modo*, nell'intervista rilasciata a Marcelle Padovani, *La Sicilia come metafora*, p.67 Vd. L. Sciascia, *Todo modo*, Adelphi, Milano 2003.

⁹⁶ Mentre in *Todo modo* il connubio criminale tra sfera temporale e spirituale è soltanto alluso, ma non giunge allo scoperto, nell'ultimo romanzo, *Una storia semplice* (1989) quest'aspetto verrà reso esplicito ed effettivo nella trama.

⁹⁷ "Todo modo para buscar la voluntad divina".

⁹⁸ *To mo*, «Gli eremi non li distrugge, li ingloba. Qui l'eremo di Zafer è intatto. È diventato una cripta», p.8.

contorni delle cose e della comprensione. Un esempio emblematico è dato dalla dichiarazione di un testimone potenzialmente utile alla risoluzione del primo omicidio. Il testimone, successivamente ucciso a sua volta, secondo il procuratore potrebbe aver utilizzato un messaggio in codice per ricattare l'omicida:

«Molto probabilmente lui non ha visto niente: si è inventata quell'impressione, ha finto di avere un vago ricordo, in base a un calcolo che avrà immediatamente fatto, di fronte alla ricostruzione che noi stavamo facendo [...] ha calcolato che dicendo di avere avuto quell'impressione, di qualcuno che si fosse insinuato tra lui e Michelozzi, quel qualcuno, conoscendolo, avrebbe fatto di tutto per fermare la sua memoria⁹⁹»

Il dubbio del procuratore mette in evidenza un tratto peculiare della costruzione del giallo di Sciascia: lo schema abduittivo, con l'accumulo di ipotesi, viene continuamente smontato per l'assenza di riferimenti certi, non confutabili, che costituiscano la base per formulare successive deduzioni. Mentre il giallo classico¹⁰⁰ procede alla progressiva scrematura delle ipotesi attraverso la somma dei dettagli e la ricomposizione logica del quadro delittuoso, in *Todo Modo* avviene esattamente il contrario: i dubbi, legittimi, moltiplicano le ipotesi che a loro volta moltiplicano i dubbi. Anziché ricomporsi in un'immagine unitaria, la realtà si parcellizza in una serie di possibilità tendenti all'infinito ed è questa matrice viziata dall'ambiguità, soggiacente alle storie, che decreta il fallimento della *detection* sciasciana. La stessa investigazione è anomala, in *Todo modo*, poiché la ricerca inizia prima del delitto, dall'inquietudine del pittore che inizia il suo vagabondaggio per il desiderio di "un atto di libertà" e che, grottescamente, lo condurrà al labirinto dell'eremo di Zafer. Nel romanzo un'ironia maligna pervade la casualità, ma anche le scelte dei personaggi, per cui è facile scivolare da una cosa al suo opposto: da questa inversione prende avvio l'avventura del protagonista, "uomo libero" che inciamberà nella bolgia del Potere. L'eremo di Zafer funziona quindi come un totem delle ambiguità, per la fusione grottesca di laico e religioso, ma anche per l'apparente sincretismo cui si presta la lettura dello stesso nome («E in quanto a Zafer, santone musulmano o cristiano?¹⁰¹»). Un'immagine tra le più

⁹⁹ *Ivi*, p.84.

¹⁰⁰ Tuttavia, fermandosi all'osservazione dello schema formale, il romanzo sembra simile al classico giallo d'analisi per diversi elementi: lo svolgimento dell'azione in un unico luogo che funge da testo entro cui muoversi per la comprensione dei delitti, la presenza di un numero limitato di sospetti, due testimoni. Non è da escludere che il richiamo allo spazio dell'*interieur* sottenda un intento ironico e parodistico.

¹⁰¹ *Ivi*, 5.

rappresentative è quella della processione dei ministri durante gli esercizi spirituali, nei quali la lingua delle orazioni diventa forza fattiva che traghetta oltre la parola:

«non più metafore ma eventi che stavano realizzandosi, che si realizzavano, in quel posto al confine del mondo, al confine dell'inferno, che era l'hotel di Zafer. E in quel momento anche chi, come me e come il cuoco, li vedeva nell'abietta mistificazione e nel grottesco, scopriva che c'era qualcosa di vero, vera paura, vera pena, in quel loro andare nel buio dicendo preghiere: qualcosa che veramente attingeva all'esercizio spirituale: quasi che fossero e si sentissero disperati, nella confusione di una bolgia, sul punto di una metamorfosi¹⁰²».

A rinforzare la catena di significanti che si regge attorno al concetto di ambiguità, interviene l'espressione di "confine". Approfondendo il nesso tra i due termini, è possibile vedere nel confine la concretizzazione spaziale e simbolica dell'ambiguità. Entrambi somigliano, anzi sono l'inferno, proprio perché rappresentano stadi non valicabili: l'ambiguità poichè non permette l'uscita logica- non risolve, infatti, i paradossi ma li radicalizza- così come fa perdere di distinzione il vero dal falso; e il confine perché gode di questa liminarietà contribuendo alla confusione, aumentando la vertigine. Questo statuto spaziale, proprio per la mancanza di nitore ontologico, oltre che fisico, è un luogo naturalmente adatto alla metamorfosi. Il confine funziona quindi anche come confusione-termini peraltro molto affini etimologicamente e che rimandano alla sovrapposizione- che nel caso specifico riguarda anche le categorie di fisico e metafisico¹⁰³. L'aspetto più grottesco e straniante del mondo che si crea intorno a Don Gaetano e al suo eremo deriva dal riportare gli oggetti in un ordine di cose differente rispetto a quello originario, per cui il metafisico viene privato della sua distanza sacrale ma incorporato nella vita del potere: l'aura di impenetrabilità è l'unica cosa che sopravvive al mistero della religione. Sarebbe plausibile ipotizzare che l'ironia di Sciascia agisca proprio tramite questa sovrapposizione: il Potere assume gli stessi attributi di immobilità ed eternità della *res* cristiana. Mentre, infatti, rimangono intatti gli altari della religione e il sistema dottrinale che ne è emanazione, cambia il volto della divinità trasfigurato nell'ingranaggio statale. Un esempio è dato dal modo in cui viene ricondotto il discorso dottrinale, assimilando il diavolo a «un

¹⁰² *Ivi*, 46.

¹⁰³ Anche in questo caso per l'interpretazione viene in sostegno quanto dice lo stesso Sciascia in *Nero su Nero*: «che cosa resta del Cristianesimo senza il pensiero della morte, della fine del mondo? Soltanto un'ideologia del pauperismo abbastanza confusa, abbastanza contraddittoria. Tanto confusa, tanto contraddittoria, che coloro che la professano dimenticando la morte e la fine del mondo, ansiosamente tendono a fonderla in altra più precisa, più conseguente, più scientifica "ideologia"», p. 66.

fatto puramente burocratico, di una circolare ministeriale¹⁰⁴». Ma soprattutto Don Gaetano lascia intendere che la forma della Chiesa è la stessa del Potere, per cui è inevitabile la coincidenza di intenti tra i due:

«Una forza senza forza, un potere senza potere, una realtà senza realtà. Quelle che in ogni altra cosa mondana non sarebbero che apparenze, a nascondere o a mistificare, nella Chiesa e in coloro che le rappresentano sono le interpretazioni o le manifestazioni visibili dell'invisibile. E cioè tutto...¹⁰⁵».

Inoltre l'intero svolgimento della narrazione, sin dall'incipit, è segnato da una suggestione, quasi religiosa, e che ruota attorno al numero tre: tre sono i giorni di vagabondaggio del protagonista prima di approdare all'eremo, tre gli alberghi costruiti da Don Gaetano; infine, dopo l'ultimo delitto, il commento del procuratore che suggella anche la fine delle indagini è “omnia bona trina¹⁰⁶” e che rovescia sarcasticamente il senso dell'immagine trinitaria. Ma l'espressione è anche una parodia del linguaggio mistico e astratto di Don Gaetano, quasi a intendere che sia rimasto vittima proprio della ragnatela intessuta con le sue mani.

Rispetto al giallo classico la complessità degli strumenti intellettuali messi in campo, principalmente le intelligenze del pittore e di Don Gaetano, non aiuta a risalire alla catena indiziaria ma sembra disperdersi nel discorso attorno alla natura dell'eremo, nel tentativo del protagonista di dare un nome all'intuizione di quella realtà criptica e perturbante. Sembra infatti che le energie dei vari investigatori (il pittore, il procuratore, il commissario), finisca per ridursi in un braccio di ferro con Don Gaetano: polo oscuro e indecifrabile, erudito maligno e oracolare. La dispersione centrifuga dell'investigazione, volge dunque sull'ermeneutica del dettaglio che ha come fine il dettaglio stesso, non quindi come elemento incanalato in funzione logica del delitto e pertanto finalizzato allo svelamento degli omicidi. Un esempio è dato dallo spazio narrativo dedicato agli occhiali di Don Gaetano: identici a quelli del diavolo, rappresentato nel dipinto che ritrae il santo Zafer in compagnia del diavolo che gli fornisce gli occhiali per poter leggere.

¹⁰⁴ *To mo*, p.34.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.35.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.120.

L'inquietudine del protagonista¹⁰⁷ alla vista delle lenti deriva dal parallelismo inconscio tra il diavolo e Don Gaetano: quest'ultimo infatti riesce a trasfigurare la spiritualità nel torbido della politica, al pari della seconda lettura che il diavolo offre con i suoi occhiali a Zafer¹⁰⁸. La figura di Don Gaetano diventa quindi presenza demoniaca, perché condivide con il diavolo la fine intelligenza, la dialettica, l'imponenza. È interessante notare però come la proiezione di qualità diaboliche in questa figura letteraria venga costruita sulla variazione del tema romantico dell'"angelo caduto" e come tale manipolazione si misuri proprio sulla riconfigurazione del dettaglio degli occhi. Riprendendo l'analisi di Praz¹⁰⁹, sull'introiezione di caratteristiche demoniache nell'eroe maledetto e su come questo abbia sempre "occhi indimenticabili", sarà utile a titolo di esempio il confronto tra questo stralcio del romanzo di Ann Radcliffe, *Italian, or The Confessional of the Black Penitents* (1797) in cui viene descritto il monaco Schedoni:

«Portava le tracce di molte passioni, che sembravano aver fissato quei lineamenti che ora aveva cessato d'animare. Mestizia e severità abituali predominavano nelle profonde linee del suo volto, e i suoi occhi erano così intensi, che, con un solo sguardo parevano penetrare nel cuore degli uomini, e leggervi i segreti pensieri; pochi potevano tollerare la loro indagine, o perfino sopportare di incontrarli una seconda volta¹¹⁰»

e l'inespressività degli occhi di Don Gaetano:

«Levò gli occhi dalle carte, dicendo -Avanti-. Gli occhi e gli occhiali: chè levandolo dritto lo sguardo, gli occhiali appinzati a metà del naso, con lo sguardo non stavano più in linea ma sembravano assumerne altro meno freddo e impassibile. Curioso effetto, e veniva dalle rifrazioni della luce colorata che gli stava accanto: una lampada dalla coppa in pasta di vetro, di quelle che al principio del secolo venivano da Nancy e da Vienna e che oggi ovunque si rifabbricano, ovviamente più brutte. Pagliettata di verde, di giallo e di blu, e predominando il viola, la luce si rifrangeva nelle lenti mobilmente, come animandole, mentre spenti restavano gli occhi di Don Gaetano¹¹¹».

¹⁰⁷ È evidente come uno dei possibili rimandi letterari riguardo al dettaglio feticistico degli occhiali e l'effetto perturbante che ne deriva sia da rintracciare nel racconto *L'uomo della sabbia* di E.T.A.Hoffmann. Vd. *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Milano, Fabbri, 1997.

¹⁰⁸ P.29

¹⁰⁹ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni Editore, Firenze, 1988.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 62.

¹¹¹ *To mo* pp.98-99.

Alla vacuità degli occhi del prete corrisponde anche l'impressione sugli occhi di chi guarda, perché la figura si imprime sulla retina, ("una silhouette tutta in nero, un solo punto bianco al centro, si guardava fissamente quel punto bianco contando fino a sessanta; poi si chiudevano gli occhi o si guardava al cielo: e si continuava a vedere la silhouette, ma bianca, ma diafana¹¹²") che persiste con il suo alone anche quando non è più presente, conferendogli una sinistra ubiquità ("la sua immagine persisteva come negli occhi chiusi o nel vuoto; sicché non si riusciva a cogliere il momento preciso, reale, in cui si allontanava¹¹³"). Don Gaetano non conserva nulla della potenza titanica che traspare chiaramente nel personaggio di Radcliffe, pur preservando per sé il mistero e l'inaccessibilità allo sguardo dell'uomo comune. L'essenza demonica in Sciascia non ha nulla dell'endiadi romantica del bello e terribile, mostrando di liquidare tutta l'estetizzazione del demoniaco della cultura romantica. E infatti il male non trova corrispondenza nella colpa e nel conseguente tormento interiore che disegna "profonde linee" sul viso, ma tutto viene trasposto sul piano mentale, della fredda intelligenza e del cinismo calcolatore. Il soffermarsi sui particolari degli occhi e degli occhiali impronta una netta connotazione metaforica e metainvestigativa all'indagine, perché l'autore mette in primo piano il discorso sugli inganni e gli enigmi del Potere, di cui Don Gaetano è il più emblematico rappresentante.

La tensione, quindi, invece di volgere al disvelamento dei delitti prende altre direzioni: non viene detto nulla di significativo riguardo alle vittime e alle loro attività, o rispetto ad altri dettagli della detection classica come l'arma del delitto, la ricostruzione balistica, l'interrogatorio dei sospetti. Anche laddove sopravvive l'impalcatura poliziesca, questa assume un valore residuale e volutamente ironico, come nella descrizione della scena in cui è avvenuto il secondo delitto: «[...] c'erano poliziotti nello spiazzale, automobili grigioverdi della polizia; e dove l'onorevole Michelozzi era caduto, c'era una sinistra sagoma disegnata col gesso e una macchia di un rosso terroso, nella posizione e forma dei polmoni, dentro la sagoma¹¹⁴». La ricostruzione, ripresa sommariamente dall'alto del punto di osservazione del narratore-protagonista, non aggiunge particolari utili né segna l'avvio di una ricerca scientifica di cui è possibile seguire le tappe. Ma anche l'investigazione viene smembrata tra più attori che non collaborano tra di loro ma appaiono

¹¹² *Ivi* p. 102.

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ *To mo* p. 64.

reciprocamente diffidenti¹¹⁵, proseguendo ciascuno per la sua strada. Probabilmente il vero detective, seppur conduca l'indagine in maniera personale e ufficiosa, è il pittore¹¹⁶: questi rispetto al commissario e al procuratore ha intuito che tutto l'eremo di Zafer va letto come un testo cifrato e che la chiave per accedere alla sua comprensione è Don Gaetano. E infatti il narratore crede che la soluzione del giallo sia sotto gli occhi di tutti ma ben mimetizzata, come ne *La lettera rubata* di Poe. Il canovaccio dei delitti viene dunque suggerito da un romanzo, così come il viaggio si apre con una riflessione letteraria e filosofica, sul «diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad un'infinita possibilità musicale¹¹⁷» del mondo descritto da Pirandello come equivalente della «catena di causalità¹¹⁸» che regola il mondo di Kant: questo accostamento sembra suggerire il passaggio da un universo dominato dalla legge razionale a quello emblemizzato nella figura di Pirandello, in cui la causalità viene sostituita dall'aleatorietà e dalla frammentazione. L'intuizione sugli omicidi, però, avviene nel pittore poco prima di addormentarsi, in uno stato di torpore, a sottolineare che tutto il procedere delle ricerche corrisponda ad un graduale indebolimento della lucidità, a un venir meno delle forze intellettuali. Anche questa volta la congettura rimane sospesa, senza verifica, ma soprattutto il narratore mette a fuoco il meccanismo senza accedere al contenuto specifico (il nome dell'assassino non verrà mai pronunciato, né verrà mai verificato). Questa supposizione è avallata dallo stato di torpore che sopraggiunge in diversi momenti, potenzialmente decisivi e rivelatori per i personaggi e per gli omicidi. Così, ad esempio, in diversi momenti si incontrano i personaggi in uno stato di torpore, proprio quando più occorrerebbe la loro lucidità. È emblematico, in tal senso, che una delle guardie poste a vigilare le camere dei ministri non ricordi di aver visto l'assassino del secondo omicidio percorrere il corridoio, proprio perché annebbiato dalla sonnolenza indotta dal vino. La morte di Don Gaetano con cui si conclude il trittico dei delitti infittisce il mistero e moltiplica i sospetti: ancora una vittima innocente o l'ennesimo tentativo di depistaggio del diavolo? Questa volta è il pittore che offre la chiave di lettura, sia lasciando la pistola

¹¹⁵ La compresenza di più attori nello svolgimento dell'investigazione contraddice anche la nona regola del già citato S.S. Van Dine: «Ci deve essere nel romanzo un solo poliziotto, un solo "deduttore", un solo *deus ex machina*. Mettere in scena tre, quattro, o addirittura una banda di segugi per risolvere il problema significa non soltanto disperdere l'interesse, spezzare il filo della logica, ma anche attribuirsi un antipatico vantaggio sul lettore. Se c'è più di un poliziotto il lettore non sa più con chi stia gareggiando: sarebbe come farlo partecipare da solo a una corsa contro una staffetta». Cfr. *Le venti regole del giallo*.

¹¹⁶ È possibile che questa figura richiami ironicamente al *private eye* del romanzo giallo e noir.

¹¹⁷ *To mo*, P. 3.

¹¹⁸ *Ibidem*

vicino al corpo di Don Gaetano, con un chiaro “eccesso di evidenza”, sia denunciando se stesso come responsabile dell’ultimo delitto¹¹⁹, come emerge dal dialogo con Scalambri:

E tu- a me- tu dici di essere andato...Dov’è che te ne sei andato?

-A uccidere don Gaetano- dissi

-Lo vedi dove si arriva quando si lascia la strada del buon senso?- disse trionfalmente Scalambri.-Si arriva che tu, io , il commissario diventiamo sospettabili quanto costoro, e anche più e senza che ci si possa attribuire una ragione, un movente...[...]”¹²⁰

Il parossismo dell’eremo di Zafer si conclude, dunque, con una rifrazione infinita delle possibili verità che nullifica anche la stessa ammissione di colpa. È interessante che la narrazione si concluda con il riferimento intertestuale ai *Misteri del Vaticano* di André Gide, cioè spostando il lettore fuori dalla trappola del “contesto”. Questo tipo di finale “a sorpresa” sembra indicare che la verità può essere compresa solo dall’esterno, fuori da quel sistema-mondo che per traslazione diventa il testo stesso¹²¹, e come lo strumento di rivelazione più “illuministico” sia proprio la letteratura. Ed è proprio facendo un passo fuori dal contesto contemporaneo che Sciascia si approccerà all’analisi di uno dei più misteriosi, e irrisolti, omicidi politici del dopoguerra italiano: l’assassinio del Presidente del Consiglio Aldo Moro, avvenuto il 9 maggio 1978.

¹¹⁹ Vale la pena notare come l’espedito dell’assassino-narratore trova una corrispondenza nel celebre giallo di Agatha Christie *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), sul quale è possibile anche misurare la differente strutturazione dello schema in *Todo Modo*. In quest’ultimo infatti, il colpo di scena di scena finale è ridimensionato, o meglio affidato all’allusività delle ultime pagine, il narratore non spiega né giustifica al lettore le sue azioni ma lascia che nella conclusione riverberi un’ambigua sospensione.

¹²⁰ *To mo*, p.122.

¹²¹ Per approfondimenti sullo scarto “postmoderno” tra *Il Contesto* e le opere precedenti dell’autore, rimando agli studi di Giuseppe Traina, che sottolinea come in quest’ultima opera «il discorso sciasciano si allargherà ben oltre la Sicilia; perché quella visione borgesiana di un universo risolto in letteratura è sì presente fin dalle prime, o primissime, prove letterarie di Sciascia ma in esse non fa ancora del tutto “sistema”: come invece avverrà a partire, all’incirca, dal *Contesto*» (G. Traina, *La problematica modernità di Leonardo Sciascia*, <http://www.italianisti.it/>); si veda anche dello stesso autore *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere* (Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994).

1.2.3 La realtà come testo: il giallo ne *L'affaire Moro* e ne *La scomparsa di Majorana*

Pur non trattandosi di gialli in senso stretto, *L'affaire Moro*¹²² (1978) e *La scomparsa di Majorana*¹²³ (1975) utilizzano lo schema del giallo per dare un'impalcatura alla narrazione, prefigurandosi anche quegli elementi che entreranno nel circolo delle narrazioni di non-fiction. La spinta del delitto verso il campo dell'ermeneutica che non si limita alla mera descrizione delle cause ambientali e criminali, la centralità della cronaca giornalistica, la voce e la funzione dell'autore/narratore, sono tutti fattori che anticipano il non-fiction novel, tanto sulla strada già indicata da Norman Mailer e Truman Capote, quanto per le successive evoluzioni italiane del romanzo-inchiesta.

Portando il teorema del potere nel territorio della non-fiction, Sciascia dispiega la sua intelligenza investigativa in quello che già all'indomani dei fatti si apprestava a diventare un giallo storico. Scritto nel 1978, a pochi mesi dall'omicidio del Presidente della Democrazia Cristiana ad opera delle Brigate Rosse, *L'affaire Moro* (1978) si presenta come qualcosa di diverso dalla semplice ricognizione dei mesi di cattività del presidente nella "prigione del popolo", ma è a tutti gli effetti "uno dei più poderosi atti d'accusa che siano mai stati rivolti nei confronti di uno Stato e della sua classe dirigente, mezzi di comunicazione inclusi"¹²⁴. E infatti già il termine "affaire" lascia intendere un contenuto assai più denso e ambiguo di "caso" o "delitto". Il primo e più evidente rimando è al noto "Affaire Dreyfus" che sul finire del XIX secolo vede in Francia l'ingiusta accusa di spionaggio al capitano ebreo Alfred Dreyfus. "Affaire" designa quindi un caso controverso, in cui sono coinvolti la politica, la giurisdizione, l'opinione pubblica. Ma, nello specifico dei due episodi, la più immediata tangenza è nella condanna di un innocente, per "colpe" che non sono tali e di cui nessuno dei due è direttamente responsabile: l'essere ebreo per Dreyfus e farsi oggetto dell'avversione antisemita; l'appartenere alle alte sfere della DC per Moro, essendo però il "meno implicato", quindi l'anello più fragile e destinato al sacrificio. Probabilmente, però, il parallelismo implicito più importante è nella funzione di denuncia degli autori che sono testimoni dei concitati

¹²² L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, Milano 1994

¹²³ L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, CDE, Milano 1977

¹²⁴ Valentina Fascia, *L'affaire Moro: Verità e Letteratura*, in «A Futura Memoria - Giornale dell'Associazione Amici di Leonardo Sciascia», 2, Dicembre 1997.

giorni della vicenda: Sciascia per il rapimento di Moro, Zola per le infamanti accuse rivolte al capitano ebreo, dal quale nascerà il suo *J'accuse*¹²⁵. Ma probabilmente il rimando intertestuale alla vicenda di Dreyfus sottende anche l'esigenza di una presa di posizione della classe intellettuale "spostando il dibattito fuori dell'angusto limite dei seggi parlamentari e delle tradizionali polemiche di corto respiro, e formando una spaccatura su un valore a base ideologica e letteraria¹²⁶", così come era avvenuto all'epoca dello scandalo in Francia¹²⁷. Laddove la politica non ha saputo o voluto dare risposte, formulare risoluzioni, il compito dello scrittore è quello di fornire al lettore una prospettiva fuori dalla retorica dei discorsi istituzionali. L'intento della scrittura sembra più complesso rispetto non solo al giallo, ma anche alla funzione del romanzo: o meglio, il romanzo cerca al contempo di esplorare la vicenda analiticamente, secondo il metodo investigativo e sinteticamente come vicenda emblematica di ciò che è realmente la Democrazia Cristiana. Emergono due punti di tangenza fondamentali tra il testo di Zola e quello di Sciascia: da una parte l'urgenza della verità che faccia chiarezza, elevandosi al di sopra delle mistificazioni e degli interessi personali, dall'altra l'ombra di un meccanismo perverso che viene gettata sullo Stato. Zola infatti scriverà:

«Et l'instruction a été faite ainsi, comme dans une chronique du XV^e siècle, au milieu du mystère, avec une complication d'expédients farouches, tout cela basé sur une seule charge enfantine, ce bordereau imbécile, qui n'était pas seulement une trahison vulgaire, qui était aussi la plus impudente des escroqueries, car les fameux secrets livrés se trouvaient presque tous sans valeur. Si j'insiste, c'est que l'oeuf est ici, d'où va sortir plus tard le vrai crime, l'épouvantable déni de justice dont la France est malade¹²⁸»

¹²⁵ La lettera indirizzata al Presidente della Repubblica francese Felix Faure e pubblicata sul quotidiano socialista *L'Aurore*, il 13 gennaio 1898.

¹²⁶ Christophe Charle, *Letteratura e potere*, Sellerio, Palermo, 1979; tit. or. *Champ littéraire et champ du pouvoir: les écrivains et l'Affaire Dreyfus*, in «Annales», n.2, Paris, 1977

¹²⁷ In *Settanta* di Marco Belpoliti, verranno raccolte le principali reazioni e prese di posizione da parte di intellettuali quali Calvino, Morante, Eco, Fortini, Arbasino. Op. cit. pp 23-62. Vi è da rilevare che a differenza di quanto avviene per l'affaire Dreyfus la vicenda non genererà un dualismo di posizioni in merito al rapimento. Il "campo letterario" non riuscirà a formare un vero blocco di protesta capace di fare pressioni sulla classe politica e sui media, per cui la protesta si risolverà prevalentemente nell'analisi delle cause e del contesto.

¹²⁸ Émile Zola, *J'accuse* in *L'Aurore*, 13 Gennaio 1898: «E la vicenda è stata progettata così come in una cronaca del XV secolo, in mezzo al mistero, con la complicazione di selvaggi espedienti, tutto ciò basato su una sola prova superficiale, questo elenco sciocco, che era soltanto una tresca volgare, che era anche più impudente delle frodi poiché i "famosi segreti" consegnati erano tutti senza valore. Se insisto è perché il nodo è qui da dove usciva più tardi il vero crimine, il rifiuto spaventoso di giustizia di cui la Francia è malata».

È possibile notare come Zola si soffermi sull'aspetto di "trahison vulgaire" per ribadire la difesa dell'accusato, aggiungendo che è proprio questa sovrapposizione di intrighi, bugie e pregiudizi lo specchio della corruzione nazionale. Il caso particolare, quindi, oltrepassa la sua singolarità e diventa epigono di mali più grandi e radicati: per tale motivo riaffermare la giustizia per Dreyfus significa la vittoria sull'antisemitismo, sul complotto, e l'uguaglianza del diritto per tutti gli individui, senza distinzioni razziali. Giustamente Montanelli sostiene che l'affaire "non fu soltanto il più appassionante "giallo" di fine secolo. Fu anche l'anticipo di quelle «deviazioni» dei servizi segreti che noi riteniamo - sbagliando - una esclusiva dell'Italia contemporanea¹²⁹". Analogamente Sciascia sembra intuire questa connessione e rintraccia nella tragica vicenda di Moro le carenze e l'indifferenza morale di una classe politica corrotta e collusa, che ha implicitamente condannato a morte uno dei suoi per la salvaguardia di se stessa in quanto classe di potere. E infatti l'autore motiva la sua scelta di scrivere l'*Affaire* per scrostare la vicenda della patina celebrativa e menzognera delle élite democristiane che hanno separato la storia dalla verità dell'"uomo solo":

«Mi sono interessato a Moro spinto dalla vecchia idea che bisogna ricercare la verità. La sua è una storia terribile, non solo a causa della tragica fine toccatagli, ma perché è stata sommersa da un mare di retorica e di mistificazione. Mi sembra che si sia voluto modificare l'immagine di quest'uomo proprio in ciò che aveva di più umano¹³⁰»

Anche nella vicenda del rapimento di Moro il giallo si presenta anomalo per almeno due motivi: il primo riguarda la forma, perché ibridata con quella del pamphlet e dell'inchiesta che prevalgono nell'organizzazione del materiale narrativo; il secondo perché il giallo, ad un sguardo di superficie, non sussiste. Di quei due mesi di prigionia nessun elemento è stato occultato, nella storia dei "fatti" tutto è stato già svelato, né ci sono colpi di scena che possano ribaltare il giudizio iniziale. In questo senso prevale l'aspetto della denuncia perché l'autore è impegnato a *comprovare* la sua tesi, partendo da un'analisi ermeneutica e psicologica dei documenti. Del sequestro di Aldo Moro sono risaputi i protagonisti e il movente grazie anche alla dimensione pubblica e mediale del processo, come dimostrano i comunicati delle BR e le lettere di Moro a colleghi e familiari, recapitate ai giornali. Il

¹²⁹ Indro Montanelli, *Una voce ancora esemplare*, in *La voce*, 16 ottobre 1994, p.21. Per un approfondimento si veda anche la ricezione italiana dell'affaire e l'influenza sul dibattito intellettuale nel saggio di Massimo Sestili, *L'errore giudiziario. L'affare Dreyfus, Zola e la stampa italiana*, Mobydick, 2004.

¹³⁰ Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Mondadori, Milano, 1979, p.131.

compito che si assume l'autore è quello di ripercorrere la vicenda traendo il "vero e reale" laddove esiste solo una storia verosimile. Questo avviene operando uno spostamento del "centro di gravità" della vicenda: verso l'uomo e quella pagina di storia nazionale che sembra essere concepita già come "una compiuta opera letteraria". Il mistero ultimo racchiuso nel cuore della vicenda di Moro risiede nella singolare sovrapposizione e confusione di tempistiche (Moro stava lavorando sul "compromesso storico" ed era ad un passo dall'apertura del governo al PCI), responsabilità (BR o strage di stato?), sacrificio del più "innocente" tra quelli implicati. Tutti questi elementi aprono la strada verso ipotesi complottistiche di intrighi di Palazzo e collusioni con i servizi internazionali, tuttavia Sciascia fa sì che siano le lettere di Moro a parlare¹³¹. Ma oltre a queste valutazioni di natura politica e strategica, la "letterarietà" della storia raccontata è anche nell'indimostrabilità delle coincidenze che a posteriori risuonano come ambigue premonizioni: a tal proposito viene riportato il dossier di Moro sulle carceri e sulla condizione dei carcerati. L'attenzione del presidente a questo tema non ha alcun legame logico-consequenziale con il rapimento avvenuto anni più tardi, tuttavia è mostrato come segno del destino che si sarebbe compiuto.

La funzione dell'autore è dunque quella del commentatore-esegeta che aiuta a fare chiarezza sulle intermittenze logiche che oscurano l'intera vicenda, su ciò che è stato trascurato o che è passato inosservato. Per tale ragione la ricerca di Sciascia si concentra in quello che non è stato capito dell'uomo attraverso le sue lettere, delle occasioni non sfruttate per il ritrovamento, delle plausibili tensioni interne alle BR. Specularmente alle lettere di Moro, l'autore riporta le reazioni dei vecchi "amici" i quali sembrano celebrarne il funerale prima ancora della sua morte. Questa deduzione proviene, già nei primi giorni del sequestro, prima ancora della chiusura ad ogni trattativa con i terroristi, dall'analisi di alcune espressioni apparentemente innocue, ma che rivelano l'inconscio e le macchinazioni della classe di potere. Una di queste è l'etichetta di "grande statista", circondata, secondo l'autore, da una luce sinistra:

¹³¹ Sciascia lascia la parola alle fonti, in questo caso a quelle letterarie, anche quando si tratta di manifestare le proprie teorie sulle manovre con cui venne gestito il rapimento di Moro. Un esempio è dato dal rimando a *L'aquila e il serpente* di Gùzman per spiegare il perché *proprio* Moro (p.84). L'intento di questa metodologia d'indagine sembra essere la tensione a una nuova oggettività in cui la letteratura è "sostanza", non sovrastruttura, dotata di attributi propri di universalità e inconfutabilità.

«l'espressione era quella che ci voleva, quella che si cercava, affinché ogni riferimento a Moro contenesse – sottaciuto ma effettuale – un confronto tra quel che era stato e quel che più non era. Era stato un “grande statista” e ora altro non era che un uomo [...] Grande e spiccata menzogna, tra le tante in quei giorni rigogliose. Né Moro né il partito da lui presieduto avevano mai avuto il “senso dello Stato”¹³²».

L'investitura di “grande statista” è quindi sintomatica in quanto diventa spia di “quel melodramma di amore dello Stato che sulla scena italiana grandiosamente si recitò dal 16 marzo al 9 maggio del 1978”. A corroborare quest'interpretazione interviene anche la divulgazione di una falsa dichiarazione della moglie del presidente (“Mio marito non dev'essere barattato in nessun caso”) in cui l'autore smaschera la volontà della DC non piegarsi alle condizioni dei terroristi, appellandosi ad un immaginario di valori da Roma repubblicana: «le viene attribuita la frase – da eroica donna dell'antica Roma e a segno “che l'antiquo valore ne l'italici cor' non è ancor morto¹³³»». La citazione dei versi di Petrarca da *Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno*¹³⁴ radicalizza l'ironia a dimostrazione di tutto il formulario retorico messo in campo e che fa da sfondo alla prigionia di Moro. Nel parallelismo tra le figure delle due donne, dunque, Sciascia adombra un'aspra polemica contro la classe politica italiana che riveste di improbabili valori di amor patrio il proprio ottuso cinismo. Ma l'immagine di Volumnia, per Sciascia, sottintende anche un pensiero più profondo riguardante l'aspetto di farsa che assume la retorica storica, che rimanda altresì ad un'opera teatrale, il *Coriolano* di Shakespeare¹³⁵. È anche ipotizzabile che il richiamo a un episodio dei primi anni della repubblica romana serva ulteriormente a rafforzare l'idea di una linea dura della DC: poiché in entrambi i casi dal sacrificio dipende la salvezza di uno Stato giovane, consolidatosi da poco e riemerso da anni di guerra e instabilità. Ma la condanna di Sciascia è totale e non risparmia nessuno, si estende infatti anche ai brigadisti ai quali sferra l'accusa più feroce: quella di essere l'altra faccia del potere, di averne assorbito il “fascismo”. La critica è molto dura perché priva l'organizzazione terroristica del presupposto ideologico su cui si fonda, ossia di essere la negazione del potere, di identificarsi quindi con il momento oppositivo e distruttivo da cui

¹³² *L'affaire* pp. 33-34.

¹³³ *Ivi* p. 50.

¹³⁴ F. Petrarca, *Il Canzoniere*, a cura di D. Provenzal, Rizzoli, Milano 1954.

¹³⁵ Più avanti tornerà il riferimento a Shakespeare con l'identificazione di Moro nella figura di Polonio. L'insistenza sull'opera shakespeariana non solo rafforza l'interpretazione tragica di quanto è accaduto, ma corrobora anche l'idea di tutta la vicenda come opera letteraria.

sarebbe nata una nuova società. Nell'organizzazione e nelle azioni delle BR l'autore rivede "qualcosa che è riconoscibile più come trasposizione di regola mafiosa che di regola rivoluzionaria", giudizio motivato da un "sistema, insomma, di ingenerare sfiducia nei pubblici poteri e di rendere l'invisibile presenza del mafioso (o del brigatista) più pressante e temibile di quella del carabiniere¹³⁶". È rilevante come ancora una volta venga utilizzata la Sicilia, nell'immagine di cultura mafiosa, come termometro e termine di confronto su cui misurare le vicende nazionali. Che la mafia fornisca i codici e la pratica per i brigatisti sembra richiamare la riflessione sulla "linea della palma" già espressa ne *Il giorno della civetta*¹³⁷ sull'invasività della mafia nella cultura italiana e sull'impossibilità di porvi un argine. Sciascia smaschera così il pirandelliano gioco delle parti per giungere alla sostanza, vera e immutabile, che si nasconde dietro l'antiteticità ideologica dei brigatisti: l'essenza del potere, sempre lo stesso che veniva individuato come marchio distintivo della DC. Riducendo e scomponendo l'analisi dei fatti ai minimi termini, quel che ne rimane è un'inquietante somiglianza che deriva dalla condivisione di un'identica logica. Anche nei confronti delle BR l'autore utilizza lo stesso accurato metodo d'analisi per risalire alle motivazioni dietro i comunicati e alle sbavature nelle azioni, ed è indicativo di questo l'attenzione posta sul falso comunicato della morte di Moro. Attraverso quest'operazione, però, vengono anche portati alla luce le crepe o le discordanze interne al sistema brigatista, che non sono state sfruttate dalle istituzioni per dare alla storia un epilogo diverso. Tra queste campeggia il dissenso interno all'organizzazione, intuito ma impossibile da dimostrare, sull'esecuzione del presidente nelle battute finali del rapimento¹³⁸. O ancora è interessante come l'autore inquadri nei termini di "eccesso di evidenza" la modalità utilizzata dalle BR di condurre la propria strategia, operando alla luce del sole. Il rimando va ancora una volta alla *Lettera rubata* di Poe: una verità così semplice se letta con gli occhi del romanziere ma sfuggita completamente al controllo della polizia. Tale rimando rafforza anche l'intertestualità che viene a crearsi tra i romanzi dello scrittore e l'ideologia implicita che li sorregge, secondo la quale è la letteratura che fornisce le prove e convalida

¹³⁶ *L'affaire*, p. 136.

¹³⁷ ««Gli scienziati dicono che la linea della palma, cioè il clima che è propizio alla vegetazione della palma, viene su verso il nord, di cinquecento metri, mi pare, ogni anno. Io invece dico: la linea del caffè ristretto, del caffè concentrato. E sale come l'ago di mercurio di un termometro questa linea della palma, del caffè forte, degli scandali: su su per l'Italia, ed è già oltre Roma» Cfr. *Il giorno della civetta*, op. cit., p. 131 La riflessione di Sciascia si rivelerà profetica e verrà tematizzata, successivamente, nel romanzo "nero" soprattutto nelle opere di autori come Carlotto, De Cataldo, Saviano, Bettin.

¹³⁸ *L'affaire* pp. 98-99.

la realtà, non il contrario. E infatti, inframmezzando l'analisi con continui rimandi ad altri romanzi, per di più gialli, Sciascia vuole ribadire la validità scientifica dell'approccio testuale, soprattutto se l'oggetto è una realtà torbida come quella dell'*Affaire*. Nel linguaggio di Moro, quale massimo esponente della Democrazia Cristiana, Sciascia ritrova la stessa enigmaticità della dottrina che caratterizzava l'impenetrabilità della figura di Don Gaetano. È la lingua della mediazione, del compromesso, della *coincidentia oppositorum* che ne preserva l'incomunicabilità. L'ironia però non risparmierà neanche Moro, poiché egli stesso rimarrà vittima del Potere, schiacciato da quella lingua che per anni aveva creato trame, alleanze, patti. Sciascia sottolinea come la lingua del potere democristiano sia nella formula del “dire senza dire¹³⁹”, ossia in un sistema di comunicazione imperscrutabile che solo gli “amici” possono decifrare. Questo avviene attraverso il meccanismo di sovrascrittura di un significato secondario sulla parola che entra quindi nel dominio delle molteplici possibilità di interpretazione. Un esempio di questa ipotesi viene rintracciato già nella prima lettera scritta da Moro al Ministro degli Interni dell'epoca, Francesco Cossiga:

«Nelle circostanze sopra descritte entra in gioco, al di là di ogni considerazione umanitaria che pure non si può ignorare, la ragione di Stato. Soprattutto questa ragione di Stato significa, riprendendo uno spunto accennato innanzi sulla mia attuale condizione, che io mi trovo sotto un dominio pieno e incontrollato, sottoposto ad un processo popolare che può essere opportunamente graduato, che sono in questo stato avendo tutta la conoscenza e sensibilità che derivano dalla lunga esperienza, con il rischio di essere chiamato o indotto a parlare in maniera che potrebbe risultare sgradevole e pericolosa in determinate situazioni¹⁴⁰»

In questo breve estratto Moro potrebbe lasciar intendere molto più del significato letterale delle parole: fornendo allusioni sul luogo della sua prigionia, dentro la città ma in una prigionia sotterranea (“dominio pieno e incontrollato”), ma anche sulla strategia da adottare. In perfetto stile democristiano Moro suggerisce di prendere tempo nella trattativa (“un processo popolare che può essere opportunamente graduato”), includendo la velata minaccia che qualora non fosse fatto abbastanza per il suo ritrovamento sarebbe costretto a rivelare di cose le cui conseguenze potrebbe ricadere su tutti (“in maniera che potrebbe

¹³⁹ Si noti anche come l'antifrasi sia una delle figure retoriche più utilizzate da Sciascia per descrivere il Potere; il “dire senza dire” pare trovare corrispondenza negli occhi di Don Gaetano che vedono anche se sembrano non vedere.

¹⁴⁰ *L'affaire* p. 43.

essere sgradevole e pericolosa). Già in *Todo Modo* il delitto avveniva tra le maglie del linguaggio, proprio perché usato come strumento di frantumazione della verità. È quanto accade tra il protagonista/narratore e Don Gaetano: nel confronto tra i due, quest'ultimo appare continuamente impegnato in quelle "strategie di svuotamento del dialogo"¹⁴¹ alle quali il pittore gli contrappone, seppur stancamente, la richiesta di disambiguazione della parola, nel tentativo di ristabilire la verità delle cose. I ministri ai quali Moro si rivolgerà nelle sue lettere lo disconoscono proprio appellandosi ad una lingua che non appartiene al presidente della DC¹⁴². Come Don Gaetano si fa scudo della mistica dottrinale per allontanare da sé indagini e spiegazioni, così la DC si trincerava dietro la "ragion di Stato" che suona in questo contesto come un assioma irriducibile alla ragione più umana della salvezza. È in questo passaggio che Sciascia intravede la tragedia del presidente che getta la maschera dello "statista" e per ritrovarsi nella più nera delle solitudini¹⁴³. Da una parte c'è infatti il partito che prende le distanze dal "nuovo" Moro, dall'altra le BR che continuano a vedere nel prigioniero un emblema della DC: in entrambi i casi la nuova condizione di umanità, intesa nei termini di nudità dell'individuo privo della sua veste pubblica e politica, non viene compresa e, anzi, mortificata. Come viene fatto notare dalla critica la storia dell'*Affaire* è la più "sciasciana" di tutte perché Moro viene "sottoposto a due differenti, e contrapposti, poteri in lotta l'uno contro l'altro; e trasformato in due differenti personaggi" (il prigioniero eminente da un lato; lo statista che ha perso la ragione, dall'altro)¹⁴⁴. Sciascia mette in rilievo come la disaffezione dei colleghi di partito da Moro avviene proprio sul terreno del linguaggio, quello che i suoi progressivamente non riconoscono più perché man mano che si avvicinerà la morte sarà sempre più l'uomo a parlare, non la maschera.

Scritto qualche anno prima, nel 1975, *La scomparsa di Majorana* presenta diversi punti di contatto con *L'affaire Moro*. Ad una prima vista ciò che risalta come speculare nei due romanzi è che entrambi mettono in scena un "dramma pirandelliano": la tragedia di due

¹⁴¹ Maria Alessandra Grazioli *Per null'altro che per amore della verità* in *Leonardo Sciascia, La mitografia della ragione*, Lithos Editrice, Roma 1994 p.123.

¹⁴² Una considerazione analoga, aspramente critica nei confronti della classe politica, veniva già fatta da Fortini in un articolo pubblicato sul Manifesto (F. Fortini, *Non è lui*, in *Il Manifesto*, 28 aprile 1978)

¹⁴³ È ben visibile l'influenza di Pirandello, che l'autore ha sempre apertamente dichiarato, soprattutto in relazione al tema del rapporto tra maschera e individuo nella sfera obbligata delle relazioni sociali. In particolar modo si rimanda alla riflessione contenuta in *Uno, Centomila, Nessuno* nella figura di Vitangelo Moscarda e al protagonista dell'omonimo romanzo, *Il fu Mattia Pascal*.

¹⁴⁴ G. Benvenuti, *Microfisica della memoria*, p. 252, op.cit.

uomini che, per motivi diversi, si “vedono vivere¹⁴⁵”: espressione che può tradursi come l’angoscia derivante dalla consapevolezza della propria condizione e del proprio ruolo nel tempo presente. Un secondo e fondamentale punto di contatto è l’approccio metodologico, per la modalità in cui viene analizzato il giallo della sparizione di Majorana. L’autore, anche in questo caso, cerca di leggere dentro la biografia del giovane fisico degli indizi che possano tracciare una pista sulle ragioni profonde e invisibili della scomparsa, sfuggite al lavoro della polizia. Mentre però della vicenda di Moro la conclusione è nota, nel caso del fisico siciliano il mistero è doppiamente fitto, perché la scomparsa lascia aperto l’interrogativo: suicidio o fuga? Sciascia è propenso a credere che Majorana si sia allontanato volontariamente ed è da questa supposta sospensione, nel limbo tra vita e morte, che l’autore muove la sua ricerca. Seppur tra le righe, l’assunto di partenza del romanzo è quello che Majorana sia ancora vivo: Sciascia cerca di comprovare questa sua ipotesi andando a scavare nell’intelligenza e nel carattere schivo dello scienziato, cercando in queste una coerenza che giustifichi la possibilità dell’allontanamento. Come prima tappa passa al vaglio l’operato della polizia, registrando i movimenti e le piste battute durante le indagini. Anche in questo caso emerge la diffidenza dell’autore rispetto all’ufficialità: se nell’*Affaire* i bersagli erano la politica e la stampa, nella *Scomparsa* è la polizia a rivelarsi miope o non sufficientemente all’altezza delle ricerche. Nella critica alle modalità dell’investigazione si adombra lo scetticismo dell’autore verso la polizia che preferisce liquidare il giallo come suicidio, riducendo così la complessità umana e intellettuale del fisico:

«Che Majorana non fosse morto o che, ancora vivo, non fosse pazzo, non si sapeva né si poteva concepire: e non soltanto da parte della polizia. L’alternativa che il caso poneva stava tra la morte e la follia. Se da questa alternativa fosse uscita, per darsi alla ricerca di Ettore Majorana vivo e, come si suol dire, nel pieno possesso delle proprie facoltà mentali, sarebbe stata la polizia a entrare nella follia [...] Perché di questo si trattava: di una partita da giocare contro un uomo intelligentissimo

¹⁴⁵ Si rimanda alla descrizione che ne dà dell’espressione Adriano Tilgher: «Il dramma pirandelliano è, essenzialmente, il dramma del vedersi vivere. Tra vivere e vedersi vivere v’ha, secondo Pirandello, opposizione radicale. Chi vive, quando vive, non si vede, vive puramente e semplicemente. Chi, invece, vede la propria vita, è segno che non la vive più, ma la subisce, la trascina come un peso [...] Un personaggio che si vede vivere è perciò un personaggio che, d’improvviso, percepisce i limiti sempre angusti, meschini, asfissianti in cui scorre o, a dir meglio, stagna la sua vita, e pel fatto stesso di percepire quei limiti prova la più cocente nostalgia di una vita tutta ebbrezza di libertà assoluta» A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di scienze e lettere, Roma, 1928.

che aveva deciso di scomparire, che aveva calcolato con esattezza matematica il modo di scomparire¹⁴⁶»

Mentre nella tragica vicenda di Moro viene però ravvisata una “compiuta opera letteraria”, la storia di Majorana diventa l’esempio più alto del “mito del rifiuto della scienza”¹⁴⁷. Ed è questa un’ulteriore aderenza compositiva tra le due opere, ovvero la tendenza alla sublimazione della vicenda biografica con il fine di universalizzarne i contenuti. Tanto Moro quanto Majorana, pur nell’assoluta fedeltà storica con cui viene ripercorsa e analizzata la loro esperienza, diventano figure letterarie, contemporaneamente reali nella loro singolarità e vittime di un male totale ed universale. Un esempio di questo procedimento è rivelato dalla connessione della scomparsa a una tragedia che aveva riguardato, alcuni anni prima, la famiglia di Majorana. La sventura ha al centro l’omicidio del nipote, ancora in fasce, per mano della bambinaia che accuserà altri membri della famiglia, al fine di discolarsi del delitto. Da un punto di vista narrativo la storia dell’infanticidio viene presentato con la stessa complicazione dello schema al quale vanno incontro i gialli¹⁴⁸: un delitto tristemente lineare (la bambinaia appena sedicenne che, insofferente per quel lavoro impostole dalla famiglia e per il suo destino, uccide il bambino in un gesto di rabbia) si allontana sempre di più dalla risoluzione per la spinta centrifuga verso altre ipotesi, supposizioni, o vere e proprie fantasie. L’esempio più evidente è dato infatti dalla lunga catena di accuse e di nomi che vengono chiamati in causa, seppur estranei al delitto, in quanto:

«Inchiodati dalle accuse della ragazza [...] altra salvezza per loro non c’era che accusare, che coinvolgere quante più persone potevano: fino al parossismo, fino all’assurdo. Soltanto raggiungendo l’assurdità il processo poteva- enorme mongolfiera-ricadere sul terreno del buon senso, della verità. E così fu¹⁴⁹»

L’episodio dell’uccisione del bimbo nella culla se preso isolatamente è una tragedia familiare, ma se considerato in parallelo alla successiva scomparsa di Majorana contiene la spia di una premonizione, “una immagine di fuoco e morte” in cui il fisico intuisce la

¹⁴⁶ *Scomparsa* p. 109.

¹⁴⁷ Proprio sul comune concetto di rifiuto la critica ha individuato una risonanza tra il personaggio di Amleto, che si nega al suo regno, e quello di Majorana Cfr. F Vennarucci, *Il leitmotiv della scomparsa*, in *La mitografia della ragione*, op. cit. p 239.

¹⁴⁸ Si veda per i riferimenti ad altre opere dell’autore il paragrafo precedente.

¹⁴⁹ *Scomparsa* pp.128-129.

distruzione futura che avrebbe provocato la bomba atomica. Sciascia infatti così riepilogherà la digressione sulla disgrazia:

«Il bambino bruciato nella culla. L'immagine ha, per dirla con un'espressione che s'appartiene alla fisica nucleare e alle ricerche di Majorana, un "forza di scambio" incontenibile. E non soltanto per coloro che hanno vissuto la storia delle ricerche nucleari e ne sono stati segnati, ma anche per tutti coloro che si accostano alla vita di Ettore Majorana, al mistero della sua scomparsa¹⁵⁰»

Sciascia crea, tra i due episodi, una modalità di relazione più complessa della sola influenza psicologica del trauma familiare sul temperamento dello scienziato, ma giunge a dare un'interpretazione visionaria, totalizzante, a partire dall'immagine del fuoco. Il nesso tra il fatto di sangue e la sparizione del fisico è scientificamente indimostrabile, ma è avvolto da una densa suggestione che solo la letteratura può giustificare. Anche in questo romanzo, dunque, Sciascia cerca tracce, indizi o avvertimenti nel passato, sul destino di Majorana attraverso parentesi digressive fuori dall'asse tematico della scomparsa. Anche Majorana è rappresentato nella sua solitudine: se per Moro questa è data dalla nuova condizione di prigioniero e dalla tragedia di non essere capito, per il fisico il cuore del dramma sta nella potenza delle sue intuizioni al quale lo espose il suo genio precoce. Un'altra analogia compositiva tra i due testi è data dalla convergenza operativa che viene messa in evidenza tra le forze degli Alleati e i "nemici" dell'Asse Roma-Berlino, in definitiva rendendo entrambe le parti ugualmente criminali, così come nel delitto di Moro Sciascia riconduce il sequestro e l'ideologia dei brigatisti a surrogati di modalità fasciste. Nel mirino sono gli uomini "liberi", coloro che lavoravano per la coalizione che opponeva il principio della democrazia alle dittature nazifasciste, e che concretizzarono il progetto della bomba atomica:

«I liberi senza alcuna remora, e persino con una punta di allegria, la proposero, vi lavorarono, la misero a punto e, senza porre condizioni o chiedere impegni (la cui più che possibile inosservanza avrebbe almeno attenuato la loro responsabilità), la consegnarono ai politici e ai militari. E che gli schiavi l'avrebbero consegnata a Hitler, a un dittatore di fredda e atroce follia, mentre i liberi la consegnarono a Truman, uomo di "senso comune" che rappresentava il "senso comune" della democrazia americana, non fa differenza: dal momento che Hitler avrebbe deciso esattamente come Truman decise [...]»¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ivi*, pp.131-132.

¹⁵¹ *Ivi*, p.136.

Nel porsi criticamente nei confronti di ambo le parti Sciascia pone in risalto ancor più la solitudine di Majorana che sa trarsi fuori dal gioco, dal “contesto” mostruoso che di lì a poco avrebbe causato una delle tragedie peggiori della storia dell’umanità. Ma la binomia buoni-cattivi, è annullata principalmente dalla consapevolezza di quello che è il demone comune alle parti: ancora una volta è il Potere che rende dal punto di vista pratico ed etico tutti uguali, tutti condannabili allo stesso modo. A differenza della storia di Moro, il finale del romanzo rimane aperto, non sollevando il lettore dall’ambiguità della vicenda, ma anzi rafforzandola. Alla fine rimane l’ipotesi, che non potrà mai diventare certezza, sul rifugio dal mondo cercato da Majorana in un convento certosino, ma quello che conta per l’autore è l’esperienza dell’interconnessione tra le cose nonostante queste rimangano nel dominio dell’oscurità:

«Nel momento in cui Nisticò ci diceva della inaspettata, insospettata, incredibile notizia che la lontana voce dell’amico gli aveva rivelata, noi abbiamo vissuto una esperienza di rivelazione, una esperienza metafisica, una esperienza mistica: abbiamo avuto, al di là della ragione, la razionale certezza che, rispondenti o no ai fatti reali e verificabili, quei due fantasmi dei fatti che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato¹⁵²»

L’autore postula l’esistenza di un “razionale” che si colloca al di là della ragione, lasciando intendere un’evoluzione della ragione illuministica che abbraccia un altro strato del reale, più sottile e invisibile, ma non per questo meno vero. La dimensione della scomparsa offre il contesto naturale alla speculazione filosofica e alla dilatazione letteraria nei riferimenti intertestuali e digressivi. Inoltre anche in questo caso Sciascia parte da una propria ipotesi di ricerca di cui cercherà conferme e sostegno nelle lettere, nelle testimonianze di quanti conoscevano Majorana, attraversando il mistero con l’occhio dell’investigatore-letterato. La comparazione tra i due testi consente di evincere alcuni leitmotiv tematici e strutturali su cui Sciascia modula le proprie inchieste. Tra questi figurano l’attenzione analitica sui dettagli, intesi come indizi rivelatori, tanto più significativi quanto involontari o trascurabili ad una lettura esclusivamente contenutistica. Il metodo investigativo dell’autore combina curiosità analitica e ricerca di un assoluto che possa estrapolarsi dal dettaglio, ma soprattutto il ricorso alla letteratura per sostenere e corroborare le proprie tesi parallelamente all’indagine scientifica. L’opera di Sciascia pur anticipando la direzione che verrà intrapresa dal romanzo-reportage pende ancora verso la

¹⁵² *Ivi*, p. 177.

letteratura nella maniera in cui quest'ultima è sottotesto imprescindibile per comprendere e organizzare il racconto.

1.3 Inchiesta e letteratura

Sciascia, quindi, sembra dare la precedenza alla voce della denuncia prima che alla distinzione letteraria di genere/inchiesta, mirando, al contrario, ad un loro avvicinamento nella sperimentazione di soluzioni stilistiche e compositive comuni. Il tributo all'opera di Sciascia è riconosciuto dagli autori contemporanei di giallo e noir, sia nella maniera di intendere la propria funzione di intellettuali e sulla facoltà del romanzo di parlare della realtà criminale attraverso la finzione¹⁵³, sia in modo più sottilmente citazionistico come ne *Il giorno del lupo* di Lucarelli il cui rimando esplicito è a *Il giorno della civetta*. La sintetizzazione di elementi condivisi, che travalicano il confine tra storia vera e opera di fantasia, avvicina concettualmente i romanzi di Sciascia alle opere di non-fiction, seppur con una notevole differenza che riguarda lo svolgimento dell'investigazione: quello di Sciascia è un lavoro solitario di ricomposizione logica degli eventi, in cui la letteratura non è solo il veicolo ma anche il carburante della ricerca. Ciò comporta che manchi all'autore siciliano tutto l'aspetto del lavoro sul campo, il faccia a faccia con il crimine, il dettaglio reale come pretesto narrativo: elementi che invece definiranno la peculiarità metodologica del New Journalism. La radice comune ad entrambi, invece, è rintracciabile probabilmente nel realismo letterario ottocentesco, di stampo verista e naturalista, che parte dalla registrazione di uno sguardo sempre mobile e attento al "vero" da cui scaturisce la scrittura- scrittura che è al contempo testimonianza e sforzo di comprensione delle dinamiche sociali, psicologiche ed economiche che sono dietro ai personaggi e ai loro avvenimenti. Già Pirandello nel tracciare una demarcazione tra gli "scrittori di parole" e gli "scrittori di cose", intercettava un filone della letteratura il cui oggetto è la realtà nel suo aspetto materico, fattuale, il cui massimo rappresentante contemporaneo veniva rintracciato nella figura di Verga; sul versante opposto, invece, veniva segnalata la verbosità di stampo decadentista che caratterizza la scrittura di D'Annunzio. Nel discorso

¹⁵³ Questa riflessione è stata ampiamente sviluppata da Lucia Srouf in *La presenza di Leonardo Sciascia nel nuovo noir italiano*, articolo in corso di pubblicazione presso *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2017.

tenuto alla Reale Accademia d'Italia, nel 1931, l'autore descrive per antitesi questa doppia tendenza che ha attraversato dalle origini la letteratura italiana:

«Nei primi le cose non tanto valgono per sé quanto per come sono dette, e appare sempre il letterato o il seduttore o l'attore che vuol far vedere com'è bravo a dirvele, anche quando non si scopra. In questi altri, la parola che pone la cosa, e per parola non vuol valere se non in quanto serve a esprimere la cosa, per modo che tra la cosa e chi deve vederla, essa, come parola, sparisca, e stia lí, non parola, ma la cosa stessa¹⁵⁴»

Al filone degli scrittori di cose appartengono oltre allo stesso Pirandello, illustri predecessori quali Dante, Machiavelli, Ariosto, Manzoni; ciò che rende possibile l'assimilazione di autori così lontani per tempi e poetica è proprio la volontà di dare la precedenza alla "cosa stessa", facendo sbiadire la parola. Il filone individuato da Pirandello non si esaurisce con Verga, ma viene anzi irrobustito da autori del dopoguerra quali, solo per citarne alcuni, Pavese, Levi, Brancati, Pratolini, Sciascia. Nelle loro opere è possibile individuare, idealmente, la genealogia delle scritture di non-fiction: scritture che hanno il loro centro nelle cose e che da lì si dilatano, narrativamente, osservandole sotto una lente di denuncia o speculativa, oltre che meramente descrittiva¹⁵⁵. Il rapporto tra cose e scrittura, quindi, è quanto mai problematico: aspetto che ne definisce l'immissione nella terra di mezzo tra romanzo e inchiesta, o romanzo e reportage. Dalla parte della filiazione della non-fiction nel cuore della letteratura interviene Capote, nella Prefazione a *Musica per Camaleonti* (1980) in cui, ripercorrendo gli inizi della sua vocazione verso la scrittura, ammette il proprio apprendistato nell'esercizio della descrizione di quanto gli era familiare e quotidiano. Capote giunge anche ad ammettere che dal giornalismo era attratto più da motivazioni "stilistiche" che dall'urgenza del racconto della cronaca, ammirando soprattutto il giornalismo come "forma d'arte in sé¹⁵⁶". Per l'autore l'ibridazione del linguaggio giornalistico e di quello letterario nel flusso della pagina, risponde quindi all'esigenza di trovare una "super-forma" che sia adatta ad una scrittura dai molteplici

¹⁵⁴ Luigi Pirandello - *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1960; III ed. Milano giugno 1973.

¹⁵⁵ L'opera dello stesso Pirandello è stata vista come anticipatrice per "svariati elementi della poetica" del filone ascrivibile al New Journalism Cfr. F. Zangrilli, *Pirandello e il giornalismo*, pp. 71-77.

¹⁵⁶ T. Capote, *Musica per Camaleonti*, Milano, Garzanti, 2013.

incroci: “Il problema era- come può uno scrittore riunire felicemente in una sola forma tutto ciò che sa di ogni forma di scrittura?¹⁵⁷”

Un esempio di come il problema stilistico si intrecci con quello del racconto della verità è mostrato ne *L'abusivo* di Franchini. Nel romanzo, infatti, la riflessione sulla finalità della scrittura viene tematizzata nelle due figure dell'autore e dell'amico ucciso dalla camorra. Per Franchini, parlare di Siani è anche un'interrogazione sul senso dello scrivere e sul momento in cui viene abbattuta quella barriera che dal retroscena separato del mondo, quello in cui lavora lo scrittore, protegge dalla materialità della vita “vera”. E infatti, dato che le dinamiche e le motivazioni dell'assassinio sono ormai note, Franchini cerca con la sua inchiesta di sciogliere altri nodi, tra cui quello del legame tanto virtuale quanto reale che lega il destino di un uomo alla sua scrittura. Per questo la persona dell'autore interviene quasi come “doppio” rovesciato di Siani: se la scrittura li accomuna, le scelte legate a questa attività marcheranno il loro destino con un segno diverso. Alla non “definitività” della morte di Siani contribuiscono i dubbi di natura antropologica e filosofica dell'autore. Tra questi, l'incidenza di una sorta di determinismo ambientale, che interconnette la precarietà lavorativa e umana dell'“abusivo” e la violenza come codice di sopravvivenza, a cui segue il leitmotiv sulla ricerca di una “verità storica” che estrapoli i fatti dalla cronaca rintracciandone un senso coerente, universale e per questo impossibile. Dalla dialettica tra ipotesi, prove, testimonianze e ricostruzione giornalistica, l'autore deve ammettere che “Il caso Siani è la malinconica bandiera della nostra innocenza strappata e delle illusioni perdute a rincorrere il tempo fuggito”. L'autore sintetizza così quello che continua a non tornare in questa storia: l'incolmabilità tra la causa banale che ha portato alla condanna, per una presunta accusa di infamia rivolta al boss del clan Gionta da parte di Siani, e l'efferratezza reale e irreversibile della morte. La persistenza di frange d'ombra nella vicenda, anche a posteriori, e il mancato appagamento di una verità che non solo spieghi ma che renda giustizia dell'assassinio, senza umiliare la memoria del giornalista, mostra come l'inchiesta di Franchini oltrepassi il confine giornalistico. Ne sono testimonianza le frequenti pause narrative in cui l'autore indugia in riflessioni che collegano la scrittura all'etica della professione:

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 15.

«il danno inferto dalla letteratura è, il più delle volte, un danno assai risibile, mentre il sommo bene della cronaca, come ogni sommo bene, spesso ci insospettisce anziché convincerci, perché non sembra appartenere a questo mondo dove il bene e il male sono sempre troppo confusi, dove qualunque verità è uno straccio che di nuovo si può prendere in mano e torcere per cavarne ancora qualche goccia¹⁵⁸»

In questo senso si spiega la riflessione di Casadei sul superamento, nel romanzo, della mera prospettiva cronachistica e dello schema del giallo; il racconto risulta, invece, orientato in direzione dell'*Erlebnis*, quale dimensione totale del vissuto oltre l'oggettività dei dati reali¹⁵⁹. Le riflessioni che accompagnano la tragedia del giornalista denunciano che la posta in gioco è, a livello ontologico, il rapporto tra verità e messinscena del reale, e l'indagine di Franchini mira, come movimento ideale, ad individuare proprio il discrimine tra realtà e farsa. Ma *L'abusivo* mostra anche che la forma dell'inchiesta giornalistica acquista una particolare fisionomia calata all'interno di indagini che si svolgono su una vicenda privata, dall'epilogo spesso noto. La vicenda privata, infatti, anziché disvelare il proprio intreccio entra nel cortocircuito di dettagli, testimonianze, documenti che moltiplicano esponenzialmente le possibili soluzioni del mistero ma di fatto non giungono mai ad una verità definitiva, quella che la letteratura sembra voler ricomporre muovendosi tra la frammentarietà caotica dell'esperienza. La rappresentazione del reale attraverso la lente caleidoscopica della letteratura, che fa esplodere l'unità anziché raccoglierla nella sua interezza, mostra la continuità con il romanzo postmoderno ma con una differenza strutturale: l'intreccio non coinvolge tanto il livello rizomatico della storia, di superficie, ma si muove in senso verticale, verso la conoscenza, penetrando in profondità l'esperienza umana narrata¹⁶⁰. Questo comporta che lo sviluppo delle storie privilegi la modalità riflessiva all'affastellamento dinamico di azioni, personaggi, oggetti, colpi di scena. A livello compositivo i romanzi che rientrano in questo filone, pur seguendo lo schema del giallo, ne rovesciano alcuni parametri fondamentali mostrando affinità e tangenze con lo schema dell'anti-detection fiction: il giornalista-romanziero, analogamente al detective dilettante, persegue la ricostruzione dei fatti in continuità con l'invenzione finzionale, per

¹⁵⁸ *L'ab*, p. 147.

¹⁵⁹ A. Casadei, *La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su fiction e non-fiction a partire da L'Abusivo di Antonio Franchini*, a cura di M. BovoRomœuf, S. Ricciardi, in *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, (2006), p.29.

¹⁶⁰ B. Falcetto, *Ibridare finzione e realtà*, in *Tirature* '10, (2010), p.62.

approdare a una “soluzione debole¹⁶¹” che si traduce nell’inattengibilità della verità, ossia dell’eziologia primaria che lega gli eventi e le azioni tra di loro. Viene meno dunque lo scioglimento finale, mancando la risposta al “perché è accaduto?”: la vertigine del non senso, dalla quale nasce il lavoro poliziesco¹⁶², non viene colmata ma particellizzata nell’infinito delle possibilità. L’indagine sembra quindi l’espedito euristico attraverso cui la narrativa s’immerge nel reale per tastarne lo spessore, passando attraverso la cronaca per giungere ai “fatti che non si vedono¹⁶³”: orizzonte conoscitivo che persiste come punto di fuga, e in definitiva nocciolo del Reale irriducibile alla razionalità giornalistica.

1.3.1 Le morti malinconiche di Ermanno Rea

L’opera di Rea costituisce un esempio di come la modalità investigativa dell’inchiesta e la mancanza di una risposta chiarificatrice al mistero iniziale possano congiungersi, all’interno di un lavoro di ricerca scrupoloso e attento. Nei due romanzi dell’autore, *L’ultima lezione*¹⁶⁴ (1992) e *Mistero napoletano*¹⁶⁵ (1995), l’indagine sul singolo è imprescindibile dalla riflessione sulle dinamiche storiche e politiche, rappresentate emblematicamente dai personaggi protagonisti e dalla tragica fatalità dei loro destini. Seppure il contesto svolga un ruolo chiave anche nelle indagini di Bettin e Franchini, nei romanzi di Rea lo sfondo storico assume nell’economia del testo un’importanza primaria, in quanto è esso stesso il nodo da sciogliere per la comprensione dell’indole, delle scelte e delle vite dei protagonisti. Se ne *L’ultima lezione* è esplicito il rimando all’opera di Sciascia, nella costruzione di entrambi i romanzi è possibile rintracciare dei tratti comuni alla scrittura di Rea attorno ai quali si strutturano i personaggi e le storie dello scrittore siciliano. Una prima simmetria può essere rintracciata nella modalità con cui l’autore svolge le sue inchieste, dove l’esibito rigore documentaristico della ricostruzione contiene in realtà un fitto sottotesto di riferimenti letterari che orientano l’interpretazione del lettore più nell’ottica del “teorema” che in quello del fatto giornalistico.

¹⁶¹ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2009.

¹⁶² Cazzato, *Generi recupero, dissoluzione: l’uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Schena, Fasano, 1999.

¹⁶³ R. La Capria, *La globalità non esiste più*, Linea d’ombra, n 84 luglio/agosto, 1993, p.56.

¹⁶⁴ E.Rea, *L’ultima lezione*, Einaudi, Torino, 1992.

¹⁶⁵ E. Rea, *Mistero Napoletano*, Einaudi, Torino, 1995.

Inoltre, le sorti di Federico Caffè e Francesca Nobili vengono segnate, seguendo la ragione fatalistica, dalla loro diversità nel senso dell'eccezionalità delle loro persone che mette in moto la vicenda umana e narrativa. Se la difformità rispetto all'ambiente per i personaggi di Sciascia viene interpretata come follia da chi non ha gli stessi strumenti intellettivi e morali¹⁶⁶, nel caso di Caffè viene stigmatizzata come idealismo privo di ragione pratica, per Francesca Nobili invece come eccentricità sopra le righe. In entrambi i casi la "scelta di morte" diventerà "scelta di vita", perché nell'atto di congedo dal mondo i protagonisti rivendicano la propria libertà come individui coerenti a sé stessi e ai propri ideali. In questa prospettiva, la scomparsa è emblematica dell'antagonismo dei personaggi rispetto alla società o alla mentalità corrente, e diventa "atto gratuito", così come lo è stato l'allontanamento dal mondo di Majorana¹⁶⁷.

In *L'ultima lezione*, il protagonista è lo stimato economista Federico Caffè che scompare misteriosamente poco dopo il congedo dall'università, lasciando aperti gli interrogativi intorno alla sua fine. L'autore solleva sin dalle prime pagine il dubbio che la scomparsa del professore possa essere legata ad un disagio profondo nel venire meno del suo ruolo di "guida", svolto all'interno dell'accademia, e al contempo alla lucida consapevolezza del baratro economico e sociale verso cui stava precipitando l'Italia degli anni '80. Su quest'ultimo punto Rea instaura un parallelismo letterario con il caso di Ettore Majorana, riecheggiando volutamente il romanzo di Sciascia *La scomparsa di Majorana*. L'operazione di comparazione tra i due testi serve non solo a immettere *L'ultima lezione* in un discorso intertestuale, ma anche a sottolineare quanto tra la realtà della ricostruzione realistica e l'invenzione romanzesca vi sia un fitto intreccio di scambi e come la realtà sia un territorio di confine che ibrida oggettività e "fuga dei fatti". L'aspetto della vicenda più legato alla letteratura, quello che appartiene al dominio dell'ipotesi e dell'immaginazione, non toglie terreno alla veridicità del racconto ma, cavalcando la logica romanzesca, offre una direzione nella quale indagare per giungere al cuore della verità:

«Sciascia congettura che Majorana intuisca, grazie alla sua genialità e al suo forte intuito, quale destino tragico stiano spalancando all'umanità le ricerche in campo atomico [...] E perciò scompare. Per forzata che possa apparire, è una tesi suggestiva. Come appare suggestiva, per forzata che possa apparire a sua volta, la tesi di un Caffè che si ritrae in sé stesso e decide di

¹⁶⁶ A. Barbagallo, *L'illuminismo possibile*, La Gazzetta dell'Etna, Catania, 1999.

¹⁶⁷ G.Traina, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Bonanno Editore, Acireale, 2009.

scompare per protesta: verso un mondo che smentisce ogni speranza di giustizia, ogni aspirazione egualitaria [...] Si definisca pure tutto ciò semplice suggestione. Questo non esclude, in ogni caso, che in tale tragedia collettiva, epocale, Caffè appaia immerso con tutto sé stesso¹⁶⁸»

L'interesse investigativo dell'autore sembra segnato sin dall'inizio dalla consapevolezza che la letteratura non potrà ricomporre la spaccatura tra la realtà di quanto è accaduto e la determinazione del suo significato, in quanto l'oggettività può esistere, riprendendo una riflessione di Baudrillard sulle mediazioni della realtà, solo come "illusione oggettiva" che sostanzialmente sancisce l'impossibilità di una verità oggettiva¹⁶⁹.

Il lavoro di Rea, quindi, mira a ridisegnare il profilo della vicenda sia raccogliendo le testimonianze di quanti conoscevano il professore, ma soprattutto lasciando che siano gli indizi disseminati qua e là, i dettagli marginali, a offrire un'impalcatura valida da cui trarre delle ipotesi. L'autore tuttavia mette al riparo la propria indagine dal dubbio che possa trattarsi di un'operazione prettamente romanzesca ma lascia intuire che l'approfondimento sul retroscena umano è sicuramente uno strumento complementare a quello giornalistico:

«dopo quest'ultima lezione Caffè scomparirà come vanificato dalla sua stessa disperazione. Il che non vuol dire che la sua scomparsa debba essere letta necessariamente tutta in chiave ideologica. Questo, indubbiamente, sarebbe un romanzo. Ma che essa sia stata anche una «scomparsa ideologica» pare difficile negarlo¹⁷⁰»

In *Mistero napoletano* il legame tra storia, politica e città da cui si staglia la figura di Francesca rappresenta non solo lo sfondo che surdetermina la vicenda umana, ma è co-protagonista della narrazione. Rea infatti, si muove su un'alternanza di piani tra biografia del personaggio e dinamiche di politica nazionale e internazionale che segnano il destino di Napoli. I due livelli risultano inscindibili l'uno dall'altro: essi mostrano come la ricerca su quello che l'autore chiama un «giallo esistenziale perché indaga su un suicidio apparentemente senza ragione», vada interpretato in profondità prospettica. In un certo senso tra il suicidio della donna e il declino della città intercorre un nesso metaforico, poiché Francesca rappresenta anche l'anima più libera e anticonformista della città, quella che viene mortificata in parte dalla miopia del partito comunista e dalla sua incapacità di

¹⁶⁸ E. Rea, *L'ultima lezione*, Torino, Einaudi 1992, p.15.

¹⁶⁹ J. Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris: Éditions Galilée, 1995; trad. it. *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina, Milano 1996.

¹⁷⁰ *L'ultima lez*, p. 78.

comunicare con tutti gli strati della popolazione, in parte dal non aver sfruttato le risorse geografiche e commerciali della città facendone un centro di riferimento per il Mediterraneo. Tutto il viaggio nel passato, attraverso la storia di Francesca, mira a sviscerare un mondo che non esiste più e tradisce anche un coinvolgimento affettivo dell'autore¹⁷¹ :

«E mi chiedo: sto scrivendo un «romanzo» oppure una cronaca fedele di avvenimenti realmente accaduti? Francesca fu proprio il personaggio che cerco di delineare? [...] Il fatto che io stia lavorando su testimonianze, documenti, diari, insomma su elementi «probanti», come si dice nelle aule giudiziarie, non è argomento risolutivo: una mente innamorata di un'idea, ossessionata da essa, è capace di inaudite strategie dolose¹⁷²»

La puntualità della ricerca viene quindi tradita, o meglio messa in discussione, dalla riflessione metatestuale che rivela le inquietudini e i dubbi dell'autore sulla finalità autenticamente investigativa del suo lavoro.

2.1 Dal giallo al nero. Elementi per un confronto.

Se il “paradigma illuminista” è la premessa su cui questa ricerca basa il discrimine tra giallo e noir, va ricordato che il contenitore del poliziesco assembla materiale anche molto eterogeneo e che non sempre aderisce perfettamente all'inquadratura di un solo genere. E infatti, anche all'interno di questa ricerca, diversi romanzi presi in esame hanno una collocazione ubiqua, pertinente al giallo per alcuni aspetti e al noir per altri. Questa possibilità di convivenza di giallo e nero è ben evidente nelle raccolte collettanee di racconti. Nella raccolta *Crimini*¹⁷³ (2007) curata da Giancarlo De Cataldo, ad esempio, il racconto criminale è modulato su più gradazioni cromatiche: da quelli che più si avvicinano allo schema indiziatico del giallo, di Camilleri (*Troppi equivoci*) e Fois (*Quello che manca*), sino a di storie come quelle di De Cataldo (*Il bambino rapito dalla befana*) e

¹⁷¹ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.

¹⁷² E. Rea, *Mistero napoletano*, Torino, Einaudi 1995.

¹⁷³ G. De Cataldo, a cura di, *Crimini*, Einaudi, Torino, 2007.

Lucarelli (*Il terzo sparo*) che per ambientazione, atmosfera e trama aderiscono maggiormente alla definizione di noir. Allo stesso modo *Giallo nero e mistero*¹⁷⁴ (2005) curato da Marcello Fois e che raccoglie scritti di autori quali Macchiavelli, Cacucci, Lucarelli, propone un panorama cromatico variegato, anche se maggiormente virato verso il nero.

Per quello che riguarda la questione della classificazione, sarà utile fare qualche riferimento a una delle teorie che negli ultimi anni ha riflettuto sulla natura delle scritture romanzesche italiane più recenti, proponendo nuove tassonomie nell'attuale panorama letterario. L'esempio più rappresentativo è dato da Wu Ming che ha raccolto sotto la definizione di *New Italian Epic* alcune delle esperienze letterarie più interessanti pubblicate nell'ultimo ventennio. L'idea è quella che l'uso tradizionale delle classificazioni di genere non sia adatto né a contenere una vastità di narrazioni ibride, che mescolano romanzo storico, noir, thriller, fantascienza, né che possa essere considerato un valido strumento d'indagine il criterio di opposizione letteratura/intrattenimento. A tal proposito viene in sostegno anche quanto afferma Petronio proprio a proposito della posizione che occupa il giallo nelle classificazioni di genere:

«Abbiamo preso coscienza del fatto- essenziale- che nell'attività letteraria moderna è saltata la funzione dei generi quale sistema gerarchico e assiologico [...] Abbiamo chiarito che questa rivoluzione non comporta affatto la scomparsa delle distinzioni di valore, dal momento che nuove gerarchie di livelli, quindi di valori, si riproducono all'interno di ogni genere, sicché [...] la pretesa di attribuire valore a un'opera per la sua appartenenza a questo o quel genere è tanto anacronistica quanto quella di attribuire valore a un uomo per la sua appartenenza, alla nascita, a questa o quella razza...¹⁷⁵»

La chiara presa di posizione di Petronio in parte anticipa quanto verrà esposto più avanti, circa l'affermazione di una dignità letteraria della letteratura di genere, dall'altra mette in discussione la stessa validità stessa delle separazioni in base al concetto, tanto reale quanto ambivalente, di genere.

Ma il riposizionamento, proposto da Wu Ming, in cui convivono realismo e scritture di genere, è interessante soprattutto sotto la prospettiva della ricezione, perché nel criterio che accomuna queste narrazioni, definite "epiche", si profila quindi una non fiction noir, o meglio un'ibridazione a sfondo noir. Quello che davvero conta nella nuova corrente del

¹⁷⁴ M. Fois, *Giallo nero e mistero*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2005.

¹⁷⁵ Giuseppe Petronio, *Perché il giallo*, in *Il Giallo degli Anni Trenta*, op. cit, pp. 9-10.

realismo letterario italiano individuato dal collettivo bolognese, è la ricostruzione di un affresco totale, di un mondo dentro uno spaccato di realtà. Sia esso ritagliato su un segmento di storia o di cronaca, questo progetto editoriale pone il romanziere davanti al compito di dare una visione il più possibile esauriente e totale dell'oggetto rappresentato. L'insieme di tali aspetti costituiscono il denominatore comune che giustifica l'accostamento di opere diverse in un'unica "nebulosa narrativa", quali *La presa di Macallè*, *L'ottava vibrazione*, *Gomorra*, *Dies Irae*, *Nelle mani giuste*, *Lezioni di tenebra*, *Sappiano le mie parole di sangue*, solo per citare alcuni titoli. Il termine epico definisce quindi più la grandezza della concezione del disegno narrativo, che il contenuto specifico del testo letterario. La densità etica è data dalla «presa di posizione e assunzione di responsabilità, che le traghetta oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente» e dal recupero della «fiducia nella parola e nella possibilità di "riattivarla", ricaricarla di significato dopo il logorìo di *topoi* e clichés¹⁷⁶». La nebulosa narrativa che gravita intorno alla definizione del NIE, dunque, non emargina le scritture più vicine al romanzo di genere perché, al contrario, assorbe gli "stratagemmi narrativi della *genre fiction*" dentro la propria complessità contenutistica.

A prescindere dalla validità della linea critica proposta da Wu Ming e dalla sua estendibilità ad una serie anche molto eterogenea di romanzi che rendono fin troppo denso l'orizzonte, entrambi i parametri sopra esposti sembrano essere condivisi da tutti romanzi che verranno presi in esame. Ossia, l'atto della scrittura che risponde ad un'etica dell'impegno da parte dell'autore e la restituzione della godibilità della lettura rappresentano il requisito minimo, o meglio, le linee guida che animano l'ispirazione degli autori. Parallelamente a questa riflessione che mette in discussione la sostanza stessa di una letteratura di genere strettamente intesa, negli anni '90 va detonando in Italia il fenomeno del noir, come testimoniato dalle numerose collane editoriali dedicate a questo genere che mostrano una vera inondazione di romanzi "neri", i cui rappresentanti più autorevoli fanno capo principalmente a tre aree geografiche. Bologna, Milano e Roma e le rispettive "scuole", Gruppo 13, Scuola dei Duri e Gruppo Neonoir, sono accomunati principalmente dalla costruzione di storie noir che abbandonano l'ambientazione d'oltralpe, riconducendo

¹⁷⁶ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WMI_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, p. 14.

le vicende sul territorio nazionale con uno spiccato interesse per le realtà sociali e regionali. In realtà nessuno di questi autori appartiene ad una scuola in senso stretto, anzi gli autori rivendicano con un certo orgoglio l'indipendenza della propria formazione che avviene «senza pagare dazio a scuole, accademie, o conventicole letterarie che dir si voglia¹⁷⁷», come sottolinea De Cataldo nella sua introduzione a *Crimini*.

Oltre alla collocazione editoriale che assembla spesso, sotto la stessa collana, romanzi di non-fiction e noir, un ulteriore punto di contatto tra le due narrative è rintracciabile nella dimensione riflessiva che diventa racconto. Il gruppo romano ha avuto il merito di dare una riformulazione alle caratteristiche del genere, connotando il *plot* e i personaggi in maniera originale: oltre all'ambientazione italiana, ricorrono l'efferatezza del delitto, l'abbondanza del sangue e il punto di vista narrativo che coincide con quello dell'assassino. Le prime esperienze narrative del gruppo sono state raccolte nel volume *Cattivissimi* (2004)¹⁷⁸, curato da Fabio Giovannini e Antonio Tentori i quali sottolineano nell'introduzione che «il neo-noir “riscrive” i generi: il giallo, il noir, la spy story e infine il cyber¹⁷⁹». Un'estensione dello spazio narrativo in cui si giocano maggiori combinazioni tematiche e stilistiche: la logica non è tanto quella di espellere gli elementi “eterodossi”- si vedano come termine di paragone le venti regole di Van Dine- quanto di utilizzare e rielaborare anche ciò che è proprio di altri ambiti narrativi afferenti al “mistero”. Nel tentativo di spiegare che cosa sia il *neonoir*, all'interno della collana saggistica sul genere curata da Elisabetta Mondello, viene specificato che «non si tratta della solita indagine delle forze del bene (poliziotti, giornalisti, investigatori privati, preti) che tendono a normalizzare, a riportare sulla Terra il Paradiso Terrestre, ma del male che narra se stesso¹⁸⁰». Questo punto è fondamentale per legittimare, dentro l'etichetta di noir, anche la presenza di romanzi in cui l'azione si dissolve a favore di una prosa più saggistica o focalizzata maggiormente sui pensieri del criminale. Inoltre è sottinteso l'elemento dell'imprevedibilità che distanzia il noir dal giallo, l'assenza dello schema logico che fa saltare le funzioni dei personaggi, a favore dell'aleatorietà “autonarrativa” del male. Tradotto in termini narratologici, questo significa anche una maggiore difficoltà nel definire una griglia che valuti la corrispondenza tra le funzioni dei personaggi ricorrenti e

¹⁷⁷ De Cataldo, Prefazione in *Crimini*, op.cit.

¹⁷⁸ AA.VV. *Cattivissimi*, Stampa Alternativa, a cura di F. Giovannini e A. Tentori, Viterbo 2012, p. 5.

¹⁷⁹ *Ivi*

¹⁸⁰ Elisabetta Mondello, a cura di, *Roma noir 2005: tendenze di un nuovo genere metropolitano* Robin Edizioni, Roma, 2005.

le sequenze annesse. Tuttavia un'eccezione è rappresentato dal personaggio dell'investigatore, onnipresente nella fiction criminale. Proprio sulla presenza di chi conduce l'indagine s'innesta la prima corrispondenza tra noir e non-fiction: sia questi un investigatore o un giornalista d'inchiesta, entrambi sono ascrivibili all'archetipo del Mago/Ricercatore per la tensione conoscitiva che anima il loro percorso lungo la narrazione¹⁸¹; tensione che può essere sciolta o rimanere irrisolta ma che in ogni caso assumerà il corpo o la voce dell'autore/investigatore.

Il campione di opere su cui spazia quest'analisi riprende in parte l'idea di non sistematicità della categorizzazione, non concentrandosi solo su romanzi rigorosamente noir ma anche quelli tangenti il genere. Il noir allora verrà considerato principalmente come campo gravitazionale che attira scritture anche molto diverse tra loro e che non sempre condividono l'appartenenza al "genere", inglobando anche i romanzi di non-fiction. Sarebbe più corretto, dunque, sostituire la terminologia di "noir" con *crime novel*, ma probabilmente anche quest'ultima denominazione lascerebbe fuori alcuni elementi o risulterebbe imprecisa per alcuni romanzi. Volendo ridurre all'osso, si potrebbe dire che gli elementi che tornano trasversalmente nelle narrazioni proposte qui di seguito sono il crimine, con il tutto suo potere di fascinazione, e la modalità di "realismo ibrido" sul principio della contaminazione dei generi e di commistione di fiction e non-fiction. Infatti, pur non perdendo di importanza la distinzione tra vero e finzione, il noir mostra di avere "le antenne obbligatoriamente sulla storia, la cultura e l'inconscio", e che queste "siano particolarmente sintonizzate sull'attualità"¹⁸². Per essere più precisi, in questi testi realtà e finzione sono inscindibili come l'oggetto e la sua ombra perché il congegno narrativo funziona proprio per questa doppia risorsa. Ad esempio, nel romanzo di Franchini, il delitto di Siani non è separabile da tutto il contesto antropologico, esemplificato dai siparietti familiari che scorrono in parallelo alla storia principale. Ma, soprattutto, è proprio quest'alternanza di piani dall'indagine giornalistica alla ricostruzione romanzesca che rende il dualismo realtà/finzione, vero nodo e meta-discorso della narrazione. Allo stesso modo, *Romanzo Criminale* sviluppa una sorta di epopea criminale che risulta credibile per l'aderenza della sua ascesa a dinamiche storiche e politiche ben individuabili. Sotto

¹⁸¹ Sergio Calamandrei, *La struttura profonda del giallo e del noir*, in *IF- Rivista dell'Insolito e del Fantastico*, a cura di Carlo Bordini, n.4, giugno 2010, consultato su www.calamandrei.it

¹⁸² Paola Casella, *Uno strumento per decifrare la realtà* (intervista a Giorgio Gosetti, direttore del *Noir Film Festival* di Cormayeur), in *Caffè Europa*, 2001, www.caffeeuropa.it

l'accezione che si è scelto di dare alla definizione di "noir" convergono, sia romanzi in cui il crimine è principalmente una "tonalità estetica"¹⁸³, ovvero un rivestimento che riguarda la superficie del contenuto per la facilità della fruizione e l'appetibilità commerciale, sia quelli in cui è uno strumento attraverso cui indagare la realtà nelle sue pieghe più profonde. Così come sono anche diversi i termini in cui è posto il crimine: quando è prevalentemente *agito* è quindi presente nel plot come azione, al contrario è inserito nello sfondo: non atto delittuoso, ma stato potenziale o riflessione sull'azione. È quest'ultimo il caso prevalentemente delle scritture di non-fiction, come, ad esempio, *Cronaca della fine*, *L'eredità*, *La città distratta* ma anche di romanzi di fiction come *Acab* o *Dies Irae*. Senza considerare che il crimine può convivere, nello stesso romanzo, come azione e riflessione: si veda *L'abusivo*, in cui la descrizione dell'omicidio di Siani, quindi il primo piano del delitto, è il punto di arrivo di un'indagine che ricostruisce uno spaccato socio-culturale feroce ma apparentemente divagante rispetto all'assassinio del giornalista. Sempre alle scritture afferenti al noir ma interessanti dal punto di vista della trattazione del Male e della denuncia, risultano quei romanzi che si compongono nella ricerca delle "ragioni del delitto": di questi sono testimonianza recente *Nostalgia* (2016) di Ermanno Rea e *La Scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati. È inoltre interessante rilevare i libri che rientrano in una dimensione "post-noir": narrazioni in cui il delitto e l'apparato investigativo diventano secondari, mentre il centro della scena è dominata dall'atmosfera psicologica che dai personaggi si espande all'ambiente. Il primo a coniare questa definizione è stato Raul Montanari a proposito di "scrittori che, partiti dal noir, stanno esplorando un'altra area narrativa (dando uno spazio molto ampio ai personaggi e alla loro introspezione) senza mai dimenticare la lezione fondamentale della suspense"¹⁸⁴. Sono ascrivibili a questa dicitura diversi romanzi di Montanari (*Che cosa hai fatto*, *L'esistenza di Dio*), Grazia Verasani (*Tutto il freddo che ho preso*), Gianni Blondillo (*Nel nome del padre*), ma anche romanzi come *Dalle rovine* di Funetta e *Cronache dalla città dei crolli* di De Santis. Poiché espressione recente e ancora da definire nei suoi contorni, in questa sede

¹⁸³ Arturo Mazzeola, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014. Un esempio della tendenza a "colorare" le storie di sfumature noir proviene da quegli scrittori di genere che anche quando fuoriescono dal giallo e dal nero ne conservano l'atmosfera l'alone narrativo. Un esempio può rintracciarsi nei racconti brevi *Passeggeri notturni* di G. Carofiglio, Einaudi, Torino 2016.

¹⁸⁴ R. Montanari, *È tempo di post-noir. Il Dibattito*, su www.affariitaliani.it, 19 ottobre 2009.

il post-noir verrà considerato come sensibilità¹⁸⁵ che arricchisce la tavolozza stilistica ed espressiva delle scritture noir.

Proprio sulle diverse sfumature che assume la tonalità del noir è possibile ridisegnare una mappatura provvisoria del romanzo criminale, sia esso autenticamente di genere, trasversale a esso o, teoricamente, antagonista: il comune denominatore risulta quel Male che parla, riflette o irride se stesso. Il prospetto proposto è il seguente:

- Noir che tende a fornire una genealogia del crimine e della radicalizzazione nel territorio, di cui forniscono ampi esempi romanzi quali *Gomorra*, *Zerozerozero*, *L'Abusivo*, *Nelle mani giuste*, *Romanzo criminale*, *Nel nome di Ishmael*, *Scirocco*, *Dies Irae*, *Antracite*. Prendendo in prestito un'espressione utilizzata dalla teoria per il romanzo postmoderno, queste narrazioni instaurano un rapporto "sineddotico" con il reale¹⁸⁶, mirando a dare la ricostruzione di un tutto sociale e storico.
- Noir che mutua il suo schema dalla *detection story* e con la quale mostra maggior continuità. In questi romanzi il primo piano è occupato dal lavoro investigativo ed è assorbito principalmente dallo svelamento di un mistero (*Almost blu*, *Il giorno del lupo*, *Nordest*, *Cronaca della fine*, *L'Abusivo*).
- Noir "picaresco", in cui prevale il ritmo veloce e l'affastellarsi delle azioni (*Fuoco*, *Pericle il nero*, *Arrivederci amore ciao*, *Il giorno del lupo*)
- Noir fantastico, che lavora soprattutto sulla dimensione metaforica e sulla straniatura temporale (*Cronache dalla città dei crolli*, *Antracite*)

Questo prospetto deve essere letto come un quadro orientativo che è stato ritagliato su un corpus rappresentativo del fenomeno noir italiano e che non presenta categorie omogenee, nè esaurisce la complessità e la totalità delle casistiche. Si potrà notare come gli stessi titoli appaiano in diverse sezioni, quale ad esempio, *Antracite* di Valerio Evangelisti che è tanto un romanzo che ambisce a ricostruire la miniatura di un tutto, quanto una narrazione ucronica, in cui la dimensione temporale ha un peso rilevante. *Dies Irae*, invece, è una

¹⁸⁵ La prospettiva in cui il post-noir viene considerato non come un movimento specifico ma come una diffusa sensibilità artistica e pertanto estesa anche ad altre arti, è stata sviluppata da Stefano Gallone in *Post noir. Tra stile e necessità*, Galassia Arte, Roma, 2012.

¹⁸⁶ A tal proposito si fa riferimento ad una categoria utilizzata da Ercolino in un recente saggio per definire alcune linee di fondo del romanzo postmoderno (Cfr. S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano, 2015). Questa prima categoria è, tra l'altro, sembrerebbe avvicinarsi alla definizione di New Italian Epic espressa da Wu Ming 1.

narrazione complessa, che eccede ogni categorizzazione ma qui inserita per la combinazione insolita di ricostruzione storica e cronaca in chiave giallistica. La vicinanza di intenti e di impostazione narrativa si traducono anche una serie di luoghi comuni ricorrenti come lo spazio delle azioni, i *topoi* legati all'ambientazione e ai personaggi, una comune percezione di dissonanza tra il mondo che si muove in superficie e quello criminale che agisce nel sottosuolo.

2.1.1 L'Italia nel mirino. Spunti per un ritorno.

Un primo e importante punto di contatto tra narrativa criminale e non-fiction è la volontà di delineare personaggi e contesti che abbiano una tangibilità referenziale oltre il recinto del letterario. Questo nasce dalla consapevolezza, che si fa sempre più concreta negli anni '90, di una certa "debolezza di fisionomizzazione"¹⁸⁷ della narrativa italiana, che sconta ancora l'onda lunga delle avanguardie e della dimensione prevalentemente psicologica e introspettiva del personaggio narrativo¹⁸⁸. E infatti, come fa notare Berardinelli, il romanzo degli anni '60 e '70 manifesta i limiti di un vizio ideologico che ambisce a rintracciare nell'opera «il punto estremo, più "avanzato" di un processo dialettico in vista del quale solo a certe forme, solo a certi linguaggi si riconosceva legittimità storica¹⁸⁹». Vale a dire che l'esigenza della storicizzazione quale criterio assoluto di riferimento scavalca l'autonomia del testo letterario e guarda in maniera ostile a qualsiasi forma storicamente superata¹⁹⁰, come quella del romanzo di stampo ottocentesco. Tale atteggiamento ha

¹⁸⁷ V. Spinazzola, *La riscoperta dell'Italia*, in *Tirature* '92, pp.15-29.

¹⁸⁸ A proposito del rapporto tra astrazione concettuale e modellamento dei personaggi, torna utile un'osservazione di Pynchon, in quello che è al contempo un autoesame di scrittura e una riflessione sulle strategie compositive della narrazione. Nell'introduzione della raccolta di racconti *Entropia*, l'autore infatti sottolinea che "quando si diventa troppo concettuali, troppo sottili e remoti, al contatto con la pagina i personaggi muoiono" (Thomas Pynchon, *Entropia*, Edizioni e/o, Roma, 1992).

¹⁸⁹ Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

¹⁹⁰ A proposito dei pregiudizi di lunga durata che interessano la letteratura e in primis quello dell'adozione di uno schema narrativo superato, vale la pena menzionare le polemiche che sono nate intorno a due romanzi di forte impatto narrativo, pubblicati a distanza di circa trent'anni. Il primo cui si fa riferimento è *La Storia* (1974) di Elsa Morante accusato dalla critica del tempo di riproporre un superato schema narrativo di stampo ottocentesco, naturalista e borghese; il secondo è *Le Benevole* (2006) di Jonathan Littell che ha la colpa di aver introiettato il punto di vista di Caino nella vita "normale" di un uomo mostruoso, per di più attraverso un modello di romanzo superato. Si veda a questo proposito la critica espressa da Sylvain Bormeau su *Les Inrockuptibles* che individua un grande limite della scrittura di Littell nella riproposizione di un modello

contribuito sia al pregiudizio sulla letteratura di intrattenimento, marchiandola di uno statuto di minorità estetica ed artistica per la sua natura esplicitamente affabulatoria, sia ha favorito una sclerotizzazione di oggetti e situazioni narrative ammesse nella sfera della letteratura “alta”.

Un altro fattore ritenuto responsabile di tale condizione della letteratura italiana risiede nella distanza tra romanzo e collettività e «di un rapporto continuo con la cultura di un ambiente, di una metropoli, di una regione¹⁹¹». L’osservazione di Volponi si inserisce, di rimando, nel filone dell’analisi gramsciana sull’ “impopolarità” del romanzo italiano, ossia sull’incapacità originaria di saper rappresentare e dialogare con gli strati popolari, a differenza di quanto avviene storicamente per il *feuilleton* in Francia e Inghilterra. La mancanza di rispecchiamento con la realtà territoriale, nelle proporzioni che vanno dalla provincia alla nazione, avrebbe dunque favorito il sorgere di una letteratura avulsa dalla dimensione sociale e strutturale del Paese¹⁹². La narrativa, quindi, dagli anni ’90 in poi sembra voler colmare questo vuoto, scegliendo la strada di un rinnovato realismo, al quale approda attraverso trasformazioni interne sensibili cui danno voce già i nuovi attori nel decennio di transizione degli anni ‘80. Modellare una “fisionomia” narrativa di maggior spessore, significa infatti dare spazio anche a nuove realtà generazionali e alle loro storie, per quanto provocatoriamente ai margini dal campo tradizionale della letteratura, come mostra l’esperienza narrativa *Under 25* di Tondelli. Le esperienze di Tondelli come talent scout di giovani scrittori e come autore (*Altri libertini*, *Un weekend postmoderno*, *Giovani Blues*) mostrano come gli anni ’80 possano essere considerati un termometro che intercetta un clima letterario che stava cambiando. Seppure non strettamente inerente il focus della ricerca, questo passaggio risulta fondamentale per la maniera in cui viene introdotto nel panorama italiano una figura di romanziere meno legato a parametri umanistici di ruolo e stile¹⁹³, quindi considerando il fenomeno anche da un punto di vista

ottocentesco di romanzo (cfr. S. Borneau, *Bête à Goncourt*, in *Les Inrockuptibles*, n. 569, 24 octobre 2006, p. 69).

¹⁹¹ Volponi, *L’invito antico alle storie*, in *Linea d’ombra*, n. 84 luglio-agosto, 1993, p.58.

¹⁹² Cfr. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1991. È inoltre interessante notare come Gramsci sottolinei che il successo del romanzo di appendice risiede nell’ appagare i desideri del popolo, quali odio, vendetta, espiazione, soffermandosi così sull’aspetto psicologico oltre che puramente letterario. Aspetti, questi, che ritornano nel neo-noir complementariamente a quello di denuncia sociale, mostrando così una stratificazione di intenti che rendono più complessa l’operazione rispetto al solo fine dell’ “intrattenimento” letterario.

¹⁹³ Molti autori menzionati all’interno di questo studio, quali, ad esempio, De Cataldo, Lucarelli, Saviano, provengono da ambiti diversi da quello letterario.

sociologico. E infatti il proposito di Tondelli è proprio quello di raccogliere l' "umore" delle nuove generazioni attraverso la letteratura, dando vita così a un «progetto si situa a metà strada fra un'inchiesta di sociologia culturale e un discorso specificamente letterario¹⁹⁴». Allo stesso tempo Tondelli rivendica anche un rapporto diverso della sua generazione con il territorio italiano, che marca una distanza sensibile rispetto alla letteratura di qualche anno prima:

«La provincia italiana è stata al centro dell'opera di alcuni grandi scrittori del dopoguerra come, ad esempio, Piero Chiara, Goffredo Parise o Vitaliano Brancati, per quanto riguarda la Sicilia. Ora di tutta questa provincia persa nei riti piccolo-borghesi del decoro e delle apparenze, degli scandali tenuti nascosti nel privato[...]di tutta questa Peyton Place, nella letteratura e nella vita ci si era stancati¹⁹⁵»

E, contestualmente, riconosce il ruolo svolto dalla letteratura straniera, della beat generation in particolare, nella ricerca del nuovo (nuovo sguardo, nuovi problemi, nuovi attori) nel vecchio (la provincia italiana). Questa, infatti:

«Insegnò a sognare, incitò a muoversi, a partire, a scoprire le città e i paesaggi, le osterie, le bettole, i luoghi di ritrovo. Ecco, questo è stato il secondo ruolo più importante svolto da Kerouac e dai suoi libri [...] Improvvisamente, tutto poteva apparire nuovo e diverso. Bastava mettersi a guardare quella stessa provincia con gli occhi dello scrittore attento ai margini, attento ai confini, che tutto appariva eccitante. Degno di essere riportato¹⁹⁶»

Nello stralcio di riflessione riportato, emerge con chiarezza come l'elemento di novità sia la posizione dello sguardo: tanto nell'accezione di prossemica dell'autore rispetto all'oggetto osservato, quanto nella rivalutazione dello statuto di rappresentabilità degli oggetti narrativi, rendendo anche quelli più marginali "degni di essere riportati". Sebbene già la letteratura naturalista avesse inglobato nello spazio letterario figure minori ed emarginate e venisse storicamente individuata nella commistione di alto e basso la sorgente del realismo, lo sforzo compiuto nel Novecento è stato quello di conferir loro una totale centralità, dal punto di vista psicologico e dell'azione. L'introyettamento nel narratore di

¹⁹⁴ P.V.Tondelli, *Under 25:presentazione*, in Pier Vittorio Tondelli, *Opere*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2005, pp.696-723.

¹⁹⁵ P.V.Tondelli, *L'abbandono*, Bompiani, Milano, 1993, p.15.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp.15-16.

figure antieroiiche, negative, o socialmente subordinate, fa sì che la descrizione di un osservatore esterno non sia più sufficiente ma venga richiesto un'immersione nel mondo del personaggio.

I due punti indicati da Tondelli si riveleranno fondamentali per la narrativa degli anni '90 di argomento criminale: infatti proprio l'esperienza del crimine dall'interno dello "sguardo di Caino" sarà, come abbiamo visto, un ingrediente fondamentale della scrittura *neonoir*. Ma più in generale nella nuova narrativa "nera", e non solo, la voce del narratore e quella del protagonista si fondono, quasi a neutralizzare la mediazione dell'autore, e a rendere esperibile in maniera ancor più sfaccettata l'avventura criminale. Così come le periferie e la loro umanità tornano all'attenzione, ma da protagoniste, non solo con l'intento di restituirne tutta la complessità ma di offrirsi come specchio in cui rovesciare l'immagine del "centro". Di questo un esempio letterario esterno al noir è offerto dai romanzi di Walter Siti (*Troppi paradisi*, *Il Contagio*) dove la periferia romana e i suoi oggetti di culto (la droga, le palestre, il corpo) sono elementi di una grammatica della contemporaneità che si estende oltre le borgate e diventa metafora del tempo presente. L'inferno della borgata non è solo una miniatura del mondo, ma uno schema che esce dalla periferia e lo "contagia", ribaltando protagonisti e gerarchie perchè «nel continuum indifferenziato di chi il mondo non sa più vederlo intero, è l'ideologia di quelli che una volta si chiamavano gli esclusi a risultare egemone¹⁹⁷».

Sul finire del Novecento, quindi, attraverso la commistione di fiction e non fiction, la narrativa italiana esprime il bisogno, dinanzi alla percezione di una crescente non-linearità del reale, di osservare la realtà da una doppia lente che consenta "l'inoltramento nell'invisibile¹⁹⁸" attraverso un rinnovamento di mezzi e di metodo. E per farlo ricorre alla veridicità del crimine, quale oggetto più tangibile e pulsante del territorio di cui si compone la cronaca, mentre il gradiente di finzionalità della struttura permette al narratore di inserire le storie dentro una cornice di godibilità romanzesca.

Seppur l'operazione letteraria riduca inevitabilmente la complessità del crimine all'esigenza di intellegibilità narrativa, il romanziere soddisfa, in maniera complementare,

¹⁹⁷ W. Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milano, 2008. È anche interessante notare come questa stessa premessa di un ribaltamento, per cui l'egemonia culturale appartiene alla nuova classe di emarginati che popola le città, si ritrovi nel romanzo di Bonini, *Acab*, di cui si parlerà più avanti.

¹⁹⁸ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2009.

il bisogno di storie del lettore e l'urgenza di informazione, come ben esprime uno dei più autorevoli romanzieri di noir italiano, Massimo Carlotto, motivando così il successo del genere a livello nazionale:

«L' Italia ha perso da tempo il senso della verità, il noir racconta i fatti, dà chiavi di lettura: in sostanza prova a ridare il senso della verità. La nostra generazione di scrittori viene dagli anni Settanta, tutti noi cerchiamo di fare quella che allora si chiamava controinformazione. I nostri romanzi assomigliano un po' alle inchieste vecchio stile, che i giornali ormai non fanno quasi più, scoraggiati dalle querele e impossibilitati dalle trasformazioni del mondo dei media. In un noir io posso sviscerare una storia vera, cambio i nomi, ma resta la sostanza¹⁹⁹».

Da questo estratto si può dedurre il segno di quanto ipotizzato nella premessa di questo studio: non solo il giornalista calibra la sua indagine sugli strumenti del romanziere, ma quest'ultimo prova a riempire un vuoto di conoscenza, battendo i sentieri scomodi della controinformazione attraverso lo scudo della finzione narrativa. Questa operazione ha il vantaggio di essere al contempo dentro e fuori la scrittura giornalistica, perché «senza l'onere della prova, la fiction può ricostruire lo scenario, collegare i fatti, creare un quadro che può aiutare a riflettere e a capire²⁰⁰», diversamente dall'inchiesta in senso stretto. Ma dalle parole di Carlotto si può intuire anche una percezione diversa del proprio essere scrittore di noir e il desiderio di uscire dal target costrittivo della scrittura genere. Se, quindi, è vero che da parte della narrativa di genere stereotipata e poco ambiziosa c'è la rinuncia a “dare del tu all'assoluto²⁰¹”, in nome dell'intrattenimento e della velocità di lettura, occorre fare anche un'altra valutazione. Quella per cui autori come Carlotto, provando a “ridare il senso della verità” nelle loro opere, mirano in qualche modo a qualcosa che si avvicini all'assoluto, anche se quest'ultimo somiglia sempre meno al concetto che ne hanno dato le generazioni passate. Se il fine ultimo della letteratura romantica e post-romantica è stato quello di rivolgersi all'uomo, sollecitandone i “demoni” e l'introspezione²⁰², per i nostri autori noir la ricerca è spostata fuori da questi parametri. Le istanze filosofiche e morali, la riflessione sul proprio essere nel mondo, vengono

¹⁹⁹ M.Carlotto, *Cerchiamo la verità, la gente si appassiona*, 3 agosto 2001, in http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/noir/carlotto/carlotto.html

²⁰⁰ B. Falcetto, *Ibridare finzione e realtà*, in *Tirature '10*, 2010, p.62.

²⁰¹ Simonetti, Gianluigi, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, *Between*, III.5 (2013), <http://www.between-journal.it/>, p.3.

²⁰² George Steiner, intervistato da Laure Adler sulla responsabilità del libro, riassume questo concetto citando le parole di Kafka “un libro deve essere l'accetta che spezza il mare gelato che abbiamo dentro” p. 94 Cfr. G. Steiner, *La passione per l'assoluto*, Garzanti, Milano 2015.

sostituite dall'istanza di verità che deriva principalmente dalla comprensione dei fatti, attraverso la ricomposizione del mosaico storico e della genesi dei meccanismi delittuosi. L'obiettivo ultimo del noir quindi, è quello di voler essere «un romanzo realista che riflette la dissoluzione dei valori civili e morali del vivere contemporaneo²⁰³», giungendo ad una composizione in cui risuonino con la stessa frequenza particolare (“romanzo realista”) e universale (“vivere contemporaneo”). Avviene così quello che potrebbe essere indicato come un cortocircuito tra immaginazione e realtà nella fonte dell'ispirazione romanzesca. Che il crimine sulla pagina sia frutto di cronaca o di fantasia non sembra essere la principale preoccupazione di chi scrive, e neanche di chi legge. L'interesse piuttosto nasce dal modo in cui il rapporto tra gli eventi e il sottotesto che li genera risultano verosimili e illuminanti rispetto alla realtà del presente. Così, ad esempio, gli autori della narrativa di genere si sentono ugualmente partecipi del rinnovato “impegno civile²⁰⁴”, al pari dei giornalisti-romanzieri, per il comune utilizzo della scrittura come strumento di denuncia del sottobosco criminale. E infatti uno dei passaggi che traghettano il giallo verso il noir consiste in questa consegna di responsabilità, nel racconto, dal personaggio fittizio del detective a quello reale dell'autore²⁰⁵. Per tale motivo anche sul versante della teoria letteraria arrivano attestati di stima nei confronti del noir che, come intuisce Luperini, finisce col “divenire rappresentazione di situazioni *concrete* dell'Italia di oggi²⁰⁶” (Corsivo mio). La concretezza alla quale mira la rappresentazione, con tutta la sua valenza “oppositiva” nei confronti dell'oggetto reale, fuori da ogni ludicità di finzione postmoderna, è verosimilmente il nucleo più distintivo del realismo degli ultimi anni²⁰⁷. Poco importa, quindi, che i personaggi di De Cataldo siano fittizi mentre i boss di cui parla Saviano siano personaggi potentemente verosimili: entrambi esistono grazie a un'intersezione di dinamiche sociali, politiche, culturali, che il romanzo “nero” descrive con puntualità di analisi, senza concessioni (o quasi) all'arbitrarietà dello scrittore. Ne emerge che la letteratura di argomento criminale degli ultimi anni porti in superficie una

²⁰³ Beppe Sebaste, *Note sul noir italiano*, L'Unità, 26 luglio 2005.

²⁰⁴ G. De Cataldo, *Raccontare l'Italia senza avere paura di sporcarsi le mani*, 8 giugno 2008 <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/06/08/raccontare-italia-senza-avere-paura-di-090raccontare.html>

²⁰⁵ M. A. Bonfantini, *Il giallo e il noir: l'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Moretti Honegger, Bergamo 2007.

²⁰⁶ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005 p. 76.

²⁰⁷ Ben lungi dal sostenere la fine o un depotenziamento del sistema capitalistico, la nuova ondata di realismo raccoglie la “residualità” e l'antagonismo che erano stati esorcizzati dalla letteratura postmoderna e le conferisce una rinnovata energia ideologica e narrativa.

“fame di realtà” che restituisca un’ortodossia della visione e della conoscenza, in risposta anche a una ricezione sempre più diluita dei fatti, in cui verità e virtualità vengono impastati nel racconto dei media. E infatti la riflessione contemporanea sul realismo letterario è assorbita principalmente dalla modalità della rappresentazione, più che dai suoi contenuti, quasi a rivelare la ricerca a monte di una formula attraverso cui rendere “autentica”, filtrata al minimo, la rappresentazione:

«Qualunque rappresentazione della realtà è oggi complicata dalla doppia aggressione che essa subisce: quella che attraverso la sovrabbondanza dell’informazione sembra rendere la realtà ormai pervasiva, ridondante, totalmente trasparente e svelata; e quella che attraverso l’intensificazione di tutti i processi materiali e mentali artificiali la trasforma in una direzione sempre più virtuale, manipolabile e inattuabile allo stesso tempo²⁰⁸.»

L’osservazione di Sinibaldi, pone in rilievo due aspetti decisivi per comprendere la difficoltà odierna di ogni rappresentazione letteraria del “vero”, cronaca inclusa, dovuta all’ipertrofia delle informazioni che riempiono la comunicazione mediale. Il cortocircuito che si viene a creare tra informazioni e con i canali di trasmissione contribuiscono paradossalmente ad allontanare i fatti dalla loro conoscibilità. Probabilmente la struttura offerta dalla cornice narrativa mira a restituire una forma ad una materia²⁰⁹ che rischia di strozzarsi nel suo stesso ingorgo: raccogliere le informazioni e ordinarle in una composizione romanzesca che permetta di non perdere le coordinate di riferimento del “chi?” “dove?” “quando?” “perché?”. Il rischio che si corre dietro una simile operazione è di far prevalere le ragioni della struttura per forzare alla coerenza una materia incoerente, o ancora di ricostruire un equivalente del modello reale calcando sulla stereotipizzazione di moventi e azioni. Sul versante della non-fiction, invece, si assiste al gesto opposto: quello di puntare su strutture deboli e incoerenti, per adesione a una materia incoerente.

²⁰⁸ M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell’era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, p. 47.

²⁰⁹ Come esempio positivo di struttura offerta dalla forma romanzesca alla materia giornalistica, si veda l’esempio di *Gomorra* che nasce come una silloge di articoli pubblicati su *Nazione Indiana*. Cfr. Simone Ghelli, *Da Scampia a Gomorra. Nell’archivio di Saviano*, in *Esperienze letterarie*, XXXVIII, Fabrizio Serra, Pisa, 2013.

2.2 Visione del mondo. Icone ed Entropia

Ciò che accomuna tematicamente, a un primo sguardo, la narrativa nera e il romanzo di non-fiction di argomento criminale è la centralità della cronaca nella struttura narrativa. E infatti come fa notare Giovannini, uno dei principali teorici del gruppo italiano neo noir, il racconto nasce da questo territorio di inferenza tra la realtà della cronaca e l'immaginario romanzesco: «Il neo-noir si installa nella sovrapposizione tra cronaca nera e immaginario. Il punto di partenza, quindi, è nel reale, ma per oltrepassarlo con le armi della fantasia: si tratta di un'interzona transrealista²¹⁰».

La cronaca nera, dunque, non è solo il pretesto narrativo o il quadro di riferimento per una costruzione basata sul criterio della verosimiglianza, ma è spesso lo strumento che sonda il sottosuolo, intercettando quei meccanismi sotterranei che determinano i fenomeni di superficie. In questo senso tanto la non-fiction quanto il noir contemporaneo, condividono un atteggiamento che aspira ad essere interpretativo nei confronti della materia del reale: la potenza descrittiva non si esaurisce nella precisione documentaristica ma lascia emergere un altro livello di significazione che sfrutta le risorse del racconto, per amplificare i contenuti latenti o non visibili che surdeterminano la storia. Ma, come lascia intendere Danilo Arona nel suo *Ritorno a Bassavilla*²¹¹, la finzione è anche il ricamo onirico e fantastico che nasce dal tessuto della cronaca e che permette di far scivolare la storia in un dislivello ambiguo di veridicità referenziale (luoghi, personaggi) e invenzione di genere. L'autore infatti pur sostenendo che le storie della sua raccolta sono “frutto di purissima cronaca giornalistica²¹²”, pare contraddirsi poco più avanti dove aggiunge “qui parliamo di nebbie, di noir, di provincie, di misteri, dentro e oltre i confini della realtà²¹³”. La mescolanza di oggetti realistici e fantastici, oltre a sottolineare il racconto fittizio montato sulla cronaca, svela il ruolo della cronaca come punto di partenza di un percorso che poi si articola attraverso la finzione. Ciò avviene, esemplarmente, in *Elisabeth*²¹⁴ di Sortino,

²¹⁰ F.Giovannini, *Postfazione* in *Giorni violenti*, a cura di “Foreste sommerse”, in *Giorni violenti. Racconti e visioni neo noir*, Mondadori, Milano, 1995

²¹¹ D.Arona, *Ritorno a Bassavilla*, Edizioni XII, Torre Busi, 2009.

²¹² *Ivi*, p. 5.

²¹³ *Ibidem*. A sostegno dell'ipotesi per cui l'autore opera consapevolmente una straniatura fantastica sulla lettura della provincia, interviene l'assonanza (“dentro e oltre i confini della realtà”) con la storica serie tv *Oltre i confini della realtà* (1959).

²¹⁴ P. Sortino, *Elisabeth*, Einaudi, Torino, 2011.

romanzo che si ispira ad una storia autentica di segregazione e abusi familiari, ricostruita come una “fiaba” noir. La cronaca, nel romanzo, è solo il punto di partenza dal quale il romanzo si allontana per dare spazio ad una parabola straniante e allucinata. Il valore aggiunto della finzione consiste non solo nelle immagini che mostrano la vita e l’incubo della diciottenne ma nel modo in cui la prigionia della ragazza diventa un pretesto “per creare un doppio immaginario della nostra civiltà²¹⁵”.

Tuttavia la convergenza di intenti, e di ricerca, alle radici dell’elaborazione romanzesca, mostra l’evidenza di quanto si riveli parziale, per molti di questi romanzi, l’accezione negativa che ruota intorno all’etichetta di “narrativa di consumo”. Tra gli elementi di discredito campeggia, in primo luogo, la mancanza che viene attribuita alla letteratura di genere del momento riflessivo, o detto in altre parole *dissipativo*, a favore di un regime cinetico e visuale tutto proteso all’ottimizzazione dell’intreccio, nell’incastro di parola/tempo/azione²¹⁶. Del resto è noto come anche i romanzi di non-fiction, che idealmente si collocano sul versante opposto rispetto a quello dell’intrattenimento, mutuano dall’editoria di genere la rapidità e l’immediatezza espressiva propria del regime visivo, la ricerca di coinvolgimento emotivo del lettore, inglobando questi elementi all’interno della propria struttura.

Un esempio di questo ampliamento della dimensione letteraria di provenienza, che porta a diversi punti di convergenza, da una parte e dall’altra, emerge già dall’aspetto paratestuale, e in particolar modo, nella scelta dei titoli. Questi, immettono da subito la narrazione in un tessuto di rimandi e allusioni molto più denso rispetto alla materia giornalistica o puramente romanzesca. Osservando il campione di romanzi elencati fin qui, è possibile notare come prevalga nel titolo la *funzione seduttiva*²¹⁷ rispetto a quella puramente descrittiva, per incrementarne l’*appeal* presso il lettore ma anche per accrescere il proprio potenziale evocativo. A tal proposito è interessante notare che alcuni titoli utilizzino un’apparenza descrittiva, rimanendo nella categorizzazione operata da Genette, per amplificare il loro alone seduttivo. Un esempio tra tutti è *Gomorra*, il cui titolo mette in moto una catena associativa di forte potenza simbolica: alla denuncia del sistema camorristico si salda l’idea del flagello biblico, per le immani proporzioni del disastro

²¹⁵ G. Simonetti, *Il sottosuolo. Su “Elisabeth” di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, in *Le Parole e le Cose*, 20 settembre 2011, <http://www.leparoleelecose.it>

²¹⁶ G. Morpugo Tagliabue, *Geologia letteraria del Novecento*, Garzanti, Milano, 1986.

²¹⁷ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, 1989 Torino.

economico, ambientale e sociale provocato dalla criminalità campana. Così come risuona il monito della responsabilità che grava sulla coscienza di tutti, della maledizione sul destino, forse irreversibile, di quella terra:

«Dobbiamo rischiare di divenire sale, dobbiamo girare 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?»²¹⁸».

Invece *Zerozerozero*, muovendosi su un livello semantico più ambiguo, allude ironicamente al concetto di purezza e alla qualità della farina raffinata, come viene esplicitato nell'ultima pagina, quasi a disvelare la cripticità del titolo:

«Un ingrediente senza il quale non potrebbe esistere nessuna pasta. Proprio come la farina. E non una farina qualsiasi. Una farina di qualità. La migliore qualità di farina: 000»²¹⁹»

Ma il riferimento gioca anche sul valore eziologico del numero, alludendo alla cocaina come origine di tutti i traffici criminali. La dilatazione dello spettro di significato può avvenire anche agendo sulla parola con tecnica fotografica, per ingrandimento di un dettaglio connotativo. Un esempio è *L'abusivo* in cui il protagonista viene introdotto subito attraverso la descrizione della condizione sociale ed economica, per metterne in risalto la fragilità e l'assenza di tutela, vero humus in cui matura la tragedia. Un meccanismo simile sottende il romanzo di Bettin, *L'erede*²²⁰, dove l'inquadratura del protagonista avviene ricorrendo al linguaggio giuridico ma che ancora una volta agisce su un doppio riverbero associativo: Pietro Maso è soprattutto l'erede dei valori del proprio tempo, della comunità in cui è cresciuto, e così rappresentato assume lo statuto di emblema di tutta una generazione.

Se il potenziamento dell'alone connotativo, nel titolo, rivela la volontà di creare un'inferenza tra la narrazione dei fatti e le suggestioni che provengono dall'immaginario simbolico e mediatico condiviso, così sull'altro versante romanzi come *Acab*, *Nel nome di Ishmael* e *Romanzo Criminale*, *Nelle mani giuste*, tendono a compattare fortemente lo svolgimento del racconto in una cornice storica ben precisa, con un puntuale riferimento a date e avvenimenti simbolici della storia italiana. Ma quello che sembra essere un ulteriore terreno condiviso, oltre le specificità delle singole narrazioni, è una simile percezione della

²¹⁸ R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006 p. 263.

²¹⁹ R. Saviano, *Zerozerozero*, Feltrinelli, Milano 2013 p. 446.

²²⁰ M. Bettin, *L'erede*, Feltrinelli, Milano 1992.

realtà nelle sue dinamiche interne: i personaggi e le loro azioni agiscono all'interno di uno spazio entropico, al collasso di riferimenti politici, sociali e culturali. In linea con l'ideologia del mondo descritto dal noir, come prima e diretta conseguenza del caos discende l'impossibilità di categorizzare per opposizioni: Bene/Male, tutori della legge/trasgressori, politica/complotto, per limitarsi ad alcuni esempi. Alla separazione chiaroscurale tra lecito e illecito ancor presente nel giallo, il noir e ancor di più il neo-noir introduce il concetto di osmosi: porosità morale e istituzionale che mette fuori gioco l'utilizzo della vecchia mappa umanistica di valori. La ricerca del poliziesco classico, come fa notare Moretti²²¹, ha come fine l'assoluzione della società che prende le distanze rispetto al crimine, confinandolo in un regime d'infrazione, eccezionale, alla regola; ben diverso, se non agli antipodi, il punto di fuga verso cui converge la narrazione nel noir. Qui il crimine è mostrato come un fenomeno che matura in regioni non visibili, dove tutto è interconnesso: conflitto sociale, malessere individuale, corruzione dei vertici istituzionali. La rete entro cui è presentato il crimine non solo non assolve, ma postula il dubbio del male come elemento endogeno, che riguarda tutti, rendendo lecito sostenere che «l'inferno siamo noi stessi²²²». Il concetto di entropia rappresenta non solo una delle possibili chiavi per decifrare l'immaginario di questi romanzi, ma si colloca al polo opposto dello schema del giallo classico che, sempre come suggerito da Moretti, armonizza causalità e oggettività. L'universo entropico come humus filosofico e ideologico che nutre le storie, agisce quindi sul livello narratologico, determinando la costruzione dei suoi "oggetti": dall'ambiguità dei personaggi, alla costruzione dello spazio, alla rielaborazione complottistica della Storia che entra nella materia viva dell'intreccio. Ma è anche vero che la creazione del mito letterario intorno al crimine, con l'estetizzazione di ciò che gli ruota attorno, sia frutto indiretto di un'entropia interiorizzata della società e non solo conseguenza di una elaborazione interpretativa della realtà. Così Hobsbawm suggerisce che la «fusione esplicita di criminalità e società per bene²²³» sia il terreno in cui matura una certa «ideologizzazione del fuorilegge²²⁴» del quale la massima espressione è nel romanzo poliziesco.

²²¹ F. Moretti, *Introduzione in Polizieschi classici*, Savelli, Roma 1978.

²²² *Ivi*, p.7.

²²³ Eric Hobsbawm, *Il criminale: eroe e mito*, in *La trama del delitto, op. cit.*, p. 131.

²²⁴ *Ibidem*

Se questa della mancanza di confine, è notoriamente una cifra ideologica e stilistica del noir, è interessante osservare come costituisca un nodo profondo anche in narrazioni come *Gomorra*²²⁵ (il romanzo più rappresentativo, forse, da questo punto di vista), dove il sommerso delle attività camorristiche s'impasta con quelle legali. Viene anzi mostrato nitidamente come la macchina messa in moto dalla camorra fornisca il carburante per interi settori dell'economia italiana, come nel caso del settore tessile di lusso:

«Il volto dell'Italia nel mondo ha i lineamenti di stoffa adagiati sul cranio nudo della provincia napoletana. Le griffe non si fidano di mandare tutto ad est, ad appaltare in Oriente. Le fabbriche si ammonticchiano nei sottoscala, al piano terra delle villette a schiera. Nei capannoni alla periferia di questi paesi della periferia. [...] In queste fabbriche non c'è astio tra operai e proprietari. Qui il conflitto di classe è molle come un biscotto spugnato²²⁶»

Il disorientamento del giudizio sulla liceità di un sistema che crea lavoro in un territorio notoriamente fuori dai grandi circuiti di investimenti, ma al prezzo amaro di uno sfruttamento massivo e privo di tutele, sembra l'equivalente, nella riflessione, dell'impasto oggettuale tra attività legali e criminali. L'aspetto entropico della realtà criminale è ancor più accentuato in *Zerozerozero*, dove la mescolanza di lecito e illecito si fonde nella zona grigia della pratica sociale, testimoniando il ridimensionamento, anche a livello della percezione comune, del crimine come atto da condannare. Il prologo che precede la narrazione vera e propria ha come fine quello di restituire alla cocaina il proprio statuto di illegalità, richiamando l'attenzione del lettore alla propria responsabilità personale, attraverso l'uso performativo della scrittura come *azione* di denuncia:

«La coca la sta usando chi è seduto accanto a te ora in treno e l'ha presa per svegliarsi stamattina o l'autista al volante dell'autobus che ti porta a casa, perché vuole fare gli straordinari senza sentire i crampi alla cervicale. Fa uso di coca chi ti è più vicino. Se non è tuo padre o tua madre, se non è tuo fratello, allora è tuo figlio. Se non è tuo figlio, è il tuo capoufficio [...] Ma se, pensandoci bene, ritieni che nessuna di queste persone possa tirare cocaina, o sei incapace di vedere o stai mentendo. Oppure, semplicemente, la persona che ne fa uso sei tu²²⁷»

²²⁵ A proposito di quanto è stato appena detto, si veda come in *Gomorra* la mitizzazione dei boss avviene proprio da questa compenetrazione tra valori condivisi dalla società perbene (famiglia, gerarchia patriarcale), gusti della *middle class* (divismo legato al cinema) e mentalità criminale.

²²⁶ *Gom* p. 31.

²²⁷ *Zzz*, pp.6-7.

Nell'incipit Saviano sottolinea implicitamente anche l'imperativo etico al quale si appella la sua opera di scrittore, facendo sì che i suoi romanzi agiscano come antidoto all'indifferenza morale, in un mondo in cui il crimine giunge sempre più dal riverbero ovattato del mondo televisivo e cinematografico. L'utilizzo di un formulario retorico che mira al coinvolgimento empatico del lettore, è forse uno dei tratti di maggior corrispondenza tra la scrittura di Saviano e i romanzi di genere. Tra le strategie che muovono il lettore verso l'empatizzazione con la storia raccontata, infatti, troviamo l'insistenza sulla prima persona narrativa²²⁸ che registra e racconta su un tempo progressivo con quello della lettura e non pre-ordinato proprio del narratore onnisciente. Ma anche qualora il tempo della diegesi sia fermo, come nell'incipit sopra citato, l'allocuzione del "tu" finale buca il sipario narrativo tra autore e lettore. Attraverso questo, Saviano richiama direttamente il lettore al qui e ora della propria coscienza, che si gioca proprio sul riconoscere la differenza tra bene e male, filtrando e separando questi due elementi in un mondo quanto mai poroso, interconnesso e spregiudicato.

Ma, continuando a muoverci nello spazio della non-fiction, *La città distratta* è il romanzo che probabilmente rende alla lettera l'aspetto entropico della realtà, nella corrispondenza di un duplice spazio: quello metaforico delle norme etico-giuridiche e l'altro reale del territorio. Il Male, in questo contesto, è principalmente una distorsione culturale che diventa categoria dello spirito, un'affezione che per estensione contamina e modifica nel profondo il territorio. La dimensione semantica attraverso cui viene riportata la città (distratta, molle, esplosa, invecchiata), configura il territorio in una dimensione soggettiva e psicologica che si aggiunge al livello storico e oggettivo del racconto. L'aggettivo del titolo introduce da subito un'interessante chiave di lettura della città: la distrazione rimanda nel suo alone semantico alla mancanza di frontalità, ad una volontà debole che smorza ogni propositività. E infatti Caserta infatti stenta a prendere una forma attraverso quelle istanze "solide" di senso civico, interesse per il bene collettivo, progettazione e razionalizzazione urbanistica. Ciò che esiste in una forma attiva appartiene al passato o si declina al negativo, paralizzando l'azione nel presente. Ad esempio, nota Pascale senza nascondere l'ironia:

²²⁸ A. Pinotti, *Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza estetica*, PsicoArt. Rivista online di arte e psicologia, n.1, 2010, su <https://psicoart.unibo.it>

«Il fatto è che Caserta è pieno di ex. Ci sono ex maoisti, ex democristiani, ex cattolici, ex comunisti, ex socialisti. [...] E quelli che non sono ancora ex sembrano sempre in procinto di diventarlo²²⁹»

Il romanzo di Pascale mette in evidenza, ancor più degli altri romanzi, come al concetto di entropia sia imprescindibilmente legata alla questione del territorio. È centrale, inoltre, il rapporto che connette l'entropia all'*habitus* dei casertani, nell'accezione di Bordieu²³⁰, come automatismo con cui gli schemi d'interiorizzazione di una cultura (dell'illegalità, in questo caso) sono legati alla sua riproduzione.

2.3 Storia e anti-storia.

L'entropia culturale e fisica che ritorna in varia misura negli esempi proposti di romanzo contemporaneo italiano, trova il suo correlativo storico-sociale nell'elemento post-ideologico, ossia in quel momento storico successivo al tramonto delle ideologie "forti" che avevano costituito il basamento politico dal secondo dopoguerra sino alla fine degli anni '80. Ne deriva che i vecchi referenti politici e istituzionali sopravvivano nella loro funzione nominale, ma pressochè svuotati di un'effettiva forza agente sulla società. Gli anni '90 rappresentano, nella rielaborazione romanzesca, la spia rossa di questo mutamento epocale, che muove dal terreno politico per coinvolgere, e trasformare, i lineamenti di un'intera società²³¹. Si può tentare di spiegare questo filtro attraverso cui vengono letti gli anni '90 sovrapponendo una lettura antropologica, di cornice, ad un'altra più dettagliatamente socio-economica. Nel primo caso, in quanto decennio di congiunzione con il nuovo millennio, questi recano con sé inevitabilmente i segnali di una crisi, del tramonto di un'epoca, come avviene per i passaggi di secolo e di millennio che periodicamente si accompagnano ad senso di fine culturale e storica²³². Ma, entrando più nello specifico, gli anni '90 segnano anche un cambiamento strutturale per la vita politica italiana: il passaggio alla Seconda Repubblica (1992-1994) con lo scardinamento delle

²²⁹ A. Pascale, *La città distratta*, Einaudi, Torino 2001, p.7.

²³⁰ P. Bourdieu, *Campo del potere e campo intellettuale*, Manifestolibri, Roma 2002.

²³¹ Come suggerisce Sinibaldi proprio la letteratura italiana degli anni '90 muove dall'idea che "qualcosa di capitale è finito, ha esaurito il suo ciclo storico" (Cfr. *Pulp*, *op.cit.*, p.55). Anche Wu Ming I nel *memorandum* già citato suggerisce come data di avvio della nuova sensibilità "epica" il 1993.

²³² H. Schwartz, *A ogni fine di secolo*, Leonardo, Milano, 1992.

vecchie coalizioni politiche, lo scopercchiamento di un sistema di corruzione che da l'avvio alla maxi inchiesta di Tangentopoli, la dissoluzione della Democrazia Cristiana fino al premierato di Silvio Berlusconi. Questo mutamento che stravolge l'assetto politico venutosi a creare nel secondo dopoguerra, scorre parallelo all'adozione di un capitalismo più avanzato e di politiche neoliberiste che iniziano a mettere in crisi i principi dello stato sociale, favorendo anche la nascita di un modello occupazionale concorrenziale che apre al precariato e alla privatizzazione di interi settori dell'economia. La percezione di un mutamento epocale influisce tanto sull'analisi retrospettiva dei decenni precedenti ('60-'80), alla ricerca di indizi in cui covassero i germi del presente, quanto nella ricostruzione degli anni '90 nel decennio successivo. L'ampio dispiegamento editoriale delle scritture gialle e noir negli anni Duemila trova incubazione, quindi, dentro un contesto in cui "un senso della storia 'fratturato', lacerato da traumi e diviso da narrazioni spesso contrastanti²³³" ha determinato uno "scollamento tra verità storica e verità istituzionale"²³⁴. In questo spazio segnato dall'indeterminatezza del dubbio e delle storie possibili ma mai definitivamente comprovate, la narrativa a tema criminale tenta di ripristinare uno sguardo conoscitivo che riesca a mettere a fuoco cose, attori, eventi.

L'approccio al materiale storico rivela una differenza non trascurabile tra noir e non-fiction, nella maniera in cui viene declinata la dialettica con il passato. Tuttavia è possibile rintracciare una comune tendenza alla simbolizzazione iconica, attraverso una narrativa che costruisce il proprio intreccio a partire dal fermo immagine su personaggi, luoghi, delitti; l'oggetto narrativo oltrepassa così il proprio significato singolare per diventare spia di meccanismi e malesseri di più ampia portata. La relazione dei romanzieri contemporanei con il passato recente non sembra estranea all'influenza dell'estetica postmoderna che tende a sostituire il vero con il suo simulacro (in questo contesto, la realtà sociale e politica del periodo storico con i suoi momenti iconici); Lo sguardo si rivolge passato nella modalità di una "nostalgie-decò"²³⁵. E infatti soprattutto nelle scritture che hanno come cornice temporale gli anni '70 si individua "l'universalizzazione indebita, che trasforma soggetti strettamente determinati per sesso, età, classe in araldi di uno Zeitgeist universale

²³³ M. Amici, *La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir*, in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo e S. Jossa, Carocci, Roma, 2014, p. 136.

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Einaudi, Torino, 1996.

sul quale sono pronunciate diagnosi sonore, ma piuttosto elementari²³⁶». Pertanto ad una ricostruzione storicamente fedele nei dettagli (tempo, luogo delle azioni, personaggi) corrisponde spesso una interpretazione massimalista, dove la “deriva ermeneutica²³⁷” si sostituisce a una ricerca vera e propria della verità storica. Come fa notare Miguel Gotor, infatti, tanto in letteratura quanto in ambito storiografico viene sempre più proposto un modello di

«‘realismo isterico’ caratterizzato dal gusto maniacale per il dettaglio (Dio è nel particolare), dalla digressione che rivela il problema quanto più sembra allontanarsi dal suo oggetto e dalla fluvialità della trama che serve a proteggere con i suoi argini la sempre fragile e spesso tragica complessità della verità storica come ricerca²³⁸»

Riallacciando l’analisi di Gotor con quella condotta da Ginzburg sul paradigma indiziario²³⁹ si noterà come quella che inizialmente nel giallo era la ricerca basata sulle “tracce”, sui dettagli marginali, sia stata progressivamente assorbita dall’ipersemiosi del dettaglio. Detto altrimenti la ricerca a tutti i costi di una seconda trama, di un’altra verità porta dalla rilevazione del dettaglio come “sintomo” a un eccesso di significazione dello stesso. Diremo quindi che la tensione tra realismo, storia, cronaca da una parte e l’ambizione ad una conoscenza onnicomprensiva della materia del romanzo crea una continua ambivalenza tra ricostruzione e invenzione, verità e finzione²⁴⁰. In diversa misura i romanzi presi in considerazione si focalizzano su uno o più episodi del passato, prevalentemente irrisolti, in cui le linee di fuga della rappresentazione volgono verso l’indefinito di una spiegazione parziale, ambigua, che lascia in sospeso più interrogativi di quanti ne possa soddisfare. Anche quando il “mistero” è circoscritto alla vita di un singolo, questa diventa sintomatica di una contraddizione che serpeggia tra le incrinature della storia o della società. A differenza del romanzo storico, nel romanzo noir e nella non-

²³⁶ Quest’analisi di Donnarumma è estrapolata da una recente pubblicazione in merito alla storicità della tetralogia di Elena Ferrante, *L’Amica geniale*. L’autore fa un confronto tra un due diversi tipi di rapporto tra personaggi e Storia: il primo, ed è quello che riguarda le nostre scritture, in cui i personaggi diventano quasi allegorie del periodo storico e c’è un filo diretto che lega le loro vite ai “Grandi Fatti”; l’altro, rappresentato dai romanzi della Ferrante, in cui viene riconosciuto “che esiste un intreccio fra vite individuali e destini generali, ma che quasi mai questo intreccio viene dall’incontro diretto con la Storia”. Cfr. R. Donnarumma, *Il melodramma, l’anti-melodramma, la Storia: sull’ “Amica geniale” di Elena Ferrante*, in *Allegoria* 73, Palumbo Editore, 2017, pp.145-146.

²³⁷ M. Gotor, *Che cos’è la verità storica*, La Repubblica, 5 gennaio 2012.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ Il saggio è stato citato nel capitolo precedente, nel primo paragrafo Vd. C.Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, op.cit.

²⁴⁰ Una modalità narrativa che ha alcuni punti di tangenza con quella del giallo infinito, di cui si è discusso nel capitolo precedente.

fiction di ispirazione noir prevale un atteggiamento riepilogativo riguardo al passato, per cui il narratore si presta ad un'operazione sintetica, tipica del narratore onnisciente. Anche confrontando il parametro dell'onniscienza emerge però la distanza con il narratore del romanzo storico: se la conoscenza, in quest'ultimo, consente la governabilità della trama e dei personaggi, altrove l'"eccesso" di conoscenza invalida la visione dall'alto, non permettendo l'organizzazione lineare del racconto né una definitività del giudizio su quanto viene riportato. I romanzi di Franchini mostrano con chiarezza questa modalità di approccio al passato e all'emblematizzazione dei personaggi. Tale aspetto è particolarmente visibile in *Cronaca della fine*, dove la genesi editoriale del romanzo di Dante Virgili, *La distruzione*, dà luogo a una narrazione speculare, sul significato che veniva attribuito negli anni '70 al lavoro intellettuale e alla responsabilità della pubblicazione. Il romanzo, infatti, mostra in una sorta di montaggio parallelo il carteggio tra gli editor e la descrizione di un romanzo filonazista che anela alla distruzione del genere umano. Nel romanzo di Franchini, quindi, l'attenzione viene calamitata soprattutto dall'eroe negativo, Dante Virgili, che diventa l'epigono delle ideologie stigmatizzate all'indomani del periodo post-bellico. Questi, inoltre, per la polemica anti-moderna che espone ferocemente nel suo romanzo e per la propria difficoltà a adattarsi al presente, viene presentato come l'enigma di un mondo destinato a rimanere un mistero:

«È possibile che in questo senso la follia autentica, comprovata di Virgili costituisca la garanzia in più che spiegherebbe la strana forma di investimento a lungo termine che un'intera casa editrice fece su un piccolo demone, un uomo che all'inizio si presentava come un modesto depravato e che poco alla volta sarebbe cresciuto sino a diventare figura e simbolo di qualcosa di immensamente più sinistro²⁴¹»

Non solo Virgili rappresenta la pulsione di morte all'interno di una società che era faticosamente riemersa dal conflitto mondiale, ma è un elemento di perturbante eterogeneità rispetto agli ideali che in quegli anni animavano il dibattito politico e i movimenti studenteschi. Virgili, infatti, brucia di nostalgia per il passato nazista:

²⁴¹ A. Franchini, *Cronaca della fine*, Marsilio, Padova 2003, p. 88.

la nostalgia di sentirsi, di essere stato parte di un tutto; il suo, anzi, è un bisogno quasi patologico di appartenenza, lui che adesso è diventato “un insignificante e velleitario intellettuale artista”, dopo aver assaporato in guerra, con le SS, “il dominio, l’espansione incontrastata dell’io²⁴²”.

Pur mancando nel romanzo l’atto delittuoso, il crimine è presente come perversione rispetto alla mentalità corrente e al politicamente corretto della società. Come nel noir, però, vi è una sorta di fusione tra luce e ombra, (quella che è stata espressa con il concetto di osmosi), ossia tra “il piccolo demone”, Dante Virgili, e la società: ne è dimostrazione il modo in cui la pubblicazione del suo romanzo passi inosservato, sfuggendo alla polemica e alla condanna. L’autore, a pari del detective, cerca di stanare la “verità” in due direzioni: indagando sulla natura imperscrutabile di Virgili, della quale cerca di trarre informazioni attraverso l’immaginario perverso de *La distruzione*; parallelamente indaga sui meccanismi di ricezione, nella speranza di poter giungere a delle costanti universalmente valide per la letteratura e per la vita.

Nella fiction, invece, l’aspetto della denuncia, quando si salda all’anamnesi storica, giunge spesso ad un recupero in chiave epico-nazionale del passato recente. In narrazioni come *Romanzo criminale*, *Nelle mani giuste*, *Dies Irae*, *nel Nome di Ishmael*, l’elemento finzionale si impasta, sì, con una ricostruzione culturale e politica puntuale nella cronologia, ma filtra il materiale storico attraverso i suoi episodi condensativi, quali ad esempio, il delitto Moro, l’attentato stragista alla stazione di Bologna, l’omicidio di Pasolini, e via dicendo. In tal modo la lettura del passato avviene soprattutto in chiave estetizzante, senza una vera indagine interpretativa, giustificando quella che è stata definita “una visione feticistica, mitologica ed esoterica degli anni 70²⁴³”. La mancanza di un vero approfondimento dei nessi che legano gli eventi tra di loro da luogo a quell’atteggiamento di recupero “nostalgico” del passato che annulla la prospettiva storica già sottolineato in Jameson nella sensibilità postmodernista²⁴⁴. Ne deriva, quindi, una fusione dei moduli realistici con l’eredità ideologica e letteraria postmoderna. Nostalgia “come ritorno del represso storico²⁴⁵” e iconizzazione del presente e dei personaggi sono operazioni

²⁴² Cron p.153.

²⁴³G.Vitiello, *La fiction totale dei romanzi criminali*, Il Corriere della Sera, su <http://lettura.corriere.it/debates/la-fiction-totale-dei-romanzi-criminali/>

²⁴⁴ F. Jameson, *The Postmodernism or the Cultural logic of the late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991 tr.it *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007

²⁴⁵ D. Balicco, *Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, in *Allegoria* n.56, Palumbo Editore, luglio/dicembre 2007, p.204.

speculari, come è ben testimoniato da alcuni passaggi iniziali di *Romanzo criminale* in cui viene presentato il Libanese viene accostato alla figura di Mussolini²⁴⁶. L'accostamento è fondamentale per accrescere il carisma e il ruolo di leader del personaggio, ma, nel romanzo, serve anche per trasformare un anonimo figlio di immigrati («Il Libanese era piccolo, nero, quadrato. Era nato a San Cosimato, nel cuore di Trastevere, ma i suoi venivano dalla Calabria²⁴⁷»), in una sorta di idolo della criminalità organizzata.

Altra imponente icona è quella del Vecchio, che percorre trasversalmente più romanzi (*Romanzo Criminale, Nelle mani giuste, Nel nome di Ishmael*), a metà tra allegoria e archetipo del Potere corrotto e manipolatorio, grande burattinaio che opera dietro le quinte della vita nazionale e ne determina le sorti. La piattezza quasi archetipica del personaggio è strettamente collegata alla sua suggestività, ottenuta presentando il personaggio attraverso la tautologia («Il Vecchio è il Vecchio. Il Vecchio ordina e Dio dispone²⁴⁸»), o l'apparente eternità che lo rende onnipresente nel tempo e negli eventi («Il Vecchio, ancora una volta il Vecchio²⁴⁹»).

La cristallizzazione della realtà storica in mitologia nazionale, comporta quello che è stato efficacemente espresso nei termini di trasformazione della storia in natura²⁵⁰; nel nostro caso questo significa che l'arbitrarietà dei collegamenti e delle ipotesi finiscono per non essere percepite più come "finzione" ma costituiscono realtà dotate di una propria credibilità. L'invenzione da artificio finisce per diventare storiografia parallela. Un esempio di questo meccanismo è rappresentato dal racconto delle stragi terroristiche che hanno destabilizzato il Paese fino agli anni '80. L'atteggiamento che prevale in questi scrittori è quello di considerare gli episodi terroristi come *sintomatici* di forze che agiscono al di sotto del visibile. Un'immediata conseguenza è la frantumazione della linearità storica sotto il peso delle ipotesi, nell'inseguimento dei retroscena nascosti dalle versioni ufficiali della storia. In questo modo la ricerca della verità viene demandata a formulazioni complottistiche che ha alle origini un atteggiamento di sospetto culturale e malcontento politico²⁵¹, radicato nella coscienza contemporanea. Ancora una volta *Romanzo Criminale* ci offre precisi riferimenti al funzionamento di questo meccanismo, di cui si coglie un

²⁴⁶ G. D Cataldo, *Romanzo Criminale*, Einaudi, Torino 2002, p.20.

²⁴⁷ *Ivi*, p.14.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 26.

²⁴⁹ G. De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino 2007 p. 24.

²⁵⁰ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.

²⁵¹ D. Pipes, *Il lato oscuro della storia*, Lindau, Torino, 2005.

esempio in questo passaggio che riporta le prime valutazioni a caldo del commissario sulla strage alla stazione di Bologna:

«La presenza di uomini dei servizi sul teatro della strage era più che giustificata. Indagano, è il loro mestiere. Eppure, lui sapeva chi erano quegli uomini. Sapeva chi proteggevano a Roma. Indagano per sapere o indagano per evitare che altri sappiano? Scialoja intuì collegamenti, strade maestre, deviazioni per viottoli oscuri e malsani. L'enormità dello scenario che gli si stava spalancando davanti agli occhi lo fece tremare²⁵²»

Dal punto di vista logico, la voragine che si apre sotto gli occhi di Scialoja è il contrario della ricostruzione indiziaria che, nella detective story classica, si sviluppa per processi cognitivi perentori²⁵³: i “collegamenti” e le “strade maestre” avvengono in un lampo epifanico all'interno della mente del personaggio, di cui non è dato risalire attraverso l'analisi. La mancanza di definizione delle sue intuizioni non permette di disambiguare gli oggetti della storia che rimangono, pertanto, nell'indefinito di uno “scenario” terribile, tanto più perché inintelligibile. Questa modalità di costruzione della storia si sposa bene con una chiave di lettura complottistica degli avvenimenti storici che, attraverso la riduzione delle “percezioni dissonanti²⁵⁴”, dell'appiattimento su tesi assiomatiche, non sente la necessità «di riscontri né di fondamenti [poiché] Sono metafore e sentimenti. Non hanno bisogno di valori, chiedono solo di sostituire i valori²⁵⁵». Ma è interessante come questo atteggiamento di sfiducia riguardo all'intellegibilità storica, sia condivisa anche da Franchini che, a proposito dell'omicidio di Siani riflette sulla differenza tra «verità giudiziaria» e «verità storica»: «Con la prima si scrivono le sentenze e si mettono in luce i fatti verificati, con la seconda si capiscono gli sfondi, i contesti, e si può cercare di intuire quanto non si è potuto né mai si potrà dimostrare. Ma questa forse è filosofia²⁵⁶». L'accostamento alla filosofia tradisce l'impressione che la verità storica vada confinata nell'ambito discorsivo delle materie argomentative, dove le supposizioni prevalgono sulle concatenazioni, e non in quello analitico dei “fatti verificati”. Questo atteggiamento di sfiducia nella leggibilità della Storia è analogo all'altro da cui trova origine il complottismo. L'ambiguità di confine tra stringenza dei fatti e divagazione dal centro

²⁵² *Rom crim* p. 241.

²⁵³ A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo*, *op.cit.*

²⁵⁴ J. Werthmeier, *Complotti, cospirazioni, cospirazioni mondiali* in *Cospirazioni, Trame*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, a cura di Simona Micali, Le Monnier, Firenze, 2003, p.87.

²⁵⁵ *Ibidem*

²⁵⁶ *L'Ab*, p. 234.

sembra risuonare anche nella quotidianità della realtà napoletana. Un esempio è dato, ne *L'abusivo*, dalla compenetrazione tra teatro e realtà, rappresentata da una breve parentesi riguardante un episodio di famiglia, dove un cliente moroso, don Pasquale, rinvia per l'ennesima volta un pagamento e cerca di sdebitarsi elargendo a tutti i componenti inviti a una farsa teatrale. La dilazione del mancato pagamento con questo tipo di stratagemma è esso stesso teatrale, perché costituisce una sorta di ritardo, tipico della commedia, che allunga i tempi dell'azione rimandando la conclusione. Se il diaframma tra realtà e messinscena si assottiglia e niente più impressiona, dipende dal modo in cui le categorie della fiction hanno influenzato l'approccio al reale, per cui «la condanna si perde nella voluttà del racconto e il pensiero elementare si allontana [...] tutto è comunque finto²⁵⁷». Se le demarcazioni di genere non reggono sotto l'invasività della fiction sulle categorie della percezione, solo la brutalità della violenza riesce a fare la differenza tra virtualità e finzione. È la letteratura allora che si insidierà in queste dinamiche, nel tentativo di «assemblare il vero con il verosimile e il falso per costruire l'illusione che il suo nuovo ordine, l'ordine di parole che ha generato possa esistere, resistere, durare²⁵⁸». Come fa notare Donnarumma, a proposito delle scritture italiane che fanno del terrorismo il proprio universo tematico, l'utilizzo del complotto come chiave per spiegare la storia finisce per favorire una ricostruzione antistorica, rendendo ancor più scivolosa la materia che vorrebbe afferrare:

«Chi denuncia il complotto dà, in fondo, una compensazione fantasmatica al proprio venir dopo gli eventi; e insieme, promuove l'Italia, da paese declassato e marginale, a scenario di grandi conflitti internazionali durante la guerra fredda. Del resto, il pathos dello svelamento giunge per lo più a verità povere e prevedibili: arrivare a scoprire, dietro ogni trama, il Potere-Leviatano o il Grande Vecchio significa ormai ripetere miti stabilmente insediati nel senso comune, non solo di sinistra.²⁵⁹»

Applicare, dunque, ai fatti la griglia complottistica significa dare arbitrariamente a ciascuno un peso diverso, scegliendo quale tra questi ha maggior rilevanza su una base aprioristica e induttiva. In definitiva questo approccio è il contrario dell'analisi storica,

²⁵⁷ *Ivi*, p. 70.

²⁵⁸ *Ivi* p. 155.

²⁵⁹ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in AA.VV., *Per Romano Luparini*, a cura di P.Cataldi, Palumbo, Palermo 2011, p.339.

come possiamo leggere, in controluce, in questo passaggio dello storico Randolph W. Townsend Jr.:

«nella storia, la più democratica di tutte le discipline, se non si vuole pregiudicare sin dall'inizio la conclusione di una ricerca, ogni fatto deve valere esattamente come gli altri. Solo alla fine, alcuni fatti varranno maggiormente [...] Ma non dall'inizio: decidere a priori a quali fatti attribuire più attenzione significherebbe studiare la storia come partecipanti, non come osservatori²⁶⁰»

L'analisi di Townsend, pone indirettamente in risalto un aspetto che è già stato rilevato della scrittura noir, ossia l'annullamento della distanza dell'autore/narratore al suo oggetto in nome di una maggiore penetrazione psicologica (quando l'oggetto in questione è il criminale), o per garantire più genericamente una maggiore veridicità al racconto, facendone un "partecipante" della storia, anziché un "osservatore". Un esempio emblematico di come da uno sbilanciamento interpretativo verso un elemento della storia nasca la trama del complotto proviene da *Dies Irae*. Il triste episodio di cronaca del bambino caduto nel pozzo del Vermicino, posto a incipit del romanzo, diventa tanto il preludio tragico a una nuova epoca dove impera la televisione, quanto il paradigma di una nuova generazione di italiani, cresciuti come "spettatori". E infatti, più avanti, l'investitura di Pertini al primo governo Craxi, con tutte le conseguenze che ne sarebbero derivate, viene messo in riverbero con quanto accaduto nel 1981 al Vermicino:

«Craxi superava Pertini il Vecchio di buoni trenta centimetri [...] era il 1983. Annus mirabilis. Dall'81 è un succedersi di anni mirabili. La meraviglia italiana che ruota intorno al perno cavo di un pozzo artesiano largo trenta centimetri, al centro geografico perfetto della nazione²⁶¹»

La tesi sostenuta da Genna è quella che la «spoliticizzazione dell'opinione attraverso il fatto di cronaca diventato totale grazie all'ubiquità del mezzo televisivo²⁶²» sia stata funzionale al consolidamento dei nuovi equilibri politici che andavano formandosi in quegli anni. Per quanto suggestiva, anche in questo caso la tesi si regge principalmente sulla capacità dell'autore di creare parallelismi da cui derivare teorie, dall'abilità fabulatoria che si impasta con fatti e personaggi che appartengono alla storia nazionale.

²⁶⁰ L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino, Roma 2009, p.11.

²⁶¹ G. Genna, *Dies irae*, Mondadori, Milano 2006, pp. 167-168.

²⁶² C. Milanese, *Il grande complotto televisivo: Giuseppe Genna, Dies Irae (2006)*, Cahiers d'études italiennes, XI, 2010, pp.245-250.

Se, quindi, la tesi che sta dietro alla costruzione romanzesca prevale nel disegno narrativo, l'elemento complottistico diventa il motore della narrazione, come si evince dalla cerebralità che sposta l'asse della trama dai fatti allo schema mentale del narratore. La complessità stessa della trama che si parcellizza in una serie di segmenti temporali, parallelismi, sovrapposizioni di fatti e azioni, diviene la culla naturale del disegno criminale. Ovvero, il taglio prospettico e filosofico con cui viene rappresentata la realtà storica, è già naturalmente predisposta a un'architettura noir dal momento che, come intuiva Baudrillard, "tutto ciò che è inintelligibile è sostanzialmente criminale"²⁶³. E infatti l'inintelligibilità come cuore nero della storia fa da filo conduttore a tutte le narrazioni prese in esame. Si veda come *Scirocco* sin dall'incipit introduca, come primo elemento al quale conducono gli indizi, ad un precipizio verso l'assurdo («Le rileggo il verbale e lei mi spiega. Perché, guardi, quello che mi ha detto l'ho sentito: ma continuo a non capirci nulla²⁶⁴»). Allo stesso modo, poco più avanti, davanti ad un delitto particolarmente violento, la prima valutazione è che quell'omicidio "non ha senso", gettando un'ombra di sospetto anche sulla vittima («Non era un poveraccio. Tutto ma non un poveraccio²⁶⁵»). Il disorientamento dell'investigatore di fronte all'incomprensibilità della situazione, che è un tratto ricorrente nel noir, ritorna anche nella voce dell'autore nei romanzi di Franchini: ne *L'abusivo* la percezione di insensatezza della morte nasce dall'omicidio come conseguenza della scrittura del giovane giornalista Siani, da cui il lavoro dell'autore di recupero di testimonianze, articoli, atti del processo; in *Cronaca della fine* invece è l'incomprensibilità dentro il mondo mentale e biologico di Virgili, che l'autore mostra parallelamente all'arbitrarietà della ricezione e della fortuna editoriale.

Accade anche che l'autore giochi con i cliché delle teorie del complotto, proprio per evitare l'accusa di elucubrazione finzionale. L'utilizzo dell'ironia per dimostrare la consapevolezza di quanto si sta sostenendo punta a sollecitare la fiducia del lettore, incarnando il punto di vista anche del pubblico più scettico. Un esempio si ritrova in questo estratto da *Navi a perdere* (2008) di Lucarelli:

«*Dietrologia*, la chiamano. [...] In effetti è facile trovare delle connessioni. Ci sarà sempre una città che si trova a una distanza dalla piramide di Cheope che moltiplicata, sottratta, divisa ed elevata al quadrato fa 666, il numero della Bestia. [...] *Sarà un complotto?* Vuoi vedere che dietro tutte

²⁶³ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina Editore, Milano 1996 p. 63

²⁶⁴ G. De Michele, *Scirocco*, Einaudi, Torino 2005, p. 7.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 45.

queste coincidenze c'è un Unico Disegno? E che dietro questo disegno c'è un Unico Grande Vecchio? E chi è questo Grande Vecchio? Elvis Presley²⁶⁶»

A guardare bene, l'interpretazione del complotto come bisogno di riaffermare la propria centralità, che riabilita la nazione dalla marginalità in cui è stata confinata nella mappa geopolitica del secondo dopoguerra, trova un'analogia con la riflessione di Luca Steffenoni riguardo allo *storytelling* dei delitti. Cercando di comprendere la sostanza oscura che c'è dietro la fascinazione per la cronaca nera che diventa racconto, letterario o televisivo, il criminologo giunge alla conclusione che l'elemento di cui giornalisti e scrittori tentano l'esorcizzazione è proprio quello della "banalità del male":

«Il delitto nazional-popolare italico, lasciatelo dire a chi se ne intende, raramente ha caratteristiche così affascinanti e misteriose come parrebbe. Gran parte della mitologia del crimine è costruita al tavolino come un'operazione di marketing [...] Il delitto per nostra intima natura è fatto di ingredienti poveri riassumibili nelle eterne due esse di sesso e soldi...²⁶⁷»

L'involontaria tangenza nelle valutazioni di Donnarumma e Steffenoni, peraltro condotte in ambiti diversi, porta ad una prima provvisoria conclusione sul bisogno che sta a monte del lettore, oltre che dello scrittore: quello di esorcizzare un vuoto, un'assenza, e allo stesso tempo il bisogno di trovare un'escatologia che possa alleviare l'angoscia per la mancanza di discernimento globale della piccola e grande Storia.

2.3.1 Politica e ideologia

Al tramonto delle ideologie forti del passato, inoltre, si accompagna la frustrazione sociale, alimentata dalla possibilità di poter essere qualcos'altro rispetto a quello che si è. L'ambizione sociale è l'altra faccia di un mondo sommerso che si sente doppiamente tradito sia dal binomio storia-politica, in quanto non trova più rappresentanza di classe nel proletariato, sia dal mito del progresso capitalistico da cui è tagliato fuori. Se questo aspetto è già presente nei romanzi di De Cataldo, dove la scalata criminale del Libanese e della sua banda muove dal desiderio di "prendersi Roma", diventa ancora più esplicito in

²⁶⁶ C. Lucarelli, *Navi a Perdere*, Edizioni Ambiente, Milano 2008, pp. 8-9.

²⁶⁷ L. Steffenoni, *Nera. Come la cronaca cambia i delitti*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2011, p. 23.

*Acab*²⁶⁸ di Bonini. Quest'ultimo mostra che un corollario della "fine della storia", politicamente intesa, è l'orizzontalizzazione della colpa: laddove tutti sono colpevoli, nessuno è condannabile perchè ognuno è vittima di qualcun'altro. Il carburante ideologico allora diventa l'odio, che paradossalmente livella le differenze di classe e fornisce, agendo con la logica del rovescio, uno strumento di democratizzazione: «Siete la stessa cosa. Il contagio è avvenuto. Parlate, parliamo la stessa lingua, stessi desideri, stesso egoismo. Stesso odio²⁶⁹».

Nel romanzo i protagonisti sono poliziotti il cui compito di tutori dell'ordine in un contesto nel quale la trasgressione è di massa, poichè il confine tra legge e infrazione viene facilmente valicato, finisce per accentuarne tragicamente l'aggressività. L'estrazione sociale dei poliziotti, il loro orientamento politico, l'esperienza di vita in strada assimilano sempre più queste figure a quelle dei loro antagonisti, soprattutto piccoli criminali e sbandati che popolano le periferie. Questo tratto di convergenza non solo è opposto, dal punto di vista dell'architettura romanzesca, alla collaborazione tra investigatore e legge nel poliziesco classico ma rispecchia anche un indebolimento, nella società, degli organismi di tutela del cittadino²⁷⁰. Rispetto alla violenza messa in campo, stare da una parte o dall'altra della barricata è frutto del caso o, peggio, non ha alcun valore.

Acab però, rispetto ai testi sopra menzionati, mostra come la finzionalità romanzesca conviva con il realismo della cronaca, spostando la lente dalla sublimazione storica a quella dei suoi personaggi. Di conseguenza la Storia viene messa a fuoco in secondo piano, non perché perda di gravità, ma per dare spazio alla vicenda umana dei protagonisti. Il cuore dell'intreccio, infatti, si sviluppa intorno ad un episodio realmente accaduto, l'assalto dei Reparti mobili della Polizia di Stato alla scuola Diaz, nei giorni del G8 di Genova del 2001. Attraverso la veridicità degli eventi ufficiali, dei referti inseriti come testimonianza e di altri episodi violenti di cronaca, l'autore ricostruisce il retroterra umano e sociale dei "cattivi", i poliziotti che si sono resi protagonisti delle violenze verso inermi manifestanti. È interessante notare che la storia dell'episodio della Diaz rimane sempre tra parentesi, come sola cartolina di sfondo, di cui si può ricostruire una parte attraverso la documentazione inserita. L'autore quindi sposta completamente l'obiettivo dalla totalità

²⁶⁸ C. Bonini, *Acab*, Einaudi, Torino 2009.

²⁶⁹ *Ivi*, pp.185-186.

²⁷⁰ F.Giovannini, *Storia del noir, dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvecchi, Roma, 2000.

della vicenda a una parte dei suoi protagonisti e il commento di quanto accaduto giunge dalla prospettiva di chi è dentro il “sistema”. Diversamente da quanto avviene ne *Il maestro di nodi*, in cui i fatti di Genova entrano nell’intreccio e lasciano spazio anche al commento critico verso la polizia, in cui il personaggio prevede quella che sarà l’assoluzione giudiziaria dei poliziotti coinvolti²⁷¹ (e che coincide con quanto viene prospettato anche in *Acab*, seppur raccontato dall’interno e con un’altra prospettiva) Se la storia sfugge al meccanismo di estetizzazione ma viene piuttosto appiattita ad un inferno dove dominano il caos e la violenza, ciò non avviene per i poliziotti le cui figure vengono modellate sul calco dell’anti-eroe. Per questi, infatti, l’essere poliziotto è fondamentalmente una scelta anti-borghese e solitaria (“Sono celerino perché sono fuggito a una vita normale²⁷²”), sul prolungamento dell’eroe romantico ottocentesco. Tuttavia se pur si intuisce la volontà dell’autore di disegnare una complessità dei personaggi proprio grazie all’introduzione del “cattivo” in una figura positiva come quella del poliziotto, l’operazione sembra fallire. Un esempio è dato da questo estratto, dove l’ampliamento dello spettro esistenziale del protagonista, attraverso altre informazioni sulla sua vita privata, non aggiunge elementi per un effettivo approfondimento che possa distinguerlo dallo stereotipo del “duro” dalla vita difficile (“Drago era rientrato al II reparto [...] Quei venti metri quadrati erano lo specchio della sua esistenza²⁷³”) E, più avanti, descrivendo la stanza, l’autore inserisce il dettaglio del figlio, avuto da una relazione finita male, a causa della quale “combatteva una battaglia sorda e feroce da quattro anni. Che lo avevano fatto diventare uno dei ‘Papà c’è’. Quelli che di tanto in tanto gridano disperati in piazza Montecitorio per i loro diritti di padri naturali²⁷⁴”. L’inserimento di questa informazione appare pretestuosa, inserita più con il fine di sollecitare il coinvolgimento emotivo del lettore che di potenziare la descrizione del personaggio. E continuando su questa strada, viene introdotta anche una contrastività rispetto alla figura del padre che però sfuma, anche qui, nel generico di una situazione stereotipata:

²⁷¹ “Nessuno avrebbe pagato. Anche l’evidenza sarebbe stata sepolta da una montagna di stronzate. Alla fine il solito perito avrebbe sostenuto la tesi di comodo e la scienza forense avrebbe dimostrato che il ragazzo era stato ucciso da un proiettile sparato in aria e fatalmente ricaduto in basso” Cfr. M. Carlotto, *Il maestro di nodi*, Edizioni e/o, Roma, 2002.

²⁷² *Acab*, p.87.

²⁷³ *Ivi*, p.34.

²⁷⁴ *Ibidem*

«Aveva preferito la strada all'esotico business del padre, che aveva cominciato da ragazzo muratore in Germania ed era finito, finché aveva potuto e Dio non se l'era chiamato, a tirare su palazzi negli Emirati Arabi. La strada, che era diventata la sua vita, la sua vita se l'era mangiata un pezzo alla volta²⁷⁵»

La compenetrazione sullo stesso livello materiale e spaziale di attori che da antagonisti finiscono per diventare sempre più simili è ben espressa anche ne *L'abusivo*. Quello che grava sulla realtà napoletana ricostruita da Franchini, è la mancanza di sipario tra normalità del quotidiano ed eccezionalità del crimine, in una fusione che lascia sfumare ogni giudizio di condanna definitiva. Da una parte c'è l'inconsapevolezza della gioventù che non percepisce la gravità e la pericolosità della camorra, alla quale si avvicina ludicamente oppure con l'imprudente idealismo di chi crede nel proprio lavoro. Dall'altra parte spicca la figura della nonna, il Locusto, che compendia tutta una serie di aspetti antropologici e culturali del territorio in cui è nata e vissuta, compresa quella commistione di furbizia e istinto di sopravvivenza che è collateralmente connesso alla criminalità. Ancora una volta l'autore si assume il rischio e la responsabilità di trarre il nocciolo della verità attraversando il labirinto di interviste, atti processuali, articoli di giornale e restituirlo alla cronaca.

Un'altra modalità di rappresentazione di questa tensione tra passato e presente, inteso come gioco-forza di mondi culturali e generazionali che sono in contesa per il dominio simbolico oltre che materiale del presente, è offerto da narrazioni come *Arrivederci amore, ciao* e *Nordest*, per la fiction; *L'abusivo* e *L'eredità*, sul versante non-fiction. Questa successione consente un'analisi a chiasmo dei testi, in un confronto incrociato tra nuclei tematici e dispositivi narrativi. *Nordest* di Carlotto e *L'abusivo* di Franchini condividono il senso di impotenza e di sconfitta della giovane generazione post sessantottina, tratteggiata, per altro, con caratteristiche molto simili: idealismo, amore per la verità, coraggio nel perseguire i propri obiettivi. Pur nella distanza tematica e di contesto raffigurato emergono due tangenze non trascurabili: il ruolo antagonista e distruttivo dei "padri" nel rapporto con il presente; la rappresentazione della figura giovanile attraverso lo sdoppiamento in due personaggi, l'uno protagonista, l'altro passivo o con il ruolo di spettatore²⁷⁶. Per quello

²⁷⁵ *Ivi*, p. 65.

²⁷⁶ Il binomio a cui si fa riferimento è costituito ne *L'abusivo* dalla coppia Siani-Franchini, in *Nordest* da quella Giovanna-Francesco.

che riguarda *Nordest*²⁷⁷ la sopraffazione ai danni dei giovani avviene attraverso il predominio sessuale, nel momento in cui il padre si intromette nella relazione tra il figlio e la futura moglie, intrecciando una relazione con quest'ultima. Il padre, al vertice del triangolo amoroso, distrugge contemporaneamente la vita della donna, uccidendola, e quella del figlio, con il tradimento della fiducia e dell'amore filiale. Questo schema narrativo, in cui è leggibile il sottotesto freudiano del complesso di castrazione, non è nuovo alla letteratura e trova una forte corrispondenza, ad esempio, con *L'uomo che guarda*²⁷⁸ di Moravia. Seppur nel romanzo di Moravia manchi l'elemento del crimine, centrale invece in Carlotto, osservando i due testi sotto una prospettiva ideologica emerge la comune visione di una generazione schiacciata da un'eredità pesante che blocca l'evoluzione dei personaggi giovani. Questo avviene con la preclusione di un cammino verso la vita adulta, e quindi dell'emancipazione dalla condizione di figli, attraverso la creazione di un proprio nucleo familiare. La differenza fondamentale, anch'essa con ripercussioni ideologiche, risiede nella maniera in cui avviene la scoperta del tradimento: per il protagonista di Moravia attraverso l'atto del guardare, che ribadisce la passività del soggetto nella metafora dell'impotenza virile; per l'altro avviene in maniera attiva, attraverso la ricomposizione di un mosaico fatto di indizi e ricerche. Anche l'epilogo finale conduce a differenti prospettive: in Moravia il padre viene in qualche modo inglobato nell'esistenza della coppia, per l'incapacità del figlio a porsi come "altro" antagonista a questo; in Carlotto il suicidio finale del padre stabilisce un trionfo, seppur apparente e provvisorio, del figlio. Scorrendo i due testi in parallelo, emerge un diverso tentativo di reazione al fallimento post-sessantottino, nel senso di un rinnovato ritorno all'azione²⁷⁹ o quanto meno alla capacità di elaborarla nel pensiero, seppur seguita dall'impossibilità di una vittoria definitiva sulla macchina messa in moto dai "padri"²⁸⁰. Questa comparazione risulta interessante se interpretata alla luce del riposizionamento del soggetto nella narrativa noir, che può apparire in contraddizione con il mondo come complotto o come teatro di forze (economiche, politiche, sociali) che remano contro l'individuo. In realtà è proprio in questa contraddizione che si avverte la tensione, nella narrativa noir, tra

²⁷⁷ M. Carlotto, M. Videtta, *Nordest*, Edizioni e/o, Roma 2005.

²⁷⁸ A. Moravia, *L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano 1985.

²⁷⁹ Quest'interpretazione sembra coerente alle premesse insite nel noir contemporaneo, come viene spiegato nel primo paragrafo.

²⁸⁰ E infatti il finale di *Nordest* sembra lasciar spazio ad una circolarità che toglie la parola ai figli, come mostra lo spostamento delle attività industriali in Romania, a indicare l'inizio di un nuovo ciclo con identiche dinamiche di corruzione e riciclaggio.

l'individuo come desiderio di ricerca, di riappropriazione della verità- che è anche affermazione della propria singolarità- e tendenza entropica della realtà. Quest'ultima mira a indebolire il soggetto proprio per la sua potenza destrutturante che nullifica la risoluzione dell'azione e disgrega la conoscibilità di fatti e meccanismi. Per *L'abusivo* di Franchini, invece, lo schema si presenta più articolato nella rappresentazione figurale dei padri: questi sono identificati in un più complesso sistema socio-antropologico in cui si stratificano credenze popolari e mentalità criminale. La sconfitta generazionale, sebbene anche qui animata dallo spirito di rivalsa che è quello della parola scritta, è incarnata da due esempi che l'autore presenta come simmetricamente opposti: sé stesso, che preferisce abbandonare il territorio napoletano ed emigrare verso il nord Italia, e Giancarlo Siani che inizia la professione di giornalista a Napoli, compiendo una scelta che gli sarà fatale.

2.4 Due romanzi a confronto. *Arrivederci amore, ciao* e *L'eredità*

Per quanto riguarda l'ambientazione del crimine negli anni '90, declinata in questo caso al singolare delle vicende di due protagonisti, sarà utile il confronto tra due romanzi, rispettivamente di fiction e non-fiction, *Arrivederci amore, ciao*²⁸¹ di Carlotto e *L'eredità*²⁸² di Bettin. L'interesse comparativo nasce dalla specularità insita in queste due narrazioni, non solo per la condivisione di uno stesso immaginario riguardo agli anni '90 e alla giovane generazione emergente, ma anche per le modalità affini di narrazione e di costruzione del personaggio protagonista. Al centro di entrambi i romanzi spiccano le figure solitarie di due antieroi, verso i quali gli autori non nascondono una certa fascinazione, proprio per il significato di mutazione antropologica finale e irreversibile che rappresentano le loro esistenze. Entrambe le storie sono ambientate all'inizio degli anni '90, a ricalcare il significato di soglia simbolica che questo decennio rappresenta agli occhi della generazione che scrive, come approdo a un'era che ha definitivamente liquidato le ideologie nate dal dibattito post-bellico degli anni '60 e '70. E infatti nei due romanzi viene sottolineato il passaggio storico tra un *prima*, che si fonda sui valori della politica e del

²⁸¹ M. Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, Edizioni e/o, Roma 2000.

²⁸² G. Bettin, *L'eredità*, Feltrinelli, Milano 1992.

lavoro, e un *dopo* che trova i suoi modelli decisamente altrove²⁸³. Questi ultimi vanno ricercati nell'invasività dei mass-media e della tv in particolare, che non solo colonizzerà l'immaginario del crimine ma inciderà sulla percezione dei bisogni, influirà sul ritmo del pensiero e della narrazione. L'operazione anticipa di qualche anno quella della raccolta *Woobinda* di Aldo Nove, dove l'ipnosi televisiva entra nel disordine cognitivo dei personaggi facendosi grottesca *iperrealtà*. In sostanza se Carlotto e Bettin strutturano la narrazione dentro il perimetro della verosimiglianza, *Woobinda* filtra l'elemento televisivo che da referente oggettuale diventa esperienza allucinatoria, trascinando la realtà in un incubo *simmetrico*²⁸⁴. Tornando alla nostra analisi, quello che più interessa è la prospettiva sociologica da cui emergono i personaggi criminali e nei quali si riflettono i lineamenti deformati di un'epoca e di una nazione che sorge dal fallimento politico e culturale post-sessantottino: tale prospettiva è manifesta nel racconto di Bettin, implicita e ferocemente ironica in Carlotto. Nel romanzo di Carlotto la storia del protagonista ripercorre in maniera letterale questa transizione post-ideologica: da giovane militante di un'organizzazione sovversiva degli anni '70, Giorgio Pellegrini si ritrova catapultato in eventi più grandi di lui che lo trasformeranno in un killer privo di scrupoli. Giorgio è, in un certo senso, un personaggio condensativo, specchio di tutta una generazione: in questo romanzo, infatti, "Carlotto a concentré dans un seul personnage de fiction la vie de plusieurs membres authentiques des groupes prônant la lutte armée"²⁸⁵. Sin dall'inizio però si intravede la debolezza delle motivazioni che avevano spinto il giovane alla lotta armata, lasciando intendere già dalle prime pagine una natura cinica e menzognera:

²⁸³ Nella relazione tra anni '70 e '90 e la crisi delle ideologie politiche, è possibile rivedere il passaggio, più volte sottolineato da Bauman, da una società *solida* a una *liquida*. In quest'ultima c'è un nesso di interdipendenza tra il crollo dei valori comunitari e culturali del passato (ideologie, famiglia, religione, ecc.) e la trasformazione dell'individuo da produttore a consumatore, così ben esemplificato dalla parabola del protagonista. Vd. Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Roma, 2006; *Modernità liquida*, Laterza, Roma, 2002

²⁸⁴ Con questo termine si fa riferimento agli studi di Ignacio Matte Blanco (vd. *L'inconscio come insieme infiniti*, Einaudi, Torino, 1981) e alla convivenza all'interno della psiche dei principi di simmetria e asimmetria. La prevalenza del primo nell'individuo adulto conduce a una dispercezione della realtà e all'incapacità di dare il giusto posizionamento, rispetto al Sé, degli oggetti dell'esperienza. Riguardo a *Woobinda*, un esempio classico è costituito dal primo racconto della raccolta, il cui incipit ci immette da subito nel cuore di un pensiero schizofrenico: "Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschioma assurdo, Pure & Vegetal".

²⁸⁵ C. Milanesi, *Massimo Carlotto, les romans de la réalité*, in *Frammenti d'Italia*, a cura di Martine Bovo-Romoeuf e Stefania Ricciardi, maggio-giugno, Franco Cesati Editore, Firenze 2005, p. 74.

«Ammazzare uno che come me aveva deciso di dedicare la vita alla causa di un popolo del Centroamerica. A parole. In realtà eravamo due cazzoni pieni di boria, fuggiti dall'Italia e dalle fighette dell'università, inseguiti da un mandato di cattura per associazione sovversiva e per qualche atto senza importanza²⁸⁶»

Le qualità in negativo che delineano l'ex-militante sono le premesse per la sua trasformazione in criminale, ma indicano anche che sono questi gli attori che dominano il panorama degli affari e del sottosuolo economico contemporaneo. La sconfitta del vecchio mondo è dimostrata dal destino dei personaggi integri, come gli ex-compagni di lotta, i quali risultano “perdenti” e condannati all'estinzione fisica, culturale, ideologica. Infatti la “purezza” dei loro ideali li taglia fuori dai cambiamenti senza riuscire a ricollocarli all'interno della società. Come naturale conseguenza questi personaggi residuali sono destinati alla morte, metaforica e reale, come è testimoniato dall'ex-terrorista che si assume le responsabilità dell'omicidio politico commesso da Giorgio:

«L'irriducibile che si addossò la responsabilità del processo del metronotte lo conoscevo bene. Si chiamava Giuseppe ed era uno di quelli che non si erano pentiti perché era rimasto comunista e rivoluzionario. Aveva fatto l'operaio alla Dalmine, come suo padre e suo nonno. Sindacato, partito, Lenin, Togliatti e Berlinguer appesi in cucina. Poi aveva preso una strada diversa entrando in clandestinità²⁸⁷»

Il rapporto di abiura con il passato si estende dalla politica a tutto l'orizzonte umano e culturale, a indicare il desiderio di un mondo amputato di ogni legame con il passato, equivalente del meccanismo di rimozione. Il desiderio dei personaggi è tutto proteso verso il presente e il presente è tutto: le parole d'ordine sono modernità, profitto, trasformazione. Non a caso Giorgio rileverà un vecchio locale per farne un elegante ristorante al passo con i tempi e lì incontrerà gli ex compagni di lotta, tutti radicalmente cambiati, i quali hanno mutuato la vecchia ideologia con un'identità più leggera, spregiudicata, in linea con i tempi. Il rifiuto del passato va di pari passo con una muta di pelle, con la costruzione di una nuova verginità sociale e infatti, gli omicidi finali, di Anedda e della fidanzata, rappresentano la chiusura definitiva con la vecchia esistenza e la metamorfosi completa verso una nuova e vincente identità. Ugualmente, più avanti, verranno sacrificati tre militanti spagnoli, incastrati in un ricatto senza via d'uscita e traditi, alla fine, dallo stesso

²⁸⁶ *Arrivederci*, p. 9.

²⁸⁷ *Ivi*, p.24.

protagonista. L'immagine che emerge di Giorgio, è quella di un sopravvissuto, grazie all'assenza di scrupoli e al saper cogliere la realtà come "occasione" da sfruttare: tale mentalità fa da specchio a tutto un modello umano ed economico che va imponendosi in quegli anni e che trova nelle metropoli del nord Italia il proprio astro di riferimento: «Anche Milano era cambiata. Brulicava di stranieri morti di fame lanciati all'assalto dell'opulenta Europa. Mi trovavo esattamente nella stessa situazione²⁸⁸». Ben presto l'attenzione e le azioni si spostano verso il nord-est italiano, nel Veneto provinciale e ricettacolo di investimenti, in cui si intessono fitti intrecci tra attività legali e illegali:

«Il Veneto mi piaceva. Era un luogo di frontiera e tutti avevano la possibilità di costruirsi un futuro da vincenti. [...] Conoscevo gente che prima girava con le pezze sul sedere, poi aveva trovato il business giusto e ora il sedere lo appoggiava sul sedile in pelle di una Mercedes e spendeva un milione a sera con le ragazze²⁸⁹»

Al concetto di frontiera sopra citato viene associata una connotazione di limbo morale, oltre che spaziale e geografica; infatti la liminarità sociale e culturale in cui si muove il protagonista viene introiettata dentro la struttura psichica del personaggio. I lineamenti del personaggio protagonista tratteggiano proprio la fisionomia dello yuppie, nella sovrapposizione di arrivismo sociale e abilità camaleontica con cui sa calarsi in ruoli diversi in relazione al contesto, dando forma ad un "io modulare²⁹⁰", che prende vita dell'assemblaggio determinato da situazioni sociali, interessi, contesti, ma incapace di attingere ad una vera autenticità individuale. Ne deriva una configurazione fortemente narcisistica e autocentrata della personalità, senza legami sociali e affettivi e priva di alcun dialogo con il passato e con la propria coscienza. Torna utile a questo proposito l'analisi di Remo Bodei sul narcisismo come prodotto della società di massa, sottolineando il nesso che intercorre tra post-ideologia e personalità del Narciso contemporaneo, il quale si ritrova ad "abbandonare il terreno della storia in quanto intreccio di destini comuni²⁹¹". A questo si accompagnano la perdita dei punti di riferimento tradizionali (famiglia, comunità, classe sociale) e una progressiva recisione dei rapporti sociali. Quasi a confermare le tesi di Bodei il protagonista è incapace di stringere rapporti umani, completamente privo di empatia e solidarietà, tutto assorbito dal progetto di emergere a ogni costo. I rapporti umani appaiono

²⁸⁸ *Ivi*, p. 28.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 32.

²⁹⁰ R. Bodei, *Destini personali*, Feltrinelli, Milano 2009, p.261.

²⁹¹ *Ivi*, p.258.

sempre mercificati, perché legati alla logica esclusiva dell'interesse: da quelli che instaura con i soci in affari, allo scambio con le donne che si svolge sempre come rapporto cliente-prostituta. La mancanza di rapporti che si sviluppano in profondità è controbilanciata da un brulichio di comparse, complici, nemici, folla di passaggio, che contornano la parabola criminale del protagonista. L'assenza della dimensione riflessiva²⁹² è direttamente collegata alla presenza di uno sfondo quantitativamente fitto che costituisce una sorta di rumore bianco nella quale si disperde la coscienza. È netta la differenza tra la fissità di questo personaggio e la tipologia del personaggio complesso proprio, ad esempio, della grande letteratura realista di fine Ottocento; ma il protagonista di Bettin è profondamente diverso anche da quello novecentesco. Se, come fa notare Enrico Testa, fino a Kafka il movimento verso la conoscenza era situato ancora al di fuori del personaggio, nella modernità primonovecentesca ogni imperativo viene ricondotto all'interno della psiche, in quanto, il personaggio, "ha bisogno di una solitudine assoluta per analizzare, scardinandolo, il proprio io: la coscienza diventa il teatro anatomico del sé²⁹³". Un individuo, dunque, che risente dei "colpi infertigli dai padri della modernità (Schopenhauer, Nietzsche, Freud)²⁹⁴", come sostiene Testa, ma che negli ultimi decenni del Novecento troverà il modo di sbarazzarsi anche del dialogo, nevrotico, con la propria coscienza. L'azzeramento quasi totale della dimensione dell'introspezione lascia intuire una messa fuori gioco dell'inconscio come dispositivo di indagine: il palcoscenico interiore viene sostituito con la proiezione esteriore verso desideri e bisogni puramente oggettuali²⁹⁵. Non sarebbe azzardato ipotizzare che l'immoralità del personaggio è legata a doppio filo alla sua bidimensionalità; solo in brevi passaggi cogliamo una parvenza di autoanalisi, liquidata come elemento accessorio e di scarsa importanza, per disinnescare la potenziale minaccia insita nell'anamnesi del passato²⁹⁶:

²⁹² Vale la pena notare come quest'aspetto, fortemente connotativo anche del Pietro Maso di Bettin, sia in linea con una tendenza più generale della letteratura italiana contemporanea che vede "il diradarsi delle notazioni introspettive, l'abolizione dei momenti di autoanalisi, un generalizzato sforzo antisentimentale". Di qui l'ascendenza tanto in un tipo di realismo lontano dalla formula naturalistica, ma anche l'influenza del "romanzo di marca *avantpop*" (Gianluigi Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, *Comparative Studies in Modernism*, 1/2012, pp.113-120).

²⁹³ E. Testa, *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino 2009, p. 12.

²⁹⁴ *Ibidem*

²⁹⁵ Qualche anno più tardi, con la raccolta di *Gioventù Cannibale*, questi aspetti verranno sistematizzati e diventeranno il manifesto di una nuova letteratura che guarda al crimine e ne descrive la morbosità senza il moralismo censorio o edificante della letteratura del passato.

²⁹⁶ Da notare come questa presentazione del personaggio si collochi al polo opposto del romanzo di formazione. Se infatti in quest'ultimo viene tracciata una trasformazione, attraverso il conflitto e la dialettica,

«Un tempo non ero così, ma poi le esperienze mi avevano trasformato l'esistenza. Ero cambiato. E poi sentivo che si era rotto qualcosa dentro di me. Forse qualunque psicanalista del cazzo avrebbe detto che era stata la galera a distruggere il mio equilibrio [...] Ma non mi andava di pensarci troppo. San Vittore per me era un ammasso confuso di visione frammentate, rumori e odori. Concentrandomi, avrei potuto razionalizzare e riordinare i ricordi. Ma temevo di andare in pezzi²⁹⁷»

Da questo passaggio è anche possibile mettere in connessione la rapidità narrativa con la necessità di sfuggire ai tempi lenti di maturazione della coscienza. La mancanza di introspezione di rivela quindi una scelta consapevole, voluta, e la piattezza del personaggio una conseguenza dell'istinto di sopravvivenza invece di una semplificazione narrativa. L'impennata di sadismo e di omicidi che permetteranno la scalata sociale del protagonista si collocano al polo opposto del senso di colpa e del rimorso, dove paranoia e violenza prendono il “posto di un lavoro del lutto impossibile da compiere²⁹⁸”, delineando a tutti gli effetti il profilo di un personaggio psicopatico. L'impossibilità di accedere con la riflessione ad una zona più profonda del Sé ritornerà analogamente anche nelle narrazioni di non-fiction che fanno perno sulla figura narcisistica del protagonista, come, circa un decennio più tardi, ne *L'avversario* di Emmanuel Carrère²⁹⁹.

Ad una rappresentazione “piatta” del personaggio corrisponde non solo una strategia formale in cui le sequenze narrative prevalgono nettamente su quelle riflessive, ma anche una diversa qualità dei luoghi-chiave in cui agisce o verso cui si sublimano i desideri del protagonista. Analogamente a quanto suggerisce la Mondello per la narrativa neo-noir, a “non-identità” corrispondono non-luoghi³⁰⁰, ossia luoghi di transito, privi di rimandi

il personaggio di Bettin si presenta un individuo già definito, impermeabile, paradossalmente strutturato (cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1997).

²⁹⁷ *Arriv* pp. 44-45.

²⁹⁸ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio: figure della nuova critica psicanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010. L'analisi di Recalcati si mostra tanto più pertinente al protagonista di Carlotto e all'interpretazione in chiave entropica, per il nesso che lega il comportamento psicotico alla ricerca di godimento illimitato e all'assenza di ambivalenza tra bene/male, amore/odio.

²⁹⁹ L'autore rintraccia nel repentino pentimento di Romand e nel cambio di maschera sociale, in seguito all'arresto, quell' “incapacità di accedere a sé stesso” che sottende la mancata elaborazione del lutto. In questo modo, aggiunge Carrère rivolgendosi a Romand, continua ad alimentarsi “quel vuoto che ha continuato a crescerle dentro precludendole la possibilità di dire *io*” (vd. E. Carrère, *L'Avversario*, Einaudi, Torino 2000, p.68).

³⁰⁰ E. Mondello, *La post-modernità allo specchio: le città del noir*, in *Roma noir 2011*, a cura di E. Mondello, Robin Edizioni, Roma 2001, pp. 13-55 Si potrebbe instaurare un parallelismo tra il senso di disappartenenza che ingenera la metropoli del noir nei personaggi e quanto sostiene Kracauer a proposito della hall d'albergo: “L'isolamento, qui, nella sfera della mancanza di relazioni, non elimina completamente l'azione mirante a un fine, ma la pone tra parentesi per amore di una libertà che può avere solo sé stessa come oggetto intenzionale

simbolici e relazionali. Nel romanzo l'emblema del non-luogo come categoria priva di referenzialità affettiva, storica, personale, è il ristorante: la grande aspirazione del protagonista è infatti di aprirne uno tutto suo, come effettivamente avverrà. Il ristorante è la summa dell'immaginario legato al benessere, di cui condensa gli aspetti più significativi. Infatti è tanto un luogo di transito, che non si presta quindi ad alcun tipo di investimento emozionale da parte di chi arriva, quanto è la sintesi del consumo e di un approccio edonistico e vorace alla realtà, che si concentra nella metafora del cibo. Il ristorante si presenta anche come luogo eletto di riflessioni strategiche sull'eliminazione degli avversari e sui progetti riguardanti il futuro:

«Avevo bisogno di riflettere con calma. Scelsi un ristorante dove si cucinava pesce. Avevo appetito e ordinai un antipasto misto, caldo e freddo, linguine all'astice, fritto di seppie e calamari. [...] Quando rimasi mentalmente solo, fissai a lungo l'immagine del mio volto deformato dal sottopiatto d'argento³⁰¹. Poi mentalmente compilai la lista delle persone che dovevano morire³⁰².»

Più avanti anche il braccio di ferro tra vita e morte si soppesa sulla bilancia del cibo:

«Ammazzarli era un rischio. [...] Ma ne sarei uscito fuori. Vivo. Loro no. Non avrebbero più avuto la possibilità di assaggiare un fritto di seppie e calamari come quello che il cameriere mi aveva appena servito. Caldo caldo e così tenero che si scioglieva in bocca³⁰³.»

È interessante notare come ad un personaggio volutamente bidimensionale corrisponda invece uno sfondo estremamente dettagliato prospetticamente, dal quale emerge uno scorcio realistico delle dinamiche economiche e criminali del territorio. E, soprattutto, come convivano la sommarietà dei pensieri e delle riflessioni di Giorgio con la minuziosità della presentazione del retroscena umano di piccoli imprenditori e politici corrotti. Un esempio di questa commistione è data dal seguente stralcio, in cui si passa dallo stereotipo della relazione extraconiugale a una descrizione di evasione fiscale:

e che di conseguenza trapassa nella distensione e nell'indifferenza" (Vd. S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco*, *op.cit.*, p. 42) Nonostante la distanza temporale che separa i due oggetti dell'analisi, la città e la hall sono accomunati in quanto luoghi di transito privi di riferimenti "assoluti". Questi oltre che definire l'ambientazione della narrazione ne connotano la dimensione storica e sociologica (ritorna infatti il passaggio già evidenziato tra spazio chiuso e spazio aperto) e individuano un tratto peculiare delle società moderne e contemporanee.

³⁰¹ Non solo è una delle poche sequenze in cui abbiamo un'immagine del protagonista ma la superficie riflettente deformata (così come lo è la percezione del personaggio) rimanda alla celebre sequenza iniziale dello specchio, nell'adattamento cinematografico di *American Psycho* di Bret Easton Ellis (Bompiani, Milano 1993).

³⁰² *Arriv* p. 86.

³⁰³ *Ivi*, p. 88. Si noti l'eco del linguaggio televisivo, ed in particolar modo della pubblicità che determina il linguaggio del desiderio, sostituendosi a quello individuale (e, nel caso del romanzo, a quello letterario).

«Una brunetta carina, sui quarant'anni. Dalle chiacchiere delle amiche avevo saputo che il marito da qualche tempo la trascurava, a causa del lavoro. Ufficialmente risultava essere un piccolo artigiano con un'impresa individuale. In realtà era proprietario di una vera e propria ditta specializzata nel settore della pavimentazione. Al fisco assolutamente sconosciuta. Strutture, mezzi, personale, erano gestiti da una contabilità parallela³⁰⁴ »

La conoscenza critica da parte dell'autore delle transizioni finanziarie, del riciclaggio di denaro e criminalità affine, rivela che la figura del protagonista nasce dalla stratificazione di tratti "tipici" di una certa tipologia storico-sociale, e che la sua "appiattita" finzionalità di rappresentazione sia il mezzo per accedere alla verità del contesto. In tal senso la tipicità del personaggio è la cifra più autentica del realismo di Carlotto, in quanto espressione di meccanismi e dinamiche che colgono in profondità la realtà storica più che di una singolarità individuale. Il protagonista di Carlotto, quindi, emblemizza proprio quel mondo fatto di arrivismo sociale e deregolamentazione finanziaria che è associato, nell'immaginario comune, al decennio a cavallo tra gli anni '80 e '90.

La liquidità tra criminalità e legalità, che è una delle tante configurazioni dell'entropia, fa sì che manchi un vero antagonismo tra codici opposti; i "buoni" sono individui depotenziati, privi di risorse ed energia, come nel caso degli ex-compagni di lotta del protagonista, oppure sono individui isolati che finiscono per essere schiacciati da un ingranaggio più forte di loro. A livello di strutturazione dei personaggi, il discrimine tra buoni e cattivi viene segnalato dal loro livello di "liquidità": tanto più i primi risultano inamovibili, granitici, solidi, quanto più i secondi si misurano con la doppiezza, l'ipocrisia, l'ambiguità che ne fa degli individui opachi e adattabili. La novità è nell'aderenza del criminale alla forma liquida della società in cui vive, e nella quale viene percepito come un "vincente". L'assenza di frizione tra individuo e società è sintomatica di un'interiorizzazione dello statuto postmoderno dove ad un "capitalismo senza residui ed opposizioni"³⁰⁵ corrisponde lo sgretolamento delle ideologie dialettiche di ascendenza marxista. Al conflitto, dunque, subentra l'integrazione, nella misura in cui il protagonista si inserisce nelle falle di un sistema apparentemente ordinato e funzionante (il ricco nord-Italia delle opportunità economiche), contribuendo alla sua erosione dall'interno. Questa dinamica tra superficie e sottosuolo è una delle drammatizzazioni più frequenti con cui

³⁰⁴ *Ivi* p.131.

³⁰⁵ Postfazione di D. Giglioli in F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, p. 423.

viene rappresentata la fusione tra crimine e legalità, che viene spesso a concretizzarsi nella metafora dei rifiuti³⁰⁶ tossici come emblema non solo del dualismo ma, soprattutto, della circolarità tra i due livelli di realtà: il volto pulito del benessere e il marcio non esiste soluzione di continuità, in quanto sono funzionali l'uno alla sopravvivenza dell'altro. A corroborare questa interpretazione entropica si noti anche l'assenza di antagonismo tra criminalità e forze dell'ordine, quest'ultime espresse dalla figura di Ferruccio Anedda, lo "sbirro" della Digos, il quale stringerà patti con il protagonista. È lo stesso protagonista a darcene una descrizione emblematica, cogliendo la vera natura del poliziotto: «C'era qualcosa in lui che mi aveva sempre suggerito l'idea che fosse marcio. Non solo corrotto. Marcio. Il tipo giusto con cui entrare in società³⁰⁷ ».

La distanza che esiste tra la connotazione di corrotto e di marcio consente la trasposizione del criminale al di fuori dell'orizzonte razionalistico del giallo: se la corruzione trova le sue motivazioni in ragioni economiche, politiche, o comunque riducibili alla linearità del nesso *illuministico* di causa-effetto, la natura "marcia" rimanda all'aspetto endogeno ed universale del male propria delle scritture noir. L'indebolimento, sino alla rottura, della ragione illuministica, rivendicata nel movente dell'atto criminale, segna infatti la mutazione dal giallo al nero. Come giustamente rileva Evangelisti, la scelta del noir risponde a un progressivo aumento della violenza fine a sé stessa nella cronaca quotidiana:

«Se nel campo terroristico diventa sempre più difficile individuare ideologia e moventi dei suoi protagonisti, in quello puramente e semplicemente criminale si moltiplicano gli atti di un'efferatezza inspiegabile, gli omicidi insensati, le esplosioni gratuite di sadismo [...] Il crimine patologico, abnorme, sfrenato, eccessivo — un tempo ricorrente solo nella società statunitense, e anche in quella con molti distinguo — si ripropone con frequenza quasi quotidiana³⁰⁸»

Nell'attore patologico, quindi, quello che emerge non è il difetto di cognizione ma l'eccesso dell'azione che va oltre la funzionalità dell'obiettivo. L'analisi di Evangelisti mette in evidenza due aspetti fondamentali su cui si sviluppa questo discorso: il primo riguarda la corrispondenza tra crisi delle ideologie e violenza patologica poiché entrambi nascono dallo stesso vuoto, dall'essere fuori dal Sé (rispettivamente dalla Storia, come collettività, e dalla propria coscienza, come individuo singolo). In secondo luogo l'autore

³⁰⁶ Questo tipo di figuralità si ritrova in romanzi quali *Nordest* dello stesso Carlotto, *Gomorra* di Saviano, *La città distratta* di Pascale.

³⁰⁷ *Arriv* p.51.

³⁰⁸ Valerio Evangelisti, *L'estinzione del movente*, in *Nera, maledetta nera*, L'Europeo, n.4, 2004.

inscrive questi fenomeni in una prospettiva internazionale, alludendo tra le righe anche al ruolo che i media hanno avuto nel “contagio” tra realtà distanti, ma rese sempre più vicine dalla modalità criminale.

A distanza di dieci anni dalla pubblicazione di *Arrivederci amore, ciao* Carlotto torna con le vicende criminali di Giorgio Pellegrini nel romanzo *Alla fine di un giorno noioso* (2011). I tempi mutano e anche il paesaggio del crimine che fa da sfondo al protagonista: l'illegalità si fa più impalpabile, perché diluita e mimetizzata negli scambi clientelari e politici³⁰⁹. Giunge a compimento quell'evoluzione iniziata negli anni'90 tra criminalità e politica, e che ora richiede al protagonista una nuova strategia di sopravvivenza. Non più sangue, ferocia, lotta per affermarsi ma pubbliche relazioni, reti diplomatiche («[...] non ero più un criminale che viveva ai margini della società e Brianese era un parlamentare della Repubblica. Eravamo tutte persone perbene e solo il dialogo poteva appianare le cose³¹⁰»). Proprio la percezione del mutamento del crimine innesca in Giorgio un sentimento nostalgico per il tempo passato, che da alle riflessioni di Giorgio/Carlotto una coloritura volutamente ironica:

«A quei tempi il crimine organizzato era più frizzante e meno oppressivo. [...] Poi con la fine del sogno e una massa di sfigati in galera con l'ergastolo sul groppone, erano arrivate le mafie e la globalizzazione a spazzar via ogni libera concorrenza, e anche nell'illegalità era diventato tutto grigio e piatto³¹¹»

Quest'ultimo romanzo acquisisce rilevanza soprattutto se letto in relazione al primo, sotto una prospettiva sociologica: non vi è più alcun accenno di fermento ideologico o di conflittualità politica, alla violenza viene preferito il compromesso per mantenere in equilibrio il sistema; il crimine viene presentato come perfettamente integrato e non separabile dal circuito dell'economia e dell'imprenditoria veneta³¹².

³⁰⁹ Da notare che un analogo processo di “borghesizzazione” lo subiscono anche i personaggi di *Romanzo Criminale* nell'ultima parte del romanzo.

³¹⁰ M. Carlotto, *Alla fine di un giorno noioso*, Edizioni e/o, Roma 2011, p.42.

³¹¹ *Ivi*, p. 116 È interessante osservare come la prospettiva rovesciata e grottesca del rimpianto di Giorgio sia assimilabile a quella di Virgilio per la *grandeur* nazista che Franchini sintetizza come “il lamento del mostro” Cfr *Cronaca della fine*, *op. cit.*

³¹² Il giro di attività illecite, prostituzione inclusa, che ruotano attorno al ristorante e la cricca di criminali senza scrupoli di cui è circondato il protagonista ricordano il romanzo di Scerbanenco, *Traditori di tutti*. Va però notato la differente architettura narrativa: in Scerbanenco la trama si sofferma in maniera più romanzesca sulle storie personali dei personaggi e l'apparato criminale viene scoperto grazie all'indagine investigativa; mentre nel caso del romanzo di Carlotto il racconto in prima persona rende chiaro sin

Narcisismo estremo, desiderio di soddisfazione materiale, appartenenza ad una antropologia nuova, assenza di scrupoli morali, endogenia del male ed efferatezza dell'omicidio: tutte queste caratteristiche comuni al personaggio di Carlotto si ritrovano nel protagonista de *L'erede* di Bettin. Ma la sola tangenza tematica non basterebbe a giustificare un parallelismo che rivela il suo punto di forza proprio nella strutturazione dei personaggi, nella funzione dell'autore, nell'analisi del retroterra culturale ed antropologico. Ma soprattutto il crimine sembra nascere da una zona oscura in cui si sovrappongono psicologia criminale e trasformazioni socio-economiche da cui nasce il mostro. Infatti sin dalle prime pagine Bettin pone una riflessione che fa da linea-guida nello sviluppo della vicenda:

«A volte il tempo deposita con particolare densità nella storia dei giovani, nella loro esperienza corrente, l'eredità di un lungo passato e le tensioni che più urgono sul presente. Nella storia di Pietro Maso e del delitto mi è apparso subito che avvenisse qualcosa del genere. Che ci fosse un senso estremo e vertiginoso della vicenda, un segno cupo e attuale del nostro tempo³¹³.

Provando a partire anche in questo caso dall'elemento post-ideologico come scheletro da cui prende forma la narrazione, si noterà che mentre in Carlotto il passaggio tra ideologia e post-ideologia è assorbito nell'unica vicenda del protagonista, nella storia di Pietro Maso si articola, in particolare, come opposizione generazionale tra genitori e figli. L'omicidio di cui sono vittime gli anziani genitori per mano del figlio, assume quindi anche una sfumatura culturalmente parricida, nel senso di distruzione di un mondo antico, legato ai valori contadini e religiosi³¹⁴. E infatti la distanza di Pietro dai suoi genitori emerge più volte dalla descrizione delle abitudini e della quotidianità della famiglia. Descrivendo le vittime, l'autore si sofferma sul valore del lavoro come elemento fondativo della vita dei genitori (in contrapposizione, si vedrà più avanti, alla disconnessione tra denaro e lavoro per Pietro e per i suoi amici):

dall'inizio il panorama e manca praticamente la detection. Cfr. G. Scerbanenco, *Traditori di tutti* (1966), Garzanti, Milano 2006.

³¹³ *L'er* p.21.

³¹⁴ A sostegno della tesi per cui i personaggi di Pietro e Giorgio rappresentano il mondo post-ideologico sorto dal tramonto di quello patriarcale, risulta interessante il carico simbolico del parricidio in relazione a quanto sostenuto da Lacan sull' "evaporazione del Padre" e sul venir meno della "Legge", nelle società capitaliste post-sessantottine. Cfr. M. Rercalcati, *Che cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.

«Anche Antonio Maso coltivava i campi. Ne possedeva undici. E inoltre lavorava con la ruspa dove lo chiamavano. Il lavoro non gli mancava poiché era un uomo apprezzato e operoso. Aveva fondato su questo la solidità e il benessere della sua famiglia. La casa di via San Pietro, un villino a due piani, nella parte più recente del paese, ne era il simbolo. Aveva lavorato molto, per poterla costruire³¹⁵»

Anche in questo caso ad uno spazio fortemente connotato come la casa, e per estensione i terreni coltivati dai Maso, viene opposto quello che rappresenta il riferimento di Pietro, ossia il bar, non-luogo di ritrovo dove viene elaborato il piano omicida. Nell'organizzazione mentale del killer, la casa dei genitori è percepita solo nel suo aspetto di valore economico, quindi come mezzo per arrivare al possesso di altri beni. Al contrario, priva di connotazioni monetarie, la casa paterna diventa l'ostacolo per la realizzazione dei suoi desideri. Il vero riferimento del ragazzo è il bar che, privo di condizionamenti culturali, rappresenta il covo naturale in cui matura il piano omicida:

«Immaginarono molti modi di sterminare la famiglia di Pietro. Sempre più spesso, col passare del tempo, questo diventò l'argomento segreto ed eccitante delle loro riunioni. Accadeva lì, attorno ai tavolini del bar "John", o in auto. Oppure in discoteca, tra luci roteanti e musica forte³¹⁶»

Ma Bettin nella sua ricostruzione si spinge oltre la descrizione di singole esistenze deviate, per la volontà di presentare una porzione di realtà senza stigmatizzarla nell'eccezionalità della follia omicida. L'autore, infatti, intermezza la ricostruzione del delitto con la ricerca di nessi che possano collegare la singolarità delle esistenze a meccanismi di dimensione sovraindividuale. Pietro non è un mostro, o almeno non lo è a livello singolare, ma è l'epigono di una modernità malata che corrode "la verde vallata dell'Alpone", in cui, in diversa misura, sono tutti complici. Proprio sull'involontaria complicità del contesto e per il tentativo di comprendere attraverso la letteratura una follia irragionevole e ingiustificabile, *L'eredità* si presta, anche in questo caso, ad un parallelismo incrociato con *L'avversario*. Il romanzo di Emmanuel Carrère già dalle premesse presenta una certa contiguità con la scrittura di Bettin: il "movente" della narrazione non è il desiderio di appropriazione morbosa della storia ma il bisogno di comprendere, ravvicinando il più possibile, con la lente del romanzo, il mondo dell'omicida. Una prima somiglianza tra le due storie risiede proprio nel contesto in cui matura la strage: la tranquilla provincia

³¹⁵ *L'er* p.57.

³¹⁶ *Ivi* p.76.

francese, dal tenore di vita agiato e dalla coesa presenza della comunità, non molto differente da quella di Montecchia dove abitava la famiglia Maso. Ma la convergenza principale è nel vuoto di senso che ancora una volta sembra il vero lato oscuro di tutta la vicenda. L'autore infatti dichiara che è «impossibile pensare a questa storia senza immaginare che sotto ci sia un mistero, una spiegazione nascosta. Il mistero, però, è che non esistono spiegazioni, e che per quanto inverosimile possa sembrare, questo è ciò che è accaduto»³¹⁷.» A differenza di Bettin, l'autore de *L'avversario* interloquisce con l'assassino, come dimostrano lo scambio epistolare e le emozioni di Carrère di fronte all'orrore della storia che va ricreando nel romanzo. Per attenuare la forbice che separa il mondo di Romand da quello della "normalità", Carrère monta anche in parallelo alcuni episodi della sua vita con quelli del protagonista, percorrendo la storia di Romand attraverso l'anamnesi del vissuto familiare e della giovinezza. Quello che marca la distanza, soprattutto, tra le due opere è la direzione che segue il lavoro di scavo nella vicenda: per Bettin l'analisi è condotta sotto una prospettiva sociologica che chiama in causa il "diavolo" come attore collettivo, mentre la ricerca di Carrère adotta la chiave psicologica per penetrare nel mistero della follia umana³¹⁸. Se il diverso metodo d'indagine porta gli autori verso strade differenti, la divaricazione sembra ricomporsi nel comune scetticismo finale verso qualsiasi forma consolatoria che lenisca o attenui la gravità dei fatti. Ne *L'erede* questo si manifesta nel rifiuto dell'interpretazione patologica che fa perno sul disturbo narcisistico della personalità, come movente della furia omicida. Tale riconoscimento da parte della Corte, è per Bettin l'ennesima prova della cattiva coscienza della società che tenta di allontanare da sé le proprie responsabilità, respingendo «la tesi di un delitto commesso da ragazzi che esprimono la realtà, nuova e sconvolgente, di una "normalità" capace di approdare a esiti tanto atroci. La Corte assolve l'ambiente, e anzi lo lascia in disparte, tranquillo.»³¹⁹. Nonostante l'autore muova da una prospettiva prevalentemente sociologica per l'analisi e l'interpretazione del delitto, emerge dalle pagine come accanto alla spiegazione razionale del male cresca la sensazione che «qualcosa dovrà restare fatalmente

³¹⁷ *Ivi*, p. 68.

³¹⁸ «Car contrairement à *L'avversaire* d'Emmanuele Carrère (dont le titre, soit dit en passant, est encore plus sybillin), il ne s'agit pas, dans *L'erede*, de focaliser presque uniquement l'attention sur des processus psychologiques. L'ouvrage de Gianfranco Bettin cherche également à mettre en cause la mentalité générale des autorités et des habitants de la province» Cfr. Alain Sarrabayrouse, *L'erede de Gianfranco Bettin. Vers le texte comme objet même de la «non-fiction?»*, in *Frammenti d'Italia*, maggio-giugno, 2005, p.25.

³¹⁹ *L'er*, p. 159.

inesplicabile, inafferrabile»³²⁰. Il protagonista assassino dei propri genitori, nel titolo è tanto l'erede legittimo delle vittime quanto, in senso più ampio, l'erede di un tempo storico marcato da cinismo, avidità, narcisismo e gretto materialismo. Un esempio di tale meccanismo di specularità tra cronaca, politica e società è fornito dal parallelismo tra l'omertà di chi era a conoscenza del folle piano di Pietro Maso e quella di Enrico Cuccia che non si è esposto per evitare l'omicidio di Giorgio Ambrosoli:

«Quando Sindona, nell'aprile 1978 l'Hotel Regency di New York, gli dice che avrebbe fatto scomparire Giorgio Ambrosoli, ricorda Corrado Stajano nel suo *Un eroe borghese* (Einaudi, 1991), "Cuccia sta zitto, non fa denunce, non dice nulla a nessuno". Tace anche con lo stesso Ambrosoli, commissario liquidatore per conto dello Stato della banca di Sindona. "Se facevo denuncia, che difesa maggiore ne avrei avuto?" dirà poi Cuccia. Così si è comportato uno dei più potenti del nostro paese. Un buon esempio davvero per la gioventù³²¹»

La strumentalità del nesso tra i due personaggi è indicativa di una latente tensione morale oltre che conoscitiva da parte dell'autore; inoltre il parallelismo ribadisce quanto la storia narrata sia la punta dell'iceberg di un male che corrode la società contemporanea nell'etica e nella struttura profonda. Se il Male, così come le responsabilità, sono elementi endogeni alla piccola comunità di Montecchia e la riflessione sociologica rivela una realtà più complessa di quella che sembra ad un primo sguardo, il personaggio di Pietro emerge quasi come una sagoma. La difficoltà o la scelta di approfondirne la psicologia è manifestazione dello stesso mondo di superficie in cui si muove il protagonista. Ne è un esempio la condizione temporale in cui si muove il ragazzo, poiché «A volte aveva la sensazione di essere senza ricordi. Solo il presente esisteva, era tutto.»³²² Vale la pena notare che l'annebbiamento della memoria, o meglio la sua intermittenza a tratti, trova un'analogia nella sequenza in cui Giorgio non riesce a ricostruire l'immagine mentale di San Vittore: entrambe reazioni che testimoniano una volontà di rimozione rispetto alla durezza della realtà, alla quale contrappongono la fantasia della ricchezza (*L'erede*) o il sogno di onnipotenza e di controllo (*Arrivederci amore, ciao*). Anche il mito della velocità, esemplificato dal poster dell'"auto nera, modernissima, lanciata in corsa" in camera di Pietro emblemizza la distanza tra il mondo del giovane e quello dei suoi genitori, così

³²⁰ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Milano 1999, p. 141.

³²¹ *L'er*, p.132.

³²² *Ivi*, p. 106.

come la rappresentazione del Sé attraverso l'universo del consumo. E infatti anche i desideri di Pietro, come quelli di Giorgio, sono tutti diretti al soddisfacimento del proprio narcisismo che non conosce altre coordinate rispetto al qui e ora³²³. Il presente totalizzante è indicativo anche dell'assenza di radici come mancanza di una parte del Sé stratificata nell'inconscio³²⁴. Anche in questo caso la bidimensionalità del personaggio, la cui struttura psichica si articola esclusivamente nel rapporto bisogno/consumo, crea delle risonanze con il filone cannibale della narrativa italiana degli anni '90 e con i romanzi di Ellis, tra i quali *American Psycho*. Nonostante la distanza letteraria tra i due personaggi, Patrick Bateman e Pietro Maso sembrano condividere un'analogia «prospettiva asettica, refrattaria allo scavo interiore³²⁵». Questo per Ellis si traduce in uno stile narrativo veloce, ripetitivo, esplicitamente influenzato dalla cultura audiovisiva di massa³²⁶; mentre in Bettin si avverte il dislivello tra la “refrattarietà” di Pietro all'introspezione, con la conseguente assenza di profondità interpretativa, e la prospettiva indagativa dell'autore. Oltre alle affinità di tipo psicologico e comportamentale tanto Patrick Bateman, quanto Pietro e Giorgio sono prodotti storici, propaggini estreme di quell'*homo novus*, ossia di quel “primo uomo comune della storia del mondo con la tanto vagheggiata combinazione di denaro, libertà e tempo libero³²⁷”, che trova pieno compimento nelle società del capitalismo avanzato di fine Novecento. Nel romanzo di Bettin si intravedono in nuce diversi motivi che verranno espressi qualche anno più tardi dalla raccolta di *Gioventù Cannibale*³²⁸. Tra questi, la colonizzazione dell'immaginario da parte del mondo televisivo e dei consumi, nonostante in questo caso la violenza descritta non impenni sul versante iperrealistico. Va però evidenziato che nella furia omicida di entrambe le narrazioni risuona una sorta di condizionamento incantatorio proveniente dal mondo della televisione e del cinema, soprattutto per quanto riguarda la genesi dei desideri che conducono alla violenza. Ma sebbene il romanzo di Bettin sia estraneo all'accesa visività delle storie di Nove,

³²³ Il tempo del sistema consumistico si declina infatti al presente, perché la merce è già pronta all'uso, non è un desiderio che richiede dei tempi di maturazione, così come può esserlo quello di un investimento affettivo o intellettuale.

³²⁴ È assolutamente rilevante questo elemento del personaggio, centrale anche al romanzo di Carlotto, soprattutto se messo in relazione con la riflessione che fa Simenon a proposito del criminale definendolo come “uomo nudo”, perché non storicizzato, dall'“individualità amorfa” e per questo già naturalmente predisposto al delitto. Cfr. A. Del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, op. cit.

³²⁵ G. Simonetti, *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in *L'immagine ripresa in parola*, a cura di Colombo M., Esposito S., Meltemi, Roma p. 327.

³²⁶ *Ibidem*

³²⁷ Tom Wolfe, *Il decennio dell'io*, Castelvecchi, Roma 2013, p. 25

³²⁸ D. Brolli, a cura di, *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Einaudi, Torino 1996.

Ammaniti, Brizzi, Santacroce, il personaggio di Pietro Maso pare rispondere a simili dinamiche di delirio. In tal senso l'osservazione di Elisabetta Mondello sulla logica con cui agiscono i personaggi nella narrativa cannibale, può essere utile anche per spiegare quella di Pietro in quanto «l'organizzazione cognitiva del personaggio è delirante solo in quanto amplifica al massimo processi attivi in tutti i consumatori»³²⁹. E sembra fare da eco a questa osservazione, quella di Bettin che ammette che la differenza tra Pietro e gli altri non è nella diversità di desideri e tentazioni, ma nella capacità dell'omicida di essersi spinto «fino in fondo»³³⁰, di aver superato la soglia che porta dal pensiero all'azione. Quest'aspetto è ben evidente anche nella pianificazione dell'omicidio che risulta trasfigurato nella dimensione filmica del consumatore televisivo, come se non esistesse diaframma di separazione cognitiva tra realtà e finzione:

«L'aver immaginato molte volte il delitto, ha sostenuto lo psichiatra Andreoli, ha infine prodotto una sorta di anestettizzazione dell'evento reale. [...] Come se tutto fosse un film, appunto, o un gioco di simulazione. Anche se il premio in palio e il finale del film, quelli, li avevano immaginati senz'altro autentici»³³¹»

L'incidenza dell'immaginario filmico è presente non solo come distorsione della realtà ma anche come macchina dell'incubo alla quale uno degli assassini è legato da un meccanismo di attrazione-repulsione. Viene infatti riportata la passione di Paolo, uno dei complici di Maso, per il personaggio di *Nightmare*: il mostro televisivo sembra sia la via di fuga dalla quotidianità ma rivela anche una condizione psichica di confusione tra reale e immaginario. Questa si manifesta nella paura che la finzione possa trasmigrare nella realtà, prendendo un feroce sopravvento: «Dal sogno, lo strazio e la morte invadono la realtà. Quei corpi vengono cioè restituiti alla realtà *veramente* torturati e uccisi.»³³²»

Nel 2007 Bettin pubblica *Gli Eredi*, dove il precedente romanzo viene ampliato con una sorta di compendio finale che riporta testimonianze e riflessioni sull'assassinio di Novi Ligure, avvenuto nel 2001. L'autore in questo caso sintetizza i retroscena che hanno condotto al brutale duplice omicidio una coppia di adolescenti, ma senza lo sviluppo narrativo de *L'eredità*, quasi però a voler irrobustire la tesi sostenuta per l'omicidio di Pietro

³²⁹ E.Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 131.

³³⁰ G.Bettin, *Gli Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Feltrinelli, Milano 2007.

³³¹ *L'er*, p. 76.

³³² *Ivi*, p. 65.

Maso. L'intento dell'autore è quello di approfondire la dinamica sociologica del crimine dilatando l'asse spaziale (dal nord est al nord ovest italiano) e quello temporale (dieci anni di distanza separano i due delitti). Va notato come la dilatazione narrativa dal delitto al contesto, affabulazione digressiva che oltrepassa il crimine, si ritrovi anche nelle inchieste più recenti ambientate nel Nord Italia come in *Vicini da morire* di Pino Corrias, che si concentra sulla strage condominiale di Erba del 2006³³³. Tanto nell'inchiesta di Corrias quanto negli *Eredi* la storia viene rafforzata dal supporto romanzesco, come si evince dalla voce dell'autore che si sovrappone a quella degli intervistati, che arricchisce la testimonianza di valutazioni soggettive, slittando verso un registro più riflessivo, per indicare l'orizzonte torbido dello sfondo. Nel breve epilogo che Bettin offre con la vicenda di Erika ed Omar, l'autore vuole soprattutto mostrare il corpo della società nel suo decomporre, sottolineandone gli aspetti più cupi, morbosi, insolvibili.

2.5 Territorio. Spazio e città

Strettamente correlati sono gli aspetti che legano la territorialità alla definizione del crimine e dei suoi attori. L'ispirazione metropolitana è senza dubbio uno dei maggiori punti di contatto tra noir e non-fiction di argomento criminale: tra ambiente urbano e mitopoiesi dei suoi oggetti vi è un rapporto di scambio poiché il territorio non è solo lo spazio fisico dell'azione, ma contiene le coordinate semantiche che originano e fanno lievitare le azioni. Il romanzo quindi ridisegna la città come un "universo conchiuso"³³⁴, legando i suoi spazi ad un primo livello di semantizzazione attraverso le polarità note di centro/periferia, ricchezza/povertà, vita diurna/vita notturna. Ma come ben intuisce Simmel all'inizio del secolo scorso, la città rispetto alla vita moderna esiste come sintesi e funzione "nell'insieme degli effetti che vanno oltre la sua immediatezza"³³⁵ ed è questa la strada

³³³ P. Corrias, *Vicini da morire*, Mondadori, Milano, 2007. Un esempio è dato da questo estratto che avvicina molto la vicenda narrata da Corrias a quella di Bettin: "Trent'anni fa, in quelle province del Nord è arrivato il benessere [...] Persino il bar, in molte zone del Nord, ha smesso di essere un luogo sociale, ma solo di transito. Sarà un dettaglio, ma è cresciuto enormemente, anche tra i giovani, il consumo in piedi, al bancone, rispetto a quello al tavolo, che non crea relazioni, ma solo prossimità [...] Vorrei essere chiaro: nulla di tutto questo produce mostri. Dico però che la provincia non è più in grado di impedirne la riproduzione" p. 101.

³³⁴ M. Pala, *Allegorie metropolitane*, Edizioni CUEC, Cagliari 2004.

³³⁵ G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Armando Editore, Roma 1995, p. 51.

percorsa dalla narrativa contemporanea: della città interessa non tanto descrizione fisica quanto la relazione tra le dinamiche urbane e i conflitti di potere. La città criminale nel romanzo contemporaneo italiano assimila le riflessioni sui mutamenti che interessano il territorio metropolitano, interiorizzandole a livello simbolico, ma facendo implodere le potenzialità nella circolarità dell'incubo: la metropolarità, il meticcio, l'inglobamento della periferia, invece di convertirsi in pluralità dinamica e positiva slabbrano il tessuto cittadino e portano in superficie piaghe aperte, contraddizioni e conflitti. La città quindi, sfuggita al controllo del razionale e imprevedibile nei suoi sviluppi, emerge nello spazio del romanzo come paradosso per "l'impossibilità di essere un progetto totalmente umano"³³⁶. Prescindendo dalle modalità di rappresentazione in cui si declinano le scelte autoriali, è possibile individuare alcune convergenze figurali che individuano l'osmosi tra territorio e criminalità. Nella città criminale l'incertezza normativa si traduce nel venir meno di un centro solido, quale riferimento a livello istituzionale e sociale, con le derive di caos, degrado umano e abitativo. Anche l'amoralità è una conseguenza di un ambiente denso dove l'entropia ha appiattito la distinzione assiologia Bene/Male. In queste scritture la città è sia una realtà geografica e culturale riconoscibile, "unica", mai astratta, sia un disegno che miniaturizza in sé dinamiche universali del mondo odierno, non solo nei termini legati alla materialità della città-mondo³³⁷: il tentativo, piuttosto, è di decifrare la natura delle forze che determinano il presente. In questo senso sembra ritornare utile l'osservazione di Emiliano Ilardi sulla rappresentazione della città nel noir: "la metropoli non viene rappresentata partendo dalla sua totalità semantica e disseminandola sul territorio ma da un punto concreto nello spazio e nel tempo in cui la totalità all'improvviso si concentra e implode"³³⁸. In realtà, ripercorrendo cronologicamente il noir sin dalle sue origini, appare evidente quanto nascita del genere e fenomeno di urbanizzazione delle città crei un'interdipendenza di motivi che lega la creazione di oggetti romanzeschi di culto (la notte, le strade, il degrado urbano), a una ipersemantizzazione degli stessi. E così, infatti, la notte, il buio, la pioggia, poiché legati all'ambiguità della visione diventano il naturale fondale della scenografia criminale, come *topoi* che resistono al tempo e all'adattamento del genere ai contesti nazionali. La notte rimane il momento della giornata eletto da psicopatici e borderline per l'esecuzione dei loro delitti, si veda come quasi tutta la vicenda

³³⁶ P. Palmero, A. Terranova, *Abitare l'immaginario*, Celid, Torino 1994, p.25.

³³⁷ Per Augè la città-mondo è quella "che raccoglie e racchiude in sé tutte le diversità e le diseguaglianze del mondo" (Marc Augè, *L'immaginario della città dalla storia alla globalizzazione*, Festivalfilosofia, 2009).

³³⁸ Cfr. E. Ilardi, *Il senso della posizione*, Meltemi, Roma 2005, p.29.

di *Almost Blu* si svolga di notte. Per di più in questo romanzo il topos della notte è amplificato da una sorta di equivalente fisico, quello della cecità di uno dei protagonisti, e psichico, il “buio” della mente del serial-killer. Ma anche *Nel nome di Ishmael*, il ritrovamento del piccolo cadavere che mette in moto la macchina investigativa avviene alle prime luci dell'alba, in una condizione di penombra. Ma il buio per associazione metaforica è anche legato alla morte e alla disperazione come ne *L'oscura immensità della morte*, in cui il protagonista è accompagnato dall'immagine degli ultimi istanti di vita della moglie; in questo contesto la città è la voce collettiva della comunità, e lo sfondo sordo della vita del protagonista, che rende ancora più amara la sua solitudine: “La città non avrebbe mai perdonato il mio ritorno alla vita. Certo avrei sempre potuto trasferirmi altrove per tentare di ricominciare daccapo. Ma quello che nessuno aveva capito era che oramai la mia esistenza era stata avvolta dall'oscura immensità della morte³³⁹”.

Quello che accomuna le narrazioni noir è l'aspetto metonimico che assumono la città, o il territorio, in relazione allo svolgimento della trama. La città, con il suo labirinto di strade, la sua sovrapposizione di piani reali e immaginari, la velocità dei suoi ritmi, sembra rispondere alla forma di una realtà continuamente sfuggente, dall'anima criminale; o per di più, sembra responsabile della sua genesi. Tuttavia bisogna distinguere due diverse focalizzazioni dello spazio-città che convivono nella *crime fiction* italiana (e anche nella non-fiction di argomento criminale): l'una è quella in cui la città è partecipe con tutta la sua fisionomia identitaria, è quindi il cuore simbolico della narrazione e ne determina le coordinate e gli sviluppi, così come il rapporto centro-periferia vale ancora come distinzione manichea³⁴⁰. È questo il caso della Napoli di Ferrandino e Franchini, della Caserta di Pascale, della Roma di De Cataldo, della Bologna di Lucarelli. Ma d'altra parte emergono narrazioni in cui la città come struttura entra in crisi, i suoi confini diventano più permeabili. Avviene quindi in romanzi come *Gomorra*, ma ancor più in *Zerozerozero*, in cui la logica della separazione “si è dissolta in un intreccio a macchia di leopardo³⁴¹”, che il vecchio perimetro non regga sotto le spinte di altre dinamiche, non ascrivibili alla sola città. Il territorio, allora, in una scala che va dallo spazio della regione a quella del mondo,

³³⁹ M. Carlotto, *L'oscura immensità della morte*, Edizioni e/o, Roma 2004, p. 23.

³⁴⁰ B. Pezzotti, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*, Lanham (Maryland), Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

³⁴¹ A. Illuminati, *La città e il desiderio*, Manifesto Libri, Roma, 1992, p. 52.

verrà a sovrapporsi inserendo la storia in un contesto più ampio, dove è sempre più difficile saper ripercorrerne il perimetro e saper riconoscere il punto d'inizio e quello di arrivo³⁴².

2.5.1 Altri labirinti

Una modalità ricorrente di rappresentazione della città è quella della trappola in cui i protagonisti si ritrovano imbrigliati, senza una reale via di uscita. Per il protagonista di *Pericle il nero*, ad esempio, le strade della città si succedono in un accavallamento precipitoso, così come la fuga da chi lo vorrebbe morto. I luoghi, quindi, disegnano un reticolo intorno alla vicenda di Pericle, che sembrano allontanare il protagonista dallo scioglimento della situazione, ma anzi, lasciano intuire ulteriori complicazioni. Un esempio è dato da questa successione, immediatamente dopo l'omicidio che gli costerà la fuga:

«Poi sono andato a cercare la Vespa e ho imboccato vicolo Turillo, senza più sentirmi l'anima, verso via Roma [...] Via Roma pure alle quattro del pomeriggio tiene traffico [...] Poi ho girato i Quattro Palazzi e sono risalito per via Cardone [...] Quando ho girato per via Mezzana e sono arrivato allo slargo mi sono accorto che stavo un'altra volta fuori ai vicoli dei Quartieri [...] C'era gente che andava da tutti i lati³⁴³»

La concentrazione delle tappe percorse in vespa, nell'arco di un così breve spazio narrativo, acuiscono la sensazione di caos e di circolarità asfittica. La fuga verso un'altra città, e la percezione della salvezza, si accompagna a temporanee distensioni del ritmo e a un ampliamento dello sguardo («Il mare scorreva sulla destra. A sinistra ci stavano le case. Il sole stava appena spuntando. Batteva sopra il vento³⁴⁴»). Ma la fuga significa anche una nuova percezione del territorio e della posizione dei luoghi («Era la prima volta in vita mia che vedevo la periferia. Non so neanche come mi è venuta in mente questa parola. L'avrò sentita in qualche film. Era periferia perché erano le sette di sera e già non c'era gente³⁴⁵»),

³⁴² *Zerozerozero* esemplifica bene questo mutamento, perché l'iscrizione dei traffici camorristici nel commercio sudamericano, estende la spazialità al punto da non poter più distinguere quale sia il vero centro emanatore di potere, poiché si crea tra i poli criminali una forte interdipendenza che disarticola le gerarchie.

³⁴³ *Pericle*, pp 18-20.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 77.

³⁴⁵ *Ivi* p. 88.

laddove prima tutto era “centro”, spazio aperto dove non esiste rifugio e tutto converge. Nella condizione di fuga la città può svelare il proprio aspetto di congegno insidioso, impossibile da attraversare senza cadere nelle sue trappole, come accade al latitante de *Il fuggiasco*³⁴⁶. La città si mostra così nella sua veste più asfittica, come materializzazione degli impedimenti che allontanano il protagonista dalla libertà. Il tema della fuga può servire a spostare il centro tematico altrove, verso la descrizione di realtà diametralmente opposte a quella di partenza, spostando la priorità della narrazione. È esemplare, sotto questo punto di vista, *Fuoco!* che si colloca idealmente sul versante opposto al romanzo di Ferrandino: entrambi i protagonisti sono camorristi che tentano di sfuggire a un’ecuzione ma in *Pericle* la narrazione è tutta schiacciata sul suo protagonista e la rappresentazione rende davvero la realtà angusta, labirintica, circolare, dell’uomo braccato dai sicari, mentre nel romanzo di De Cataldo questo è niente di più che uno spunto tematico³⁴⁷. Il territorio che ospita le azioni agisce quindi come sfondo e annulla così le tensioni iniziali, diluendole in una narrazione dove prevale l’aspetto estetizzante, sostanzialmente consolatorio:

«Il mare, che distava pochi chilometri, lasciava filtrare il suo effluvio salmastro [...] Un odore che invitava ad abbandonarsi, ma che ti faceva venire voglia di spogliarti, di gettarti a nuoto oltre tutte le miserie e le follie del tempo [...]»³⁴⁸

Anche per Virgili la città si presenta come una prigione: benchè la dimensione metropolitana non sia tra gli elementi che più inferiscono nella ricostruzione del personaggio, la città comunque appare un’estensione della desolazione e della solitudine in cui è stretta l’esistenza di Virgili (e il sottotesto più importante per leggere le sue ossessioni): Milano d’estate diventa la gabbia che amplifica le sue nevrosi, la città deserta aumenta il senso di disappartenenza al presente e alla sua realtà. Ne *L’abusivo* invece la città è la condanna a morte, la sentenza alla quale non si può sfuggire che trova corrispondenza nello spazio claustrofobico troppo denso, troppo pieno, in cui mancano varchi per poter uscire.

E’ anche vero però che il crimine ridisegna la geografia nell’aggiunta del valore simbolico che può riposizionare il fatto da reale e circoscritto, a paradigmatico e universale. E’

³⁴⁶ M. Carlotto, *Il fuggiasco*, Edizioni e/o, Roma, 1994.

³⁴⁷ Le valutazioni contenute in questo parallelismo sembrano richiamare quanto detto all’inizio del capitolo circa il diverso coefficiente di noir e la tendenza ad accorpate sotto la stessa etichetta romanzi che condividono l’elemento criminale ma non sempre in tutto coerenti con lo spirito del noir.

³⁴⁸ *Fuoco!*, p. 32.

quanto giustifica Bettin nel sostenere che la province di Montecchia e di Novi Ligure diventano “il cupo centro del mondo³⁴⁹”. O ancora il crimine ridefinisce i rapporti di forza, creando nuovi centri nella mappa dell’immaginario e costruendoli in relazione a dinamiche e parametri estranei alla percezione comune. Di quest’ultimo esempio sono emblematici *Gomorra* e *Zerozerozero*.

2.5.2 Il territorio dilatato

Due sono le tematiche ricorrono nei romanzi di Saviano ma che, in maniera trasversale, attraversano anche le altre narrazioni prese in esame: la prima è la percezione del Sud come realtà periferica rispetto ad un centro ideale mai rappresentato ma che esiste *in absentia*, e periferia che tuttavia gode del paradosso di essere una miniaturizzazione concentrata delle dinamiche criminali di dimensione globale³⁵⁰. A guardarlo da vicino, questo riposizionamento nella geografia simbolica, sembra richiamare quanto avviene per il dispiegamento del complotto come legenda di interpretazione del presente: restituire centralità a uno spazio attraverso la valorizzazione di realtà periferiche alla cartografia geopolitica mondiale. Ma mentre il meccanismo, nel caso del complotto, avviene attraverso il riassetto interpretativo di eventi e segmenti storici epigonali, nei romanzi di Saviano la ricomposizione del puzzle criminale procede stretta alle fonti giornalistiche e giuridiche. Non è forse un caso che nei suoi romanzi le coordinate temporali sono sostituite da quelle spaziali: il viaggio dello scrittore non è tanto nelle linee temporali (prima, dopo) quanto nell’architettura spaziale del crimine (sopra, sotto). Quest’aspetto viene anche desunto dalla capillarità con la quale la camorra esporta la sua logica criminale all’estero e dai rapporti di filiazione e gemellaggio che si instaurano tra la realtà campana e il resto del

³⁴⁹ *Eredi*, p.222.

³⁵⁰ Vd G. Ferroni, *Creatività e vitalità della letteratura meridionale*, in *Ora locale. Lettere dal Sud*, marzo – aprile 2001 «Negli atteggiamenti di questa letteratura il Sud è il mondo presente nella sua interezza, è luogo in cui più direttamente si percepisce lo stato lacerato e confuso della globalizzazione, il contrasto acuto ed esplosivo tra l’artificializzazione e virtualizzazione della vita individuale e collettiva da una parte e dall’altra il moltiplicarsi di lacerazioni materiali, di residui e di scarti incontrollabili e micidiali: l’esposizione geografica verso il Sud del mondo apre lo sguardo (anche dal punto di vista linguistico e stilistico) in modo meno cauto e difeso di quanto non faccia la letteratura del resto d’Italia verso la vitalità di tutto quell’universo immaginario, simbolico, sociale, esistenziale che preme alle porte della cultura occidentale, delle sue tradizioni e delle sue derive» p. 24.

mondo. Un esempio tra tanti si ritrova in *Gomorra*, a proposito dello smaltimento illegale dei rifiuti:

«Gli stakeholder orientali avevano imparato da quelli italiani a trattare con le aziende di ogni parte d'Europa, a proporre prezzi e soluzioni veloci. [...] Un milione di tonnellate di rifiuti high-tech ogni anno partono dall'Europa e vengono sversati in Cina. Gli stakeholder li dislocano a Guiyu, a nord est di Hong Kong. Intombati, stipati sotto terra, affondati nei laghi artificiali. Come nel casertano. [...] Il sogno degli stakeholder di Hong Kong è di fare di Napoli il porto di snodo dei rifiuti europei, un centro di raccolta galleggiante dove poter stipare nei container l'oro di spazzatura da intombare nelle terre in Cina³⁵¹ »

La seconda caratteristica che accomuna questa narrativa è la precarietà dell'aspetto identitario della realtà meridionale, in bilico tra il ricorso a vecchie categorie socio-antropologiche, fortemente legate al territorio (quali, ad esempio, il sistema patriarcale e gerarchico delle strutture criminali, il ruolo che svolge la famiglia nel sistema camorristico) e una totale rimodulazione del quadro di riferimento che non è più il mondo arcaico in cui quelle strutture sono state generate, ma la caoticità dispersiva dell'universo contemporaneo. Un esempio illuminante della commistione tra antico e ultramoderno nella pratica criminale viene da *Zerozerozero*:

«Ho imparato anche che la cittadinanza dei narcotrafficienti si declina nel mondo, ma che i gesti, i movimenti, i pensieri, quegli stessi uomini li articolano ovunque essi si trovino come se non fossero mai usciti dai loro paesi. Vivi ovunque, fosse anche il centro di Wall Street, ma non abbandonare le regole del tuo paese. Regole antiche, che aiutano a stare nel mondo moderno senza perdersi³⁵².»

Le “regole antiche” dunque, servono da punti cardinali nella mappatura espansa del territorio-mondo, come puro codice comportamentale che consente di orientarsi in realtà troppo grandi per il singolo. L'elemento arcaico, spogliato della sua “aura”, viene restituito nel suo aspetto puramente materiale: gerarchia ferrea, lotta per la sopravvivenza, rigidità del codice d'onore, assenza dello Stato. Viene dunque meno quello che rappresentava nella narrativa meridionalistica il contrappeso lirico della dura condizione del Sud: per Saviano, Franchini, Pascale, non c'è nessuna possibilità di fuga verso la bellezza del paesaggio, la solidità dei legami umani tra poveri, il passato nobilitante che possa riscattare la

³⁵¹ *Gom*, p. 321. Un'idea simile ricorre anche nell'immagine dell'albero, a proposito delle affiliazioni tra i membri della 'ndrangheta.

³⁵² *Zzz*, p. 243.

condizione del presente. Questa direzione narrativa si colloca come naturale proseguimento di una linea già intrapresa negli anni Novanta da quegli scrittori italiani che hanno cercato di dare nuova linfa alla rappresentazione della realtà meridionale, perseguendo l'obiettivo comune della «demistificazione di quegli stereotipi che ancora appiattiscono il Sud su viete immagini “pubblicitarie”, su apollinei scenari d'una solare greccità o su quelli, più diffusi e morbosamente apprezzati, dell'inferno criminale, per ricollocarlo entro un plastico di scala globale³⁵³». Quello che viene raccontato, dunque, è un inferno senza bellezza, dove la criminalità ha corrotto nel profondo l'anima del territorio attraverso il deturpamento ambientale, il degrado umano e morale. Ed è proprio la corruzione che rende simili realtà prima percepite distanti nella mappa mentale comune, mostrando invece come siano invischiate negli stessi traffici; in tal modo Saviano “costringe a ribaltare gli stereotipi della geografia ideologica dell'Italia contemporanea, annullando di fatto i confini superficiali tra nord e sud, tra regioni virtuose e viziose³⁵⁴”. Il sud diventa quindi una scala su cui si misura tutta l'Italia e il mondo: l'aspetto, forse, più interessante di *Gomorra* è di aver mostrato i crimini della camorra nelle loro implicazioni extraregionali, seguendoli nell'origine e nella destinazione finale, in modo da ricomporre un quadro molto più esteso rispetto alla sola realtà campana. La riconfigurazione della realtà meridionale, così come proposta da Saviano, si pone sul versante opposto alle rappresentazioni stereotipiche del sud Italia che hanno caratterizzato univocamente la letteratura pre-ottocentesca, italiana e straniera. Come fa notare Nelson Moe è con autori quali Leopardi (*La Ginestra*)³⁵⁵ e Verga (*Rosso Malpelo*) che la realtà meridionale inizia ad essere intesa fuori dall'accezione di pittoresco, poichè in queste opere il ritratto dell'ambiente “non procura piacere e consolazione al borghese che lo contempla da lontano; è piuttosto simile a lava scagliata in faccia al lettore³⁵⁶”. La dilatazione dallo

³⁵³ D. Carosino, *Uccidiamo la luna a mare chiaro*, Donzelli, Roma, 2009, p.4.

³⁵⁴ N. Scaffai, "Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo", *Between*, I.1 (2011), <http://www.betweenjournal.it/>

³⁵⁵ Ne *La città distratta*, ad esempio, c'è un chiaro riferimento alla *Ginestra*, ma il fiore di cui parla Pascale è la parietaria “che si è diffusa grazie all'uomo e alla sua attività edilizia”. Il richiamo al componimento leopardiano agisce su una sorta di lirismo rovesciato, sul comune tema della “resistenza” a condizioni difficili tanto della ginestra quanto delle piante di cui parla Pascale. Ma se al centro del componimento di Leopardi vi è la resistenza della vita nonostante l'ostilità della natura, per Pascale la facilità di diffusione della pianta è il segno della pervasiva e dannosa attività antropica, a dimostrazione della tenacità del crimine (“Ci ricorda, procurandoci allegria, ogni abusivismo edilizio e ogni sfregio ambientale”) Cfr. A. Pascale, *La città distratta*, op.cit. p. 135.

³⁵⁶ N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, tit. or, *The view from vesuvius, italian culture and souther question*, University of California Press, itd. Berkeley, 2002, trad it. M. Ciccimarra, *L'ancora del mediterraneo*, Napoli 2004, p.286.

stereotipo alla crudezza dell'immagine realistica continua, tuttavia, a convivere nel presente con rappresentazioni letterarie che valorizzano positivamente le connotazioni di vitalità e solarità del meridione. Una traccia di queste rappresentazioni sopravvive nel fenomeno del noir mediterraneo che è, secondo una definizione data da Carlotto, “una ricerca di verità in un ambiente segnato da sempre dalla violenza fraticida ma anche, contemporaneamente, dalla bellezza; è uno sguardo sul lato oscuro e nero di questo spazio apparentemente solare e azzurro³⁵⁷”. Per quanto anche questo tipo di narrativa noir nei romanzi di Izzo, Camilleri, Carlotto, abbia come ispirazione “la forza narrativa delle vicende reali³⁵⁸”, vi è il ricorso a tutta una serie di immagini- paesaggistiche, culturali - che traggono origine dalla percezione del Sud come endiadi di “bello e terribile”. In *Gomorra*, invece, Saviano sceglie di non concedere nulla alle connotazioni solari, nostalgiche, del territorio meridionale, ma punta insistentemente l'obiettivo sugli aspetti di marginalità e di rifiuto a cui si associa l'entroterra campano, e non solo. L'autore dirà infatti che “il Sud è il capolinea di tutti gli scarti tossici, i rimasugli inutili, la feccia della produzione³⁵⁹”, e più avanti aggiungerà «Passeggiare nell'entroterra campano è come assorbire gli odori di tutto quanto producono le industrie³⁶⁰». L'aspetto della spazialità in cui si articolano le dinamiche criminali è centrale in *Gomorra* perché il mondo rappresentato è sempre sommerso, parallelo a quello ufficiale: gli scantinati dove i cinesi cuciono i vestiti per le migliori griffe italiane, il porto che “è staccato dalla città. Un'appendice infetta mai degenerata in peritonite³⁶¹” crocevia di traffici illeciti, sino alla “terra dei fuochi” che, nell'accogliere al suo interno tonnellate di rifiuti tossici, emblemizza il rapporto tra il mondo “di sotto” il cui dominio appartiene alla criminalità, e quello “di sopra” che ne è complice e lo alimenta. Quella dei rifiuti, per Saviano, Pascale, Franchini, De Santis, De Michele e altri, diventa una metafora totale della contemporaneità³⁶², nel senso che gli attribuisce Hans Blumenberg³⁶³: immagine potenzialmente polimorfica che può plasmarsi

³⁵⁷ S. Ferri, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, in www.massimocarlotto.it

³⁵⁸ Citazione di M. Carlotto tratta da *L'Italia e il volto della verità* in *Noir italiano*, 6 luglio 2012, su https://noiritaliano.wordpress.com/2012/07/06/litalia-e-il-volto-noir-della-verita_parte-1/

³⁵⁹ *Gom*, p. 310

³⁶⁰ *Ivi*, p. 314

³⁶¹ *Ivi*, p.16

³⁶² Il tema dei rifiuti è un topos di molta narrativa postmoderna, solo per citare due esempi si può fare riferimento a *Underworld* di Don DeLillo e la *Città di vetro* di Paul Auster. Questi assumono un valore emblematico rispetto al rapporto tra coscienza contemporanea e logica del consumismo. Gli scarti, infatti, ritornano come spettro di ciò che si è voluto rimuovere o come risorsa per ricreare dal vecchio nuovi oggetti, alludendo al processo di risignificazione del reale, propria della logica postmoderna.

³⁶³ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Mulino, Bologna, 1985.

a più contesti con significati diversi. I rifiuti si legano dunque al disastro ambientale, all'abbandono della periferia, alla cattiva coscienza, all'impossibilità di un circolo virtuoso.

Comprendere la dislocazione delle pratiche criminali sul territorio significa, per l'autore, risalire alle cause politiche, alla negligenza dello Stato, alla mancata integrazione delle aree periferiche³⁶⁴ di cui il fenomeno della camorra è diretta conseguenza. Con *Zerozerozero* i confini si dilatano al punto da comprendere il mondo intero, la scelta è funzionale a comprendere l'entità dei traffici della cocaina, infatti "chi fa muovere la droga ridisegna il mondo". Se già in *Gomorra* i confini di un solo territorio non bastavano a contenere le dinamiche del romanzo, in *Zerozerozero* lo spazio non conosce delimitazioni, tutto diventa simile, le differenze si assottigliano e addirittura i parametri di giudizio vengono rovesciati³⁶⁵. Quello che viene descritto è un mondo parallelo, che non si muove nei sotterranei, ma insieme a quello di superficie, attraverso una sorta di mimetizzazione per i canali ufficiali.

2.5.3 Città che crollano. Livelli metaforici e reali

La città come significante della realtà e metafora di un clima fatto di ingiustizie sociali, malessere e povertà è quanto viene rappresentato in *Cronache della città dei crolli*. Sin dalle prime pagine la città è rappresentata come un organismo malato, attraverso la scelta di antropomorfizzarne la descrizione: mutilata, sventrata, spenta, sono solo alcuni degli aggettivi che la connotano. L'accezione particolare di organismo viene sottolineata dall'autore quasi a semplificare il legame consequenziale di causa-effetto, che mostra il dato di fatto senza l'onere di risalire alla catena di spiegazioni intermedie³⁶⁶. E infatti i palazzi crollano perché l'aria e l'acqua ossidano i pilastri e perché la terra stessa "imbottita per secoli di veleni, si vendica ammalando i palazzi"³⁶⁷. La sofferenza del territorio si

³⁶⁴ Saviano infatti dirà che "Il Sistema è cresciuto come una pasta messa a lievitare tra i cassoni di legno della periferia", *Gom*, op cit, p.57.

³⁶⁵ Un esempio è rappresentato dalla centralità della Guinea-Bissau definita "il centro del mondo").

³⁶⁶ Si veda più avanti il confronto con *La città distratta*, dove Pascale risale all'eziologia del fenomeno che porta il terreno della Domiziana a franare.

³⁶⁷ S. De Santis, *Cronache della città dei crolli*, Avagliano, Napoli 2005 p.14

allarga per estensione a quella dei suoi abitanti che vivono in uno scenario a tratti post-atomico, privo di strade illuminate, dove scarseggia ogni genere di bene e gli edifici pubblici non hanno più alcuna funzione istituzionale ma giacciono abbandonati e occupati da orde di straccioni. Ma, soprattutto, la città è funestata da continui crolli, nell'indifferenza delle istituzioni e del resto del mondo. Nel romanzo di De Santis la città è la vera protagonista, in quanto nelle sue piaghe si ritrova la sintesi del degrado di tutta una civiltà. E infatti, ad amplificare la connotazione di universalità, l'autore non la nomina mai con il suo nome, ma dissemina la narrazione di dettagli che possono verosimilmente ricondurre a Napoli. Questi rivelano tanto indicazioni geografiche, come la collocazione nel cuore del Mediterraneo, quanto il riferimento all'urbanistica come la presenza della funivia, fino al meticcio culturale e linguistico: «Spesso ci sono sudamericani, asiatici, africani nati e cresciuti qui che parlano il dialetto della città colorandolo con facce nere, gialle, olivastre. [...] Tutti a schiamazzare in quell'unica lingua, strano miscuglio di arabo, spagnolo, francese e americano, con tanto di radici greche e latine³⁶⁸». Tutte caratteristiche che modellano l'identità della città napoletana³⁶⁹, e la rendono riconoscibile anche attraverso la straniatura distopica che aggiunge un secondo livello di visione alla Napoli reale.

Ma la relazione con la città reale può essere colta anche nella maniera in cui ne amplifica, portandoli al paradosso, i suoi mali endemici: tra questi la presenza di un'umanità che vive ai margini della legge e della società, attraverso piccoli espedienti, furti e contrabbando, che però nel romanzo prende il sopravvento assurgendo ad un ruolo di potere. Questo è possibile perché nella città, abbandonata al suo destino di autodistruzione, la lotta per la sopravvivenza ha preso il posto dell'ordine e della legge, rovesciando così priorità e gerarchie. Un esempio è dato dalla centralità, per i protagonisti, del rigattiere quale riferimento per accedere alle merci («L'inverno si avvicina, presto verranno a chiedermi stufe a legna, a petrolio, ad alcool, a gas, a carbone, a verdura...Ma mica posso accontentare tutti. Sarà un problema serio, dovrò scegliere a chi dare e a chi negare³⁷⁰»), che gli conferisce uno status di importanza costruito sulla cinica lungimiranza riguardo ai meccanismi del mondo («avevo già capito che il mondo nella sua smania di consumare si

³⁶⁸ *Ivi* p. 55.

³⁶⁹ In diversa misura, infatti, questi tratti sono presenti anche nelle opere saggistiche di La Capria, e nei romanzi di Rea e Lanzetta.

³⁷⁰ *Cr crolli* p.27.

sarebbe esaurito presto³⁷¹»). Attraverso le immagini di un'umanità diseredata ne viene fuori un ritratto asfittico e desolato della città, in cui l'assenza di tutela va in parallelo ad una regressione a forme primitive di struttura sociale, esemplificato nel baratto che sostituisce il denaro negli scambi commerciali. Di questa involuzione né è testimone la forma stessa della città che “è tutta un saliscendi” e dei suoi oggetti: cianfrusaglie e macerie occupano lo spazio, anche in verticale³⁷², l'aria e la luce scarseggiano, i piani si confondono perché i continui crolli costringono le persone a vivere dentro le grotte. Ma come nelle scritture distopiche l'elemento fantastico è il canale per attraverso cui emerge la critica storica e sociale. Il male della città infatti è inscritto nella sua storia, nel passato, affondando in antiche dinamiche di potere:

«La città era accalcata di edifici e povera di spazi, perché i confini dovevano rimanere gli stessi, i vicerè che la governavano temevano che se si fosse estesa troppo sarebbe diventata incontrollabile. La popolazione, però, aumentava, così costruirono anche nei giardini, nelle piazze, ammassando i palazzi gli uni sugli altri fino a ridurre le strade in tortuosi vicoli³⁷³»

Così come il ricorso ad altri topos consueti della letteratura distopica, quali l'importanza della conservazione della memoria contro la manipolazione della cultura³⁷⁴ e l'importanza di conservare la propria dignità di essere umani nonostante tutto, si legano alla polemica indiretta sulla mancanza di coscienza civile. De Santis rende esplicito il sottotesto morale che allegorizza la città e la responsabilità collettiva che prende sostanza nella materia in rovina “...era già crollato tutto da tempo: economia, coscienze, speranze, ma se ne sono accorti solo quando i pavimenti hanno cominciato a svanire sotto i piedi. Nel mondo ogni giorno scompaiono foreste di palazzi³⁷⁵”. Il romanzo estremizza una situazione della città reale, quella delle voragini che si aprono nel suolo e il conseguente crollo degli edifici, e ne

³⁷¹ *Ibidem*

³⁷² Da notare che più avanti verrà riportata una simile osservazione per la descrizione che Pascale fa di Caserta.

³⁷³ *Ivi* p. 94.

³⁷⁴ Vi è un chiaro rimando a classici della letteratura distopica quali *Fahrenheit 451* di Bradbury e *1984* di Orwell, nella volontà del potere di disinnescare la potenziale eversività della letteratura, modificando in questo caso la trama dei romanzi, ma anche per il controllo ferreo della polizia che monitora gli spostamenti degli abitanti.

³⁷⁵ *Cr crolli* p. 44.

trae una metafora in cui questa condizione materiale diventa un'afflizione spirituale e culturale della città e, per estensione, del mondo³⁷⁶.

Nel resoconto del protagonista-narratore manca l'aspetto vitale, positivo; manca, insomma, quella porosità che è la cifra più feconda della città nelle narrazioni saggistiche³⁷⁷, così come viene meno la referenzialità a luoghi e situazioni verosimili delle narrazioni realistiche. Ne deriva un appiattimento alla dimensione metaforica, emblemizzata dalla condizione rovinosa dei crolli, dello sciacallaggio, dei morti insepolti. A rafforzare quest'impianto retorico interviene la contrapposizione manichea con la parte ricca della città, quella dove si respira benessere e pulizia. Questa ricalca lo stereotipo della "città allegra e spensierata che non è mai esistita"³⁷⁸, rivelando un certo scetticismo del narratore. Il deterrente della città speculare è proprio nella sua finzione, nel non esistere se non come ricostruzione stereotipata, alludendo in tal modo che l'essenza più vera della sua realtà sono la malattia, i crolli. De Santis, seppur con una rappresentazione non realistica, coglie un punto centrale delle narrazioni noir: quello secondo il quale la città criminale racchiude il nocciolo più autentico della realtà, esprimendo metonimicamente quelle dinamiche di corruzione e degrado che insidiano l'equilibrio della superficie.

A differenza di *Cronache dalla città dei crolli*, nel romanzo di Pascale il registro documentaristico prevale sulla dimensione distopica, creando semmai delle suggestioni di rimando che però non mettono in discussione la referenzialità della narrazione. Nonostante, però, si tratti di una narrazione saldamente ancorata ad un registro realistico, l'ampliamento del suo campo simbolico permette di leggere la città anche come categoria del presente, o come segno della destrutturazione di un mondo, quello del meridione, minato nelle radici della sua esistenza. Questo procedimento di traslazione, a livello linguistico e concettuale, sembra richiamare in parte quello delle *Città Invisibili*, in cui le città diventano simbolo del caos del reale arginato solo dal potere ordinatore della parola

³⁷⁶ A dimostrazione di quanto questa rappresentazione di Napoli appartenga anche alle narrazioni "realistiche" contemporanee, vorrei prendere come esempio un passaggio estratto dal terzo volume dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante: «Pareva che la città covasse nelle viscere una furia che non riusciva a venir fuori e perciò la erodeva, o erompeva in pustole di superficie, gonfie di veleno contro tutti, bambini, adulti vecchi, gente di altre città, americani della Nato, turisti d'ogni nazionalità, gli stessi napoletani». E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni e/o, Roma, 2013.

³⁷⁷ Per l'accezione di porosità il riferimento va a W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007, pp.3-13.

³⁷⁸ *Cr crolli* p.83.

(infatti, in queste città “l’occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose³⁷⁹”). Ma a un’analisi più attenta la distanza tra i due testi è ideologica oltre che formale: mentre il romanzo di Calvino è permeato da una dualità interna (es. positivo/negativo) come possibilità dialettica di elaborare un modello di realtà³⁸⁰, ne *La città distratta* non esiste movimento (né, quindi, principio oppositivo a quello negativo), in quanto la realtà è condannata a sprofondare sotto il proprio peso, fatto di degrado, corruzione, passività³⁸¹. L’ultimo capitolo sembra cogliere alla lettera questa condizione, descrivendo il disastro ambientale sul litorale campano costeggiato dalla via Domiziana, dove il terreno frana al di sotto del livello del mare:

«Il fatto è che il mare, o quello che ne resta sulla Domiziana, pesa. Pesa sulla terra che ormai ha sgretolato, perché a forza di insabbiare rifiuti tossici, a forza di scavare buche per tumulazioni varie, si è spesso raggiunta la falda acquifera e il livello si è abbassato ancora più in profondità [...] Quando l’acqua riappare è mutata, non è più corrente tirrenica, solo palude. E pesa come un’inquietudine, come un’ombra, perché basterebbe una mareggiata nemmeno tanto forte per far moltiplicare gli acquitrini. [...] E proprio lì, dove c’è un palazzo, una corrente osmotica metterebbe in comunicazione il mare e la pozzanghera, porterebbe acqua all’acquitrino, e questo ribollirebbe erodendo il cemento, abbassando lo strato del terreno, e piegherebbe da un lato il palazzo. Pesa, perché il mare trascina tutto verso il fondo, ignorando il principio di Archimede, tutto giù, risucchiato³⁸²»

La “distrazione”, in quanto incapacità di cambiamento e di risoluzione dei problemi, sembra quindi affliggere tanto gli abitanti quanto la struttura profonda della città, infatti Caserta è “un luogo che non sa trovare la sua matrice” perché la città “disarticola i suoi abitanti lungo le strade” invece di offrir loro un luogo che sappia aggregarli. Il tema, centrale nel romanzo, del rapporto che esiste tra la connessione degli spazi e l’influenza sul tessuto sociale, viene “duplicato” su scala più grande nella relazione tra centro e periferia. Come la piazza della città ha perso la sua funzione sociale, così la città vive un processo di progressivo inglobamento della periferia, per la mancanza di una vera progettazione urbanistica che dia razionalità allo spazio. In periferia quest’aspetto è ancor più evidente,

³⁷⁹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993.

³⁸⁰ Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1977.

³⁸¹ Alcuni dei motivi del romanzo di Pascale si trovano anche nel racconto di Francesco Piccolo, *Seconda solo a Versailles*, contenuto nella raccolta *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino, 2000.

³⁸² A. Pascale, *La città distratta*, *op.cit.*, pp. 150-151.

tanto da assumere le sembianze di una metastasi come nell'esempio di un paesino dell'hinterland casertano:

«Il fatto è che Villa Literno è un paese affetto da sporogenesi, produce cioè materiale a partire da una stessa matrice. Succede allora che una casa generi un'altra casa. [...] Dunque, un continuo processo di sporogenesi che dà luogo a un'estetica postmoderna, caotica e frammentata [...]»³⁸³

E più avanti, fa da corollario un'osservazione sociologica che mette in correlazione la dinamica edilizia con quella legata ai costumi del luogo:

«E in questi luoghi, mettere la parola fine alla casa significa per sillogismo simbolico decretare la fine della famiglia. [...] Anche le generazioni, come le case, crescono a partire da una stessa matrice e non se ne distaccano, per questo l'architettura del luogo rispecchia la struttura a grappolo»³⁸⁴

Tutto questo conduce al paradosso urbanistico dell'insieme Q, uno spazio così pieno “che nemmeno uno spillo può entrare”, come conseguenza della “città esplosa”:

«A nord est da tempo la città è esplosa, la campagna ha raggiunto la città, proprio come avviene nell'hinterland campano. La cultura cattolica che soprattutto nel nord est aveva voluto la separazione tra campagna-città, perché quest'ultima era luogo di tentazione, alla fine ha ceduto piano piano le case di campagna sono diventate villette a schiera e la campagna si è avvicina alle tentazioni cittadine. Città diffusa»³⁸⁵

Questa logica di tipo “frattale” attraverso cui viene spiegato il territorio è tanto strumentale ad un desiderio di ordine, di simmetria, in un contesto in cui tutto sembra travolto da un'insensatezza anarchica, quanto rende evidente il radicamento di certi mali che pervadono capillarmente ogni livello della realtà locale.

Ritorno alla città distratta, aggiorna a distanza di otto anni la situazione di Caserta con l'aggiunta di nuovi capitoli nel testo della *Città distratta*, accentuando ancor di più il carattere di stagnante circolarità che caratterizza la città. Alcuni fenomeni criminali spariscono perché prendono il sopravvento altri, utilizzando gli stessi referenti di prima. È quanto accade per lo spaccio di cocaina che sostituisce il contrabbando di sigarette. Al commercio improvvisato dei contrabbandieri si sostituisce una filiera articolata, una

³⁸³ *Ivi*, p.28.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 32.

³⁸⁵ A. Pascale, *Ritorno alla città distratta*, Einaudi, Torino 2009 p. 125.

struttura piramidale che ha al vertice la camorra, la quale si avvale della collaborazione di piccoli criminali e semplici ragazzini. Con questi ultimi la camorra svolge un ruolo patriarcale:

«la camorra vuole dare ordine al disordine familiare, e così è costantemente alla ricerca di ragazzini senza regole, figli di famiglie disagiate, perché in essi vede potenziali affiliati. Questi ragazzi senza regole chiedono in realtà di avere delle regole, chiedono un codice di comportamento perché a quell'età è dura vivere senza regole; questo vale per i figli dei borghesi e per i figli delle famiglie in difficoltà³⁸⁶»

Nell'ottica del radicamento del crimine nel territorio, ciò che risulta più inquietante è proprio la sostituzione istituzionale dell'autorità camorristica a quella familiare, che integrandosi nel tessuto sociale della città, crea le premesse per un rovescio dei codici morali e identitari della società. E infatti quello che sembra preoccupare maggiormente l'autore è la mancanza di un confine netto tra lecito e illecito, che appiattisce le tonalità dell'esistente ad un grigio incolore:

«Ci sono quegli economisti che sospettano che i guadagni vengano investiti in titoli di stato, più sicuri e più stabili. Che paradosso. Lo Stato paga ai grandi gruppi criminali interessi legali su soldi che non sono legali. [...] Ci sono momenti, magari, certe domeniche pomeriggio, quando abbandonati su un divano si diventa lirici, in cui quei casertani dicono: com'erano belli i tempi in cui c'erano le vittime e i carnefici, un giorno le vittime avrebbero potuto sconfiggere i carnefici. Adesso tutto è confuso. Chi plasma chi? Un incubo perenne, tutto nero, anzi peggio: grigio, indefinito impalpabile³⁸⁷»

Grigio, indefinito, impalpabile: altri aggettivi che definiscono la “distrazione” di una città “molle”, e di un'intera società, dove l'incapacità di condensarsi in una forma è anche quella di saper polarizzare, come vera antinomia, il bene e il male. Un principio analogo anima la riflessione sulla questione dei rifiuti, che sembra essersi risolta miracolosamente grazie all'intervento della politica, ma in realtà l'autore lascia intendere che questo è avvenuto tramite un accordo tra lo Stato e i gruppi camorristici che si occupano dello “smaltimento” dei rifiuti. Proprio questo getta un'ombra ancora più nera sul rapporto tra criminalità/legalità:

³⁸⁶ A. Pascale, *Ritorno alla città distratta*, op.cit, p. 56.

³⁸⁷ *Ivi*, p.136.

«ma dove sono finiti tonnellate e tonnellate di rifiuti definiti come «intrattabili» e che nessuno voleva prendersi?[...] Quei casertani hanno cominciato a sostenere che Berlusconi abbia cambiato alcune norme [...] in pratica derubricando rifiuti difficilmente (e tradizionalmente) trattabili a rifiuti ordinari e quindi, ora, smaltibili secondo metodi ordinari³⁸⁸»

La riflessione sui rifiuti ha anche una connotazione metaforica, perché rivela il modo in cui la società sa trasformare i propri scarti in risorsa utile al territorio. Ne è un esempio l'inceneritore di Vienna nel centro della città che, per l'autore «significa che il bello fuori di noi (piazze, palazzi, centro storico) e il brutto dentro di noi (rifiuti) non si escludono ma, anzi, questi due elementi fanno rima». Alla domanda «come mai da noi è impossibile pensare a progetti simili (moderni, sicuri, civili)?», la risposta viene trovata nelle tare culturali e storiche del Sud dove da sempre l'individualismo è una forma di autodifesa «all'assenza di progetto politico». Ma l'incapacità di saper rimettere i rifiuti in un ciclo virtuoso è ancora una volta indicativo della «distrazione» della città, che affronta il problema con lo stesso «sguardo sbieco» per aggirarlo, rendendo il territorio amorfo, sempre sull'orlo del prolasso reale e metaforico.

2.6 Linguaggio e stile.

Lo strumento del linguaggio è l'elemento che maggiormente riflette in superficie la differenza tra una prosa di derivazione puramente romanzesca e l'altra che impasta la storia su più registri di complessità, da quello saggistico a quello giornalistico. Un primo discrimine potrebbe essere proprio l'abuso del dispositivo mimetico-realistico che nelle narrazioni di fiction diventa l'equivalente stesso del mondo che si intende rappresentare. Questo viene messo in atto soprattutto attraverso l'utilizzo di una lingua antiletteraria, che agisce in due direzioni diverse: tramite un idioma gergale, diretta emanazione del tessuto sociale e culturale dei suoi personaggi; attraverso i linguaggi tecnici provenienti prevalentemente dal mondo del giornalismo o della polizia, tramite l'inserzione di materiale extra-romanzesco nella compagine narrativa. Per quanto riguarda la dimensione linguistica in cui è forte la presenza di regionalismi, è importante ricordare che

³⁸⁸ *Ivi*, p.122.

quest'aspetto discende direttamente dal romanzo popolare³⁸⁹, dove la differenza sociale dell'umanità rappresentata si soppesa sulla ricerca di un registro linguistico differente dalla lingua colta della borghesia. E infatti anche il dialetto, o il gergo, al pari dell'*argot* nel romanzo popolare, vuole essere non solo "linguaggio pittoresco" ma il "segno di una situazione sociale-non solo particolare-ma marginale"³⁹⁰. Nei *Misteri di Parigi*, così come nelle opere successive che da questa trarranno ispirazione, la vivacità linguistica è uno dei tratti che configura il feuilleton come genere "dinamico", in termini di realismo della descrizione e di mobilità del narratore che segue le vicende dei personaggi: il che significa l'abbandono dell'inquadratura teatrale e della posa da *récit*³⁹¹. Nella rappresentazione realistica il gergo, quindi, non è un orpello del linguaggio ma il *segno* che identifica un determinato contesto socio-culturale attraverso il linguaggio. Emerge, ad un'analisi più attenta, che nell'utilizzo del linguaggio gergale o dialettale è la "tensione linguistica" con la lingua colta a fare la differenza tra le scritture. La riuscita del "plurilinguismo" dipende principalmente da come la dimensione del gergo si inserisce in antagonismo alla lingua letteraria; come rappresentazione quindi di un altro livello storico o esistenziale³⁹². Quest'aspetto, ad esempio, costituisce la vistosa differenza tra un romanzo come *L'abusivo* e *Acab* (ma il paragone è estendibile anche ad altri romanzi presi in esame). Nel primo il dialetto napoletano è innanzitutto la linea di demarcazione tra il mondo come teatro, quello che appartiene alle dinamiche familiari e della violenza recitata ma non agita, e l'altro della realtà senza mediazioni e che non concede una seconda possibilità di sopravvivenza³⁹³. La profondità prospettica si costruisce quindi anche sul contrasto linguistico, proprio perché il livello della lingua è inserito nei più complessi circuiti dei diversi livelli di realtà. Mentre in *Acab* l'uso continuo di gergalismi contribuisce alla coerenza della rappresentazione dal basso, assecondandone la logica vittimaria dei suoi protagonisti. La lingua gergale, in tal modo, vorrebbe porsi come parola dal basso, mezzo di differenziazione sociale che non acquista però lo spessore per proporre una fisionomia originale dei personaggi. In sostanza,

³⁸⁹ Il riferimento va in particolare ai *Misteri di Parigi* di Eugene Sue, prototipo romanzesco delle narrazioni noir Cfr. R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, II vol, *Il roman du crime*, Liguori, Napoli, 2002.

³⁹⁰ *Ibidem* p. 196.

³⁹¹ Proprio nel dinamismo degli aspetti sopra indicati Bonfantini individua nel feuilleton un progenitore del romanzo-verità Cfr. M. Bonfantini, D.Clemente, *Dal feuilleton al romanzo verità*, Biblioteca civica Riva del Garda, 1989-90, pp. 51-58.

³⁹² Italo Calvino, *Tre aspetti del romanzo*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995.

³⁹³ Quest'ambivalenza sembra contenuta anche nel refrain che attraversa il romanzo "Che ci vuole a morire, ci vuole tanto e ci vuole niente".

all'interno di questi contesti, il gergo serve a livellare la rappresentazione su una dimensione, così come avviene anche in *Romanzo Criminale*. Come rileva Simonetti, se messi a confronto i romanzi De Cataldo e Bonini con gli antecedenti pasoliniani

«latita, spesso, ogni serio tentativo di impossessamento linguistico. Soprattutto negli scrittori di genere il ricorso al dialetto è rapsodico e amatoriale; quello al gergo al contrario è massiccio, ma spaventosamente stereotipato e povero di spessori: mancano i due poli del plurilinguismo pasoliniano - da un lato il gusto per i «pezzi» dei borgatari, cioè per le parole veramente pronunciate dai ragazzi, dall'altro quello per la tradizione letteraria³⁹⁴

La differenza riguardo al dispositivo gergale consiste, quindi, nel modo in cui vengono utilizzati gli “effetti di realtà”: mentre nella non-fiction il linguaggio mimetico-realistico supera il ritratto bozzettistico per mirare comunque ad un maggiore livello di profondità del testo, nella fiction criminale il mimetismo verbale sembra esaurirsi nell'immediatezza della superficie linguistica. Il realismo del linguaggio viene in tal modo ridotto a “una forma di illusionismo verbale³⁹⁵” che consenta una totale immersione del lettore nel mondo rappresentato. Ma anche qui il discorso richiede i dovuti distinguo. L'aspirazione ad una totale trasparenza della lingua che renda con immediatezza la realtà “sociologica” dei personaggi, può avvenire umoristicamente (*Pericle il nero*), o per dare rilievo drammatico alla storia (*Romanzo Criminale*, *Acab*, *L'Abusivo*, *Gomorra*). Quest'ultimo punto si presenta più articolato perché la ricerca di spessore drammatico espone il romanzo al rischio di una prosa artificiosa e affettata.

Partendo dal primo caso, in *Pericle il nero* ad una rappresentazione anti-tragica del crimine e dei loschi giri in cui è avviluppato il protagonista, corrisponde un linguaggio secco, asciutto, tutto assorbito dalla velocità delle azioni. Per tale motivo prevalgono i tempi verbali coniugati al presente e i verbi fattivi. L'orizzonte mentale del protagonista e il linguaggio spiccatamente antiletterario rendono coerente l'universo di riferimento della narrazione e la credibilità del personaggio. Ma nella maggior parte delle narrazioni il livello realistico viene reso con un eccesso descrittivo, dove è possibile notare la stereotipia del linguaggio - anche e soprattutto negli spunti gergali - e la stereotipia dell'arredo scenico

³⁹⁴ G. Simonetti, *El tercer mundo a la vuelta de la esquina*, in *Pasolini y el tercer mundo*, a cura di D. Bentivegna e L. Faienza, Editrice Eduntref (articolo in corso di pubblicazione).

³⁹⁵ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino, 2007.

che contorna l'ambiente e i personaggi. Come fa notare Siti, prendendo come esempio un estratto dal prequel di *Romanzo Criminale*, *Io sono il Libanese*, quella a cui assistiamo è:

«Una panoplia di dettagli da far invidia ai realisti dell'Ottocento, dettagli funzionali a un carattere (il boss tifoso, privilegiato dalle connivenze, goloso e moderatamente trasgressivo); ma c'è qualcosa che ci salva dall'inganno illusionistico, nemmeno per un istante abbiamo l'impressione di trovarci in quella cella – ce ne separa un diaframma, anzi uno schermo: quella che vediamo non è una persona viva, è un personaggio del cinema³⁹⁶»

Se Siti mostra come De Cataldo scriva una scena in maniera cinematografica e irrealistica, al contrario Saviano descrive un ambiente realistico partorito da un immaginario cinematografico. È quanto emerge dalle pagine di *Gomorra*, nella sequenza sulla villa di Schiavone. Non a caso il capitolo è intitolato “Hollywood”, a dimostrazione che Saviano sta riportando un immaginario, quello dei boss, attraverso la descrizione generosa di particolari dell'abitazione:

«La villa appariva imponente, luminosa, la facciata incuteva la stessa soggezione che si prova dinanzi a un monumento. Le colonne sorreggevano due piani con diversa grandezza organizzati in struttura verticale decrescente, con al centro un semicerchio mozzafiato [...] Dal balcone si aveva la vista del giardino antistante, disseminato di palme, c'era anche un laghetto artificiale con un ponticello in legno che conduceva su un piccolo isolotto di piante e alberi contenuto da un muro a secco³⁹⁷»

In questo caso “l'inganno illusionistico” è disinnescato da quella che è una rappresentazione di secondo livello, la descrizione di una descrizione; tuttavia permane l'apparato esteriore, la focalizzazione sui particolari e sull'immagine d'insieme che emerge come vividezza naturalistica.

Tra gli effetti di realtà del linguaggio vanno inoltre distinti quelli che operano retoricamente sulla parola (anafore, enumerazioni, climax) e quelli che operano attraverso la parola, mimando linguaggi extraletterari (chat, atti di processo, articoli di giornali). Anche il meccanismo dell'ironia può essere attivato giocando con il linguaggio del genere, come fa Bettin nell'incipit de *L'Erede*: “Piove forte, tuona. Il vento soffia. Il tempo grida.

³⁹⁶ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013 pp. 68-69.

³⁹⁷ *Gom* pp. 268-269.

È la notte perfetta. Nessuno sentirà niente, nessun rumore, nessun lamento³⁹⁸. La funzione dell'epigrafe posta all'inizio del primo capitolo serve a immettere da subito nel mondo dei protagonisti viziato dall'immaginario televisivo. Per farlo Bettin utilizza, quasi umoristicamente, lo stratagemma del *topos* dell'ambientazione noir, che non si limita alla descrizione ma anche ad una certa cadenza da racconto del mistero. Questo è dato dalle anafore ("nessuno" "nessun" nessun") e dalla simmetria (Il vento soffia. Il tempo grida.) che da maggior pregnanza logica alla sinestesia finale. Franchini, invece, pur non facendo ricorso all'ironia, si riallaccia ugualmente al noir con una parentesi descrittiva, indulgiando però sulla morbosità dei dettagli appresi dalla scena dell'omicidio di Siani. Questi servono a confermare la teoria che non si sia trattato di un semplice omicidio ma di una "morte sporca" («Sotto casa l'avevano aspettato a lungo, fumando sigarette [...] e pisciando quando ne avevano avuto voglia³⁹⁹»). Oltre alla posa da romanzo dei due assassini, i particolari con cui vengono identificati sono «come lo schiamazzo delle che calano arpie sulle mense, la morte sporca che ti aspetta e inganna l'attesa insozzando⁴⁰⁰»; il rimando, come nel noir, è ad un male radicato e pervasivo acuito dai toni macabri su cui si instaura il parallelismo.

Altre modalità di utilizzo retorico della parola, al di fuori degli effetti di realtà, è la tendenza all'enfasi espressiva. Tale tratto è particolarmente evidente in Saviano, come in questo esempio: «La cocaina è un bene rifugio. La cocaina è un bene anticiclico. La cocaina è il vero bene...⁴⁰¹», il quale non è molto dissimile, a livello di costruzione della frase, da questo passaggio di Bonini, già citato prima: «Parlate, parliamo la stessa lingua, stessi desideri, stesso egoismo. Stesso odio». O ancora, si prenda come esempio questo da De Cataldo: «Carù considerava spazzatura il pensiero di destra. Carù considerava spazzatura il pensiero di sinistra. Carù considerava spazzatura ogni forma di pensiero⁴⁰²».

È ben visibile come il crescendo di potenza espressiva sia la risultante dell'anafora che si innesca sulla parola concettualmente più densa ("cocaina", protagonista di Saviano; "stesso", aggettivo che rimanda all'abbattimento delle barriere di classe in Bonini; "spazzatura" insieme a "pensiero" per De Cataldo, a indicare il disprezzo di ogni

³⁹⁸ *L'er*, p.11. È interessante notare come in queste righe retorica del linguaggio e retorica della rappresentazione noir vengano a sovrapporsi.

³⁹⁹ *L'ab*, p. 65.

⁴⁰⁰ *Ibidem*

⁴⁰¹ *Zzz*, p. 57.

⁴⁰² *Nelle mani*, p. 192.

ideologia) e che fa detonare il climax. In Saviano il climax inerisce maggiormente l'aspetto persuasivo, la retorica viene quindi condotta ad un'ammissione quasi sillogistica circa le qualità della cocaina, giocando sul sarcasmo dell'antifrasa; così anche l'ultimo esempio fa leva sulla composizione sillogistica (ma anche in questo caso è un "effetto" di sillogismo). In Bonini invece l'insistenza sulla ripetizione serve principalmente a dilatare il campo di lotta interclassista: dalla condivisione della lingua fino all'istinto più primordiale, quello dell'odio.

Riguardo alle interferenze extraletterarie va detto che la lingua della narrativa criminale contemporanea accentua la sua conformazione onnivora, inglobando dentro la pagina linguaggi di diversa derivazione, anche attraverso il discorso indiretto libero. Come in questo esempio di Pascale in cui, tra l'altro, l'autore riporta le parole dei suoi concittadini con l'artificio della regressione, tipico dispositivo della scrittura verista: «Caserta l'hanno rovinata i politici, l'hanno rovinata i palazzinari, i democristiani [...] Caserta l'hanno rovinata i napoletani. Perché i napoletani, si sa, sono ossessionati dal traffico⁴⁰³».

L'effetto è quasi quello di ricreare il caos del reale, attraverso la logica del flusso: di informazioni, di pensieri, di voci esterne. A tal proposito è interessante notare come questa tendenza centripeta trasmigri nel romanzo di fiction, ma anche come a sua volta quest'ultimo restituisca alla non-fiction una certa "compattezza" architettonica. Un esempio è dato dalla cadenza anaforica che ne *La città distratta* permette di scandire per segmenti la narrazione, attraverso l'intercalare ripetitivo dello stato in luogo: "A Caserta ci sono quei fumatori...⁴⁰⁴", "A Caserta quando viene la domenica...⁴⁰⁵", "A Caserta ci sono anche quei lavoratori...⁴⁰⁶", "A Caserta ci sono quei giovani politici...⁴⁰⁷", ecc.

Ma come flusso si intende anche come l'immissione di materiale estraneo al romanzo: nel romanzo di fiction criminale l'inserimento di intercettazioni telefoniche, deposizioni giudiziarie, verbali, è essenzialmente un effetto di realtà, o meglio, una riproduzione del lavoro d'inchiesta. Nel romanzo di non-fiction la referenzialità documentaria è funzionale all'attendibilità dei fatti, nascendo da un lavoro che parte realmente come inchiesta. Ma anche la scelta del materiale da inserire amplifica talvolta l'effetto emotivo: si veda ad

⁴⁰³ *La città*, p. 9.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p.3.

⁴⁰⁵ *Ibidem*

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 87.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 99.

esempio l'articolo, ne *L'abusivo*, che costò la vita a Siani; così come il carteggio in *Cronaca della fine* mette a nudo le debolezze di Virgili e la professionalità degli editori. Il principio scientifico di "necessità" dell'informazione, quindi, viene comunque sottomesso alla soggettività della composizione autoriale, per cui anche la selezione del materiale documentario da riportare risulta un'operazione espressiva oltre che strettamente giornalistica.

2.6.1 Linguaggio e immaginario. Il caso *Gomorra*

Per quanto riguarda *Gomorra*, l'impatto rappresentativo del romanzo si gioca tutto sull'equilibrio struttura romanzesca e fedeltà al vero, che non si riduce alla sola formula mimetico-naturalista, ma nasce da una "sofferta intimità col territorio"⁴⁰⁸ della prima persona autoriale: il risultato è un mosaico dettagliato di informazioni sull'economia e l'apparato camorristico, ma anche un affresco potente, "epico", di denuncia socio-culturale. Tanto in *Gomorra* quanto in *Zerozerozero*, la realtà del crimine è animata dalla tensione che va dal particolare all'universale: la camorra esiste tanto come radice malata di un territorio geograficamente individuabile, quanto come concentrato o "figura" di un male totale e contemporaneo. Utilizzando la metafora testuale, *Zerozerozero* sembra essere la naturale prosecuzione di questo processo di estensione semantica della sintassi camorristica. Tutto il mondo, infatti, sembra avviluppato nei traffici della camorra che non rischia di polverizzare la sua identità al contatto con altre realtà. Anzi, il crimine campano risulta culturalmente vincente su scala mondiale, per l'abilità di sfruttare a proprio favore la categoria del glocal, come evidenzia questo passaggio:

«Ho imparato che anche la cittadinanza dei narcotrafficcanti si declina nel mondo, ma che i gesti, i movimenti, i pensieri, quegli stessi uomini li articolano come se non fossero mai usciti dai loro paesi. Vivi ovunque, fosse anche il centro di Wall Street, ma non abbandonare le regole del tuo paese. Regole antiche, che aiutano a stare nel mondo senza perdersi»⁴⁰⁹

La convergenza di particolare e universale si riflette, in *Gomorra*, anche sulla composizione del romanzo, per cui il sistema camorristico viene dissezionato, nei suoi

⁴⁰⁸ Carla Benedetti, *Roberto Saviano. Gomorra*, in *Allegoria* n.57, Palumbo Editore, 2008.

⁴⁰⁹ Zzz p. 243.

affari, con sguardo anatomico, per poi risalire alla visione globale del monstrum, che tutto ingloba e tutto divora. Il passaggio da un'inquadratura sul dettaglio ad una panoramica, viene tradotto con l'alternanza da un linguaggio propriamente giornalistico a uno più lirico-riflessivo, proprio del genere romanzo. Quest'ultimo spesso offre lo spazio per considerazioni metalinguistiche sulla qualità della parola, come strumento plastico, che può rimodellare e trasformare la realtà:

«Don Peppino scavò un percorso nella crosta della parola, erose dalle cave della sintassi quella potenza che la parola pubblica, pronunciata chiaramente, poteva ancora concedere. Non ebbe l'indolenza intellettuale di chi crede che la parola ormai abbia esaurito ogni sua risorsa che risulta capace di riempire solo gli spazi tra un timpano e l'altro. La parola come concretezza, materia aggregata di atomi per intervenire nei meccanismi delle cose, come malta per costruire, come punta di piccone⁴¹⁰»

Saviano, polemizzando indirettamente contro una classe intellettuale che ha perso la fiducia nel potere educativo e performativo della parola, rivendica “la forza agente della parola letteraria”. L'orizzonte ideologico dell'autore, allora, è in parte quello della letteratura italiana civile, che nasce con Dante Alighieri e arriva nel Novecento fino a Sciascia, il quale la definisce “parola che interpreta, trasfigura e giudica la realtà⁴¹¹”. Ma c'è un altro modello per Saviano che risale ancora più indietro nel tempo, alla categoria del discorso della parola declamata, in cui l'autore è presente come voce, gesto e presenza fisica. Il riferimento va alla tradizione retorica della Roma repubblicana, del I e II sec. a.C, dove la parola è “pubblica”, l'io che pronuncia l'orazione è tangibile e ha efficacia concreta sulle azioni giuridiche e politiche della città. Se si considera anche sotto questa prospettiva la lingua di Gomorra, sembrerà plausibile che lo stile espressionistico, il “vocabolario gastroenterico⁴¹²” come è stato definito dalla critica, sia funzionale al *movere* (portare al coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore), parallelo al *docere* della verità giornalistica⁴¹³. Queste due componenti si alternano in una sorta di montaggio parallelo, come, ad esempio, nell'ultimo capitolo in cui viene esposto il problema dell'interramento illegale dei rifiuti tossici. Da una parte si ha la ricostruzione giornalistica, attraverso l'iter

⁴¹⁰ Gom, p. 243.

⁴¹¹ Citazione de *La strega e il capitano* tratta *La letteratura civile*, in *Radici. Revue d'actualité, langue et culture italiennes*, su <http://www.radici-press.net/la-letteratura-civile/>

⁴¹² A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso gomorra e altre epopee*, Manifestolibri, Roma, 2010, p.48.

⁴¹³ *Docere e muovere*, insieme al *delectare*, sono i parametri imprescindibili che vengono indicati da Cicerone nell'*Orator* (46 a.C) per la costruzione di un buon discorso retorico e che forniranno la guida anche per gli oratori dell'età imperiale, come Quintiliano (*Istitutio oratoria*, 90-96 d.C).

delle inchieste giudiziarie, dall'altra il commento di Saviano che rende ancor più drammatica la testimonianza. È funzionale al *movere* l'uso della prima persona, in cui l'autore si mette a nudo davanti al lettore e lo trascina dentro la sua realtà. Il linguaggio del corpo e delle emozioni diventa allora il mezzo più efficace per parlare del disastro che sta avvenendo:

«Ero completamente zuppo, ma tutta l'acqua che mi crollava addosso non riusciva a spegnere una sorta di bruciore che mi saliva dallo stomaco e si irradiava sino alla nuca. [...] Mi tormentavo, cercando di capire se fosse possibile capire, scoprire, sapere senza essere divorati, triturati. [...] Sono nato in terra di Camorra, nel luogo con più morti ammazzati d'Europa [...] In terra di camorra combattere i clan non è lotta di classe... È qualcosa di più essenziale, di ferocemente carnale⁴¹⁴»

Ma il richiamo emotivo del lettore avviene anche attraverso l'utilizzo di vere strategie retoriche della parola, come l'anafora. L'esempio più celebre è quello in cui Saviano prende come proprio mentore Pasolini, richiamandosi esplicitamente a *Romanzo delle stragi*, contenuto in *Scritti Corsari*⁴¹⁵. In questo passaggio, come intuisce Donnarumma, “a essere in gioco è la posta più ambiziosa e fragile della verità (anzi delle verità, come conclude il passo) che chi parla si impegna sulla parola a pronunciare e della quale vuole convincere il pubblico⁴¹⁶”:

⁴¹⁴ Gom p. 329.

⁴¹⁵ P.P.Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

⁴¹⁶ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, p.13.

Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. (Pasolini)

Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so cosa trasuda il profitto. Io so. E la verità della parola non fa prigionieri perché tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. Nessuno si pente. Io so e ho le prove. Io so dove le pagine dei manuali d'economia si dileguano mutando i loro frattali in materia, cose, ferro, tempo e contratti. Io so. E lo sanno le mie prove. (Saviano)

Saviano sostituisce l'avversativa "ma" del testo originale con la congiunzione "e" per sottolineare la consapevolezza scientifica della propria verità che non ammette obiezioni. L'accostamento con Pasolini amplifica la drammaticità del testo, perché Saviano crea così un parallelismo tra sé e la figura di un intellettuale dal destino tragico, che non ha mai rinunciato all'implacabilità della sua denuncia. Anche l'ipotesi, non espressa nel romanzo ma viva nell'opinione comune, che la morte di Pasolini sia legata alla sua attività di letterato "scomodo", sopra le righe, forse a conoscenza di troppe verità, accresce la specularità con la vicenda di Saviano, portando il lettore ad una naturale empatia con il giornalista. Anche Pasolini, in un certo senso, viene utilizzato come figura retorica, come allegoria della verità oltre che come personaggio reale. L'autore, inoltre, contribuisce all'effetto drammatico del suo "io so" attraverso una bilanciata costruzione retorica anche nelle figure dell'endiadi ("affermazione e vittoria"), dell'enumerazione ("Osserva, soppesa, guarda, ascolta"), del climax nella progressione che va dall'organico all'immateriale ("materia, cose, ferro, tempo e contratti"). Anche lo stile sentenzioso, con frasi brevi e senza la ripetizione del soggetto (es. "Sa"), rende idea della febrilità insita nel monologo-verità di Saviano. Va inoltre sottolineato il passaggio dal soggetto dell'autore ("Io so") a quello della parola ("la verità della parola [...] tutto divora e di tutto fa prova" [...]): uno slittamento quasi impercettibile con il quale viene saldata l'identificazione tra l'autore e la verità, rafforzando ancor di più l'autorevolezza della testimonianza.

Detto altrimenti, non sembra azzardato ritenere che la parola a cui aspira Saviano mutui l'impegno etico dalla letteratura civile e la militanza dell'impegno pubblico e politico dell'orazione giudiziaria antica. Se il linguaggio giornalistico, si infila in ogni angolo della cronaca e degli atti processuali, quello del romanzo matura nella sintesi dell'autore attraverso l'amara valutazione sulla natura di Gomorra. Come ha giustamente notato Mazzarella, Saviano, "assillato dalla veridicità delle sue testimonianze", è costretto ad impastare continuamente la parola giornalistica con "le molteplici risorse messe a disposizione dalla tecnica letteraria⁴¹⁷": slittamento che consente di assicurare il ritmo narrativo, la concatenazione tra i paragrafi, senza perdere di vista l'inoppugnabile veridicità del racconto giornalistico. La credibilità e la fascinazione di *Gomorra* devono

⁴¹⁷ A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, p. 39.

molto anche all'identificazione di Saviano nello status di vittima, che ad oggi è "il più potente generatore di identità della coscienza contemporanea"⁴¹⁸. È pur vero che la scrittura del romanzo subisce continui riposizionamenti dall'io referenziale, per cui il lettore passa dallo sguardo dell'autore, all'impersonale oggettività dei fatti che non lascia spazio a interpretazioni diverse. *Gomorra*, quindi, supera il suo perimetro fisico e chiama a processo tutta l'Italia e tutti i lettori: Saviano lascia intendere che Gomorra è anche la cattiva coscienza di una nazione, che può interrare e rimuovere i suoi mali, ma senza sbarazzarsene completamente. Non a caso protagonista imponente è l'immagine dei rifiuti che diventa grande simbolo condensativo delle attività illegali e del proprio tempo. L'immagine funziona anche come metafora psicanalitica, dove nel sottosuolo si accumula l'immondizia, equivalente del rimosso psichico: Saviano sembra suggerire che la superficie pulita dell'Italia che produce, può esistere solo grazie all'entroterra campano che assorbe tutti gli umori, gli scarichi, le aberrazioni di un sistema politico ed economico criminale. Questa polarizzazione simbolica della geografia viene replicata anche nel rapporto con realtà straniere. L'esempio più evidente è la menzione, in entrambi i romanzi, di Aberdeen, città scozzese in cui i clan reinvestono i propri capitali in attività legali, "ripulendo" il denaro sporco ricavato dai commerci camorristici. L'unico strumento per riportare in superficie la rozza crudezza della realtà è ancora una volta la lingua che si fa parola. Da qui la necessità della prima persona che deve correre il rischio di "diventare sale", come gli abitanti della Gomorra biblica che pagano con la morte l'ostinatezza del loro sguardo. Attraverso l'accostamento a referenti extradocumentali (ne è un esempio il richiamo biblico del titolo) la macchina dell'immaginario trasforma la realtà campana in una *waste land* dai toni catastrofici. Probabilmente l'aspetto più romanzesco nasce proprio dall'amplificazione figurale del dato reale e dalla convergenza con alcuni *topos* della letteratura apocalittica e distopica. Il rimando apocalittico sembra scorrere come un filo rosso dal primo capitolo, in cui vi è una sorta di ritorno dei morti con il furto d'identità dei cinesi da parte di altri connazionali, all'ultimo, "Terra dei fuochi", che per squallore e desolazione sembra disegnare le quinte di scenario post-apocalittico. Ma anche la posizione dell'autore rispetto al racconto rivela degli echi con la letteratura distopica, secondo alcuni parametri indicati da Francesco Muzzioli. Come i protagonisti delle scritture distopiche, Saviano ci conduce nel suo viaggio dall'interno, pur essendo un

⁴¹⁸ D.Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011 p. 61.

“outsider” che si ribella allo stato delle cose; allo stesso tempo la negatività della testimonianza è animata dalla sottile ma incrollabile fiducia dell’importanza del raccontare⁴¹⁹. E la priorità della verità esclude la possibilità di mistificazione: la realtà per quanto romanziata è pur sempre vera. Ne è dimostrazione la volontà di restituire della camorra un disegno autentico, svecchiato delle immagini usurate con cui viene rappresentata dai racconti dei media e della televisione; per entrare nell’architettura del potere, Saviano capisce che bisogna innanzitutto svelarne l’immaginario, attraverso il linguaggio. Come prima cosa infatti, l’autore rinomina l’apparato criminale, sostituendo “Camorra” con “Sistema”: il passaggio linguistico è importante perché è indicativo di una messa a fuoco differente del problema. L’autore infatti dirà:

«Camorra è una parola inesistente, da sbirro. Usata dai magistrati e dai giornalisti, dagli sceneggiatori. È una parola che fa sorridere gli affiliati, è un’indicazione generica, un termine da studiosi, relegato alla dimensione storica. Il termine con cui si definiscono gli appartenenti al clan è Sistema: ‘Appartengo al Sistema di Secondigliano’. Un meccanismo piuttosto che una struttura.»

Nell’evidenziare la qualità di “meccanismo” viene posta l’attenzione sul dinamismo dell’organizzazione criminale, contro la staticità patriarcale di molte rappresentazioni giornalistiche e cinematografiche. Se il termine “camorra” rimanda ad un mondo conchiuso, autosussistente, separato dal resto della comunità, la parola “sistema” suggerisce capillarità scientifica dell’organizzazione. Nell’orbita lessicale di “sistema” assumono centralità le parole “affiliazione” e “affiliato” che rimandano alla compattezza dell’organizzazione, ma anche etimologicamente, al far parte di una famiglia. Ed è questo binomio che contraddistingue il cuore del sistema criminale dal funzionamento di qualsiasi altra società di stampo economico. La forza della camorra si fonda sull’unione ferrea di regole dettate dall’alto e condivisione di un proprio codice etico basato sull’obbedienza e il rispetto. E infatti la pena per la trasgressione o le mancanze è l’espulsione non solo lavorativa, ma fisica, a costo della propria vita. La definizione di “sistema”, dunque, è di particolare importanza perché mostra come la camorra è soprattutto movimento, economia, non è quindi separata dalle attività legali. Ciò che richiama maggiormente l’attenzione, nel romanzo, è il pericoloso cortocircuito di sovrapposizione tra criminalità e Stato. A Saviano, infatti, interessa soprattutto rendere l’aspetto poroso della criminalità, l’abilità di

⁴¹⁹ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007, p. 23.

camuffarsi e inoltrarsi nel mercato senza dare nell'occhio (ne è un esempio il caso delle griffe di moda) che non mette al riparo nulla e nessuno dalla "contaminazione".

L'aspetto che più colpisce nella ricostruzione della vita nel regno della camorra, è che emergono due diversi registri di rappresentazione, i quali convivono come in un ossimoro nell'espressione di "plebeizzazione e modernizzazione selvaggia"⁴²⁰. Questi si traducono nella persistenza di uno strato culturale arcaico, granitico, di credenze e comportamenti, e un altro ultracontemporaneo, dove impera l'invisibile dei dati, dei numeri, della logica capitalista con cui vengono gestite risorse umane ed economiche. Anche in questo caso il chiaroscuro passa dalla lingua oltre che dal contenuto. Mentre la lingua del capitalismo si esprime prevalentemente con tecnicismi, abbonda di termini inglesi ("scratch", "stakeholder"), la grammatica degli strati popolari, connota, ricostruisce l'alone culturale, più che definire. Questa offre la chiave di accesso non solo al presente, ma anche al passato e a un prevedibile futuro, come in questo passaggio:

«Una volta passavo vicino a una scuola. Da una moto scese una ragazzina. [...] Un bidello, uno di quelli eterni che tengono sotto gli occhi generazioni di ragazzini, le si avvicinò e le disse: 'Francè, ma già fai ammòre? E poi con Angelo, ma tu lo sai che finisce a Poggioreale?'. [...] Prima ancora che la ragazzina tentasse di difendere il suo ragazzo, aveva pronta una risposta. Una risposta di quelle che sembrano trovarsi in tasca: 'E qual è il problema perché non mi da lo stesso la mesata? Quello mi vuole bene veramente...'. La mesata. Questo il primo successo della ragazza. Qualora fosse finito in galera il suo ragazzo, avrebbe conquistato il salario⁴²¹»

Lo scorcio di conversazione tra la ragazza e il bidello, mostra quanto la realtà campana sia stretta nella morsa di due sovrastrutture che vengono a convergere pericolosamente: la cultura della subordinazione di genere, del dominio del maschile, viene a saldarsi al destino di succube che attende chi viene assorbito dal Sistema. La libertà, come possibilità di autodeterminazione e fuga dal circolo criminale, è un'ipotesi che si polverizza per l'impossibilità solo di essere pensata⁴²².

⁴²⁰ M. Pezzella, *Trent'anni dopo*, su «Diario napoletano» di Rosi e La Capria, 14 novembre 2014 <http://www.ilponterivista.com/blog/2014/11/14/trentanni-dopo-diario-napoletano-rosi-capria/>

⁴²¹ *Gom* p.151.

⁴²² Il racconto di Saviano sembra inserirsi in un filone di riflessioni condivise intorno alla realtà campana, come quella di La Capria, in cui l'autore esprime tutto il suo scetticismo, sostenendo che «Quando l'omologazione antropologica è così forte, è difficile essere veramente degli individui liberi e indipendenti» (Raffaello La Capria, *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano 1994).

Ma la presenza più forte dell'arcaico, nella dimensione culturale delle terre di camorra, risalta nella descrizione del corteo che segue il funerale di una giovane vittima, morta per sbaglio in un agguato mortale. Il dolore sincero per la perdita della ragazza viene incanalato in una sorta di rituale del lutto, al quale partecipa la comunità. Saviano pur riprendendo una sequenza ampiamente studiata dall'etnografia, sulla persistenza di uno strato magico-rituale nelle pratiche sociali del sud Italia, giunge a tutt'altre conclusioni rispetto all'analisi etnografica. Mentre per De Martino la "lamentazione mediterranea" ha un'accezione positiva, poiché esorcizza l'angoscia dell'annichilimento nelle comunità contadine pre-industriali⁴²³, per Saviano è soprattutto il copione stanco del destino di una terra, che si ripete sempre uguale nel tempo. La posa rituale, invece, diventa posa cinematografica quando gli attori sono i camorristi. Questi infatti ricalcano scrupolosamente la gestualità, l'estetica e le movenze dei propri idoli per la pregnanza della comunicazione spettacolare rispetto a quella narrativa della "mitologia":

«Matrix, The Crow, Pulp Fiction riescono con maggiore capacità e velocità a far capire cosa vogliono e chi sono. Sono modelli che tutti conoscono e non abbisognano di eccessive mediazioni. Lo spettacolo è superiore al codice sibillino dell'ammiccamento o alla circoscritta mitologia del crimine da quartiere malfamato⁴²⁴»

L'esigenza di aggiungere un secondo livello figurale alla propria realtà testimonia la colonizzazione dell'immaginario postmoderno, attraverso quella modalità di integrazione dello spettacolo⁴²⁵ nella vita quotidiana: la risposta alla finzione delle rappresentazioni cinematografiche è aderire a tale finzione per diventare più veri del vero. Ed è così che le pagine di Gomorra si popolano di rimandi ai nomi noti di Al Capone, Il Padrino, Sandokan; al cinema italiano di Tornatore; alla posa noir del boss come "solitario combattente". La divizzazione della propria immagine che si allarga per estensione alla casa (si veda il capitolo *Hollywood*), diventa anche un atto squisitamente autoriflessivo. Mentre il cinema si mostra al pubblico, l'estetizzazione dell'universo dei boss somiglia molto a una "pratica autoerotica di seduzione del Sé"⁴²⁶, da cui esce vivificato lo status sociale del camorrista. Un'altra conseguenza di questo meccanismo è che l'identità individuale si fonde con l'iconicità del proprio ruolo, fino a rendere indistinguibile anche ai

⁴²³ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

⁴²⁴ *Gom* p. 123.

⁴²⁵ V. Codeluppi, *Lo spettacolo integrato*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁴²⁶ V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p.30.

propri occhi la differenza tra reale e palcoscenico. O meglio ancora, le vite dei camorristi diventano “atti di proiezione” in cui viene messa in atto una vera e propria sceneggiatura filmica⁴²⁷. Un esempio giunge dalle perizie della Scientifica che riporta l’autore:

«Ormai dopo Tarantino questi hanno smesso di saper sparare come Cristo comanda! Non sparano più con la canna dritta. La tengono sempre sbilenca, messa di piatto. Sparano con la pistola storta, come nei film, e questa abitudine crea disastri. [...] Un lago di sangue gratuito, una barbarie del tutto superflua ai fini dell’esecuzione⁴²⁸»

È di particolare interesse rilevare come il realismo della scrittura di *Gomorra* risieda, prima che nel contenuto, nella sua natura ibrida che attinge a una molteplicità di registri linguistici e visivi: dall’orazione al giornalismo, dal cinema all’immaginario distopico. Con questo attua quell’espansione del testo all’inferenza di altri linguaggi, non solo scritti ma anche mediali- televisione, cinema- che è propria della fiction.

3.1 Verso il giallo. Prospettiva metodologica

Nella ricerca sin qui condotta, il “paradigma poliziesco” è stato sviluppato contestualmente a quelle narrazioni di non-fiction in cui ricorrono temi e figure propri dei romanzi gialli e noir, oltre ad avere con questi ultimi obiettivi comuni che precedono la scrittura, come nel caso contemporaneo della denuncia. Tra questi la fascinazione per la cronaca e l’*appeal* esercitato dal giallo e dal nero nei confronti del lettore la cui fame di storie scorre parallela al bisogno di una comprensione maggiore della realtà, che scenda più a fondo suoi nei meccanismi oltre al semplice ritratto. Dal panorama delineato emerge ciò che è stato definito in termini di volontà “ermeneutica”, bisogno di interpretazione che ha a monte la percezione della realtà come mistero e che rende necessaria la presenza di un “soggetto cognitivo” - espressione già utilizzata per il detective di Sciascia – quale vero attore che ricomponga le intermittenze logiche che determinano al mistero. Questa ipotesi è sostenuta anche dalla valutazione di Cordelli in merito alla narrativa italiana più recente:

⁴²⁷ Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

⁴²⁸ *Gom* p. 273.

«Ma ancora più attuale è la questione del rapporto con la realtà del delitto che gli scrittori di romanzi polizieschi raccontano guardandone gli accadimenti, e che gli altri scrittori raccontano cercando d'indagarne le cause: tutti, dal delitto, ovvero dal male, attratti come se “un” mistero fosse senz'altro il “mistero”⁴²⁹»

L'autore coglie l'aspetto di antonomasia con cui viene trattato il “mistero”, come se a suggellarne l'importanza fosse proprio l'alone rivelatore non solo del singolo episodio di cronaca, ma di un sistema più complesso che coincide con il Tutto della realtà. Tale atteggiamento di ricerca verso il cuore nero delle cose è individuabile, in diversa misura, anche in altri romanzi di non-fiction estranei alla cronaca e al delitto. Detto altrimenti è possibile rintracciare una residualità di elementi propri della narrativa criminale, almeno per come viene declinata dagli anni '90 in poi, che entrano nella sintassi di molte scritture non fittive gravitanti in altri ambiti narrativi: dalla biografia, al reportage di guerra, alla riflessione saggistica sulla giustizia e sulla società. Calato in contesti narrativi estranei alla *crime story*, il mistero va inteso nel senso più vicino all'etimologia della parola, come “cosa segreta” nascosta tra le pagine, livello del contenuto più denso rispetto alla sinossi del racconto. Gli elementi di massima individuati, suscettibili di varianti da romanzo a romanzo, possono essere riassunti nei seguenti punti:

- Soggetto che conduce la ricerca mosso dal desiderio di ripristinare un ordine, assimilabile alla legge inseguita dall'investigatore;
- Oggetto catalizzatore della ricerca, attorno al quale si addensano gli interrogativi del “ricercatore”;
- Ipotesi di lavoro che si orienta su una ricerca per “tracce” che frammentano il racconto e la linearità storica;
- Parcellizzazione della verità finale che sancisce la difficoltà nel raggiungere una soluzione “forte” e chiarificatrice;
- Metaforizzazione dello spazio fisico e psicologico, ossia interno ai personaggi, con una connotazione entropica che mette in rilievo la smarginalizzazione dei confini⁴³⁰ tra realtà oppostive (bene/male, dentro/fuori, vero/falso)

⁴²⁹ F. Cordelli, *Lontano dal romanzo*, Le Lettere, Firenze, 2002.

⁴³⁰ Se i primi 3 punti sono riconducibili al contenitore più ampio di poliziesco, gli ultimi due sono stati trattati come propri del romanzo noir. Vd. Capitolo II, par. 2.1.

Ma, in particolare, va aggiunto a tutto questo la creazione di un'atmosfera d'attesa, difficile da definire in termini narratologici se non come una risultante di più forze, che immette il lettore nell'aspettativa di un disvelamento: sia esso un oggetto narrativo vero e proprio, oppure, ed è il caso più frequente, la riflessione finale che l'autore riesce a trarre dall'esperienza. Tutti gli elementi sopra elencati possono essere dunque compresenti nel romanzo, ma accade più frequentemente che qualcuno prevalga sull'altro, in base al tema e alla prospettiva su cui il soggetto del romanzo viene "ritagliato" dall'autore⁴³¹. Bisogna precisare che nelle narrazioni prese come qui campione, gli elementi sopra elencati spesso vengono adottati in maniera critica, per mostrare la finzionalità del meccanismo. Con ciò si intende che sopravvivono a livello narratologico, non come elementi tematico, dove invece gli autori mirano a una loro decostruzione. Un esempio è costituito dal tema "complotistico" che viene smontato a favore di altre spiegazioni: la loro validità viene desunta dal lavoro di ricerca sulle fonti, privilegiando le conclusioni che derivano da un'analisi più ponderata dei fatti. Allo stesso tempo però, l'aspetto dell'intrigo emerge come struttura narratologica, psicologica e metaforica.

3.1.1 Dall'oggetto al punto cieco

In questo senso l'accezione di denuncia va intesa come "spazio della reazione"⁴³² che permette all'autore di dare una definizione precisa, oppositiva, agli oggetti del reale "senza restare impigliato tra le maglie della 'società dello spettacolo'⁴³³". Il contrario della scrittura di denuncia è quindi l'acquiescenza acritica ad una realtà anestetizzata nel fluido della finzione mediatica: finzione che ha come rovescio l'"angoscia di derealizzazione"⁴³⁴, principale bersaglio delle scritture che tentano di riportare l'attenzione sul qui e ora dell'esperienza. La riflessione di Santoro evidenzia dunque come noir, inchiesta, reportage, condividano lo stesso spirito di rivalsa della parola letteraria nei confronti della condizione

⁴³¹ A titolo di esempio può essere anticipato quanto avviene nei due romanzi di Trevi che saranno oggetto di analisi, *Qualcosa di scritto* e *Senza verso*. Entrambi in prima persona, ambientano la vicenda a Roma e hanno come protagonisti personaggi che ruotano intorno alla città ma i punti sviluppati, in relazione alla griglia sopra citata, appaiono complementari:

⁴³² V. Santoro, *Privato è pubblico. (Dis)avventure dell'Io nella narrativa italiana degli anni Zero*, in *Notizie dalla post-realtà*, a cura di V. Santoro, Quodlibet, Macerata, 2010, p.17.

⁴³³ *Ibidem*

⁴³⁴ R. Donnarumma, *Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi, Finzione, cronaca, realtà*, in *Scambi, intrecci e prospettive della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hannah Serkowska. Transeuropa, Massa, 2011, pp. 23-50.

di ipnosi postmoderna, in cui le cose non sono vere né false e tutto può trasformarsi, in maniera indolore, nel proprio rovescio. Nell'appurare la centralità che occupa l'aspetto della denuncia nel romanzo contemporaneo, con tutte le implicazioni sulla forma e sullo stile del romanzo, è interessante notare lo scarto rispetto al passato, anche recente. Da una parte, infatti, la ribalta della cronaca è conseguenza dell'estromissione delle ideologie politiche dai discorsi sociali, compreso quello letterario, che fino agli anni Settanta canalizzavano i dibattiti attorno alle questioni che riguardavano l'uomo e la società⁴³⁵. Un esempio immediato della distanza percepita dagli autori contemporanei rispetto alla letteratura della modernità viene espressa da Emanuele Trevi, in *Qualcosa di scritto* (2012): "Una naturale affinità elettiva la rendeva complice di ogni tipo di rivolta e sovversione, non importa se il bersaglio era l'ordine politico o le abitudini della vita interiore"⁴³⁶. Lo scarto che rappresenta *Petrolio* di Pasolini rispetto alla letteratura degli anni '90, che è il nucleo del romanzo di Trevi, può estendersi al rapporto che esiste tra un tipo di letteratura come "forma insostituibile di conoscenza del mondo" e per tal ragione dentro l'ideologia, e un'altra che "restringe drasticamente le sue potenzialità e le sue prerogative"⁴³⁷. D'altra parte, ma strettamente correlata al punto di prima, il venir meno di una comunità intellettuale condivisa e di un'idea "forte" di letteratura ridimensiona inevitabilmente le questioni specifiche del genere, quali ad esempio, le modalità di rappresentazione, la lingua del romanzo, la qualità letteraria. La sospensione dello "specifico letterario", cioè dei parametri interni sui quali gli scrittori costruiscono il romanzo, va di pari passo con la "de-intellettualizzazione del romanziere", sulla quale riflette polemicamente Gabriele Pedullà:

«Se i grandi narratori-intellettuali della generazione degli anni Venti (Calvino, Pasolini, Sciascia, Manganelli, Parise...) sentivano il bisogno di accompagnare la loro attività creativa con una serie di interventi militanti sulla letteratura e sulla società del proprio tempo, i più giovani, a cominciare dai nati negli anni Cinquanta, non hanno rinunciato a dire la loro ma sembrano rifiutare qualsiasi forma di pensiero astratto a beneficio della gratificante tautologia della superficie. Diffidenti verso i

⁴³⁵ Un esempio di quanto il confronto politico trainasse anche la riflessione letteraria è data dalle esperienze delle riviste letterarie sorte tra gli anni '40 e '50 quali il Politecnico (1945) Paese Sera (1949), Officina (1955), Verri (1956), Menabò (1959).

⁴³⁶ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, p. 19.

⁴³⁷ *Ivi*, p.20.

concetti generali, pronti a identificare ogni forma di astrazione con le menzogne delle ideologie, i romanzieri delle ultime ondate si fidano soltanto dei propri occhi [...]»⁴³⁸

Nonostante dall'analisi di Pedullà emerga un giudizio particolarmente negativo, quello che maggiormente interessa per misurare il cambiamento rispetto alle vecchie generazioni di scrittori è il passaggio dal “pensiero astratto” agli “occhi”: il che non estromette necessariamente, come suggerisce Pedullà, la ricerca intellettuale dalle narrazioni, ma giunge a questa in un secondo momento, attraverso la registrazione testimoniale. Si potrebbe sintetizzare dicendo che quella contemporanea è una narrativa che nasce da un'inversione di movimento, partendo dagli occhi per arrivare al pensiero⁴³⁹, e non viceversa. Tuttavia, già negli anni Sessanta Pasolini intuiva un cambiamento di clima, imputando la crisi della letteratura a ragioni esterne al recinto letterario, ravvisandola nel venir meno dell’“impegno”, quindi di una ricerca di “tipo ideologico e razionalistico”⁴⁴⁰, che aveva caratterizzato la stagione del post-bellica. L'intuizione, che verrà confermata negli anni a venire, è quella fine di un modo di concepire e praticare la ricerca letteraria, di un ruolo della letteratura nella società. Ed è un mutamento che troverà espressione soprattutto negli intellettuali più giovani e uno dei maggiori rappresentanti nel Calvino di *Palomar* e delle *Città invisibili*. Calvino, infatti, portando a galla tale trasformazione la renderà sistematica: “Con Calvino finisce l'età del sogno di potenza della letteratura [...] quella in cui si ricorre a modelli descrittivi o a sistemi capaci di estrarre l'esperienza immediata, riducendola a dimostrazione dell'esistenza di un modello o di un sistema”⁴⁴¹. La fine dell'utopia letteraria, secondo l'analisi che Celati desume dall'opera di Calvino, consiste nella perdita di fiducia circa la capacità del testo di farsi versione in scala del mondo, di fornire i mezzi e le coordinate per comprenderlo nella sua totalità. La nostalgia del letterato di essere al centro e interprete della totalità è probabilmente ciò che nasconde l'esigenza contemporanea di “una nuova epica” realista: sguardo d'insieme che può essere solo ricostruito a posteriori e dal basso, dopo “la fine della storia”, cercando di ricucire i

⁴³⁸ G. Pedullà, *Il ricatto della vicinanza*, in *Lo stato delle cose Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su se stessi. Tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali*, a cura di A. Cortellessa, Specchio+, novembre, 2008.

⁴³⁹ Tale riflessione che riconosce una componente “intellettuale”, o comunque un'aspirazione all'intellettualità, anche alla narrativa-reportage, può rintracciarsi invece l'inflessione saggistica che caratterizza i romanzi di non-fiction.

⁴⁴⁰ Citazione di un discorso tenuto da Paolini a Brescia il 13 dicembre 1964 e riportato in M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Milano, 2001, p. 64.

⁴⁴¹ Belpoliti, *Settanta*, op.cit. p. 173.

frammenti attraverso la giusta angolazione. In assenza di un modello ideale da prendere come riferimento, la comunità degli scrittori dagli anni '90 ai nostri giorni sembra quindi ricrearsi intorno al *fine* perseguito dalla letteratura che coincide con una sorta di chiamata alle armi, attraverso il comune mezzo della denuncia. L'esigenza di fondamenti etici e genealogici che traspare da dichiarazioni e interviste ad autori anche lontani tra loro, per formazione e approccio alla materia letteraria, orienta quindi la struttura del testo verso forme più "documentarie":

«Bisognerebbe anche chiedersi se questa riduzione del romanzo a cronaca e a registrazione dell'attualità non sia la conseguenza del nostro disincanto rispetto alla possibilità di dialogare con le forme letterarie del passato. Forse è così. O forse il bisogno dell'arte di nutrirsi di realtà documentaria è da intendersi come una forma di 'moralità', di 'testimonianza': un desiderio di dimensione autenticamente tragica contro l'irresponsabilità degli effetti speciali di una cultura altamente disneyizzata»⁴⁴²

Riprendendo dunque la categoria utilizzata da Marc Augè sulla disneyficazione del mondo, quale trappola della realtà postmoderna, Rizzante sottolinea l'aspetto di "risposta" della cronaca e dell'attualità, quali espedienti che riconducono al centro del romanzo la responsabilità morale al di sopra di ogni finzione⁴⁴³. Va notata, però, la natura intimamente contraddittoria di questo tipo di aspirazione al vero, nel superamento della finzione, che nelle scritture di non-fiction coincide con il ricorso a dispositivi tipicamente romanzeschi, quali la *messinscena* narrativa⁴⁴⁴, per sostenere l'intelaiatura del discorso.

Senza dunque togliere specificità alle narrazioni di genere in senso stretto, è plausibile pensare che il poliziesco sopravviva idealmente, come narrazione di dissenso, e come impalcatura narratologica nel costruire il racconto attorno a un oggetto oscuro e sfuggente. L'oggetto della ricerca vuole collocarsi esattamente all'opposto della "cultura disneyizzata": tanto quest'ultima è ap problematica e compensa il vuoto di contenuto con l'artificiosità della superficie, quanto la ricerca prova ad aprire un varco nella superficie degli eventi per metterla in discussione e approdare ad un vero contenuto. E a ben vedere

⁴⁴² M. Rizzante, *La fame di realtà e l'immaginazione romanzesca* in *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, Editrice Università degli Studi di Trento, 2008.

⁴⁴³ Quest'aspetto viene tematizzato nei romanzi-reportage sulla guerra, come quelli che verranno analizzati più avanti da Bettin e Jones, ma è presente anche nella riflessione sulla pena di morte di Veronesi, così come nelle "falle" dell'educazione cattolica, e per estensione italiana, nell'ultimo romanzo di Albinati.

⁴⁴⁴ Il riferimento va soprattutto al già citato saggio di Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, op. cit.

le scritture “documentarie” non solo si ritrovano a combaciare negli intenti con le finalità perseguite da certa narrativa di genere, ma riflettono una qualità fondativa della letteratura, poiché come scrive Guglielmi “la grande letteratura e in particolare il grande romanzo- si è sempre posta come documento (testimonianza) del mondo che aveva intorno e insieme suo strumento di scoperta e di conoscenza⁴⁴⁵”. Il romanzo di non fiction, quindi, con il ricorso all’apparato di fonti, documenti, testimonianze radicalizza una tendenza primaria della genesi letteraria, rimarcando la propria volontà di essere soggetto testimone con cui identificarsi, permettendo così al lettore di varcare la virtualità che separa dalla materia del romanzo. Questo concetto è ben espresso da Saviano, a proposito di quegli autori che considera i mentori della sua idea di letteratura:

«Libri che non sono testimonianze, reportage, non sono dimostrazioni. Ma portano il lettore nel loro stesso territorio, permettono di essere carne nella carne. In qualche modo questa è la differenza reale tra ciò che è cronaca e ciò che è letteratura. Non l’argomento, neanche lo stile, ma questa possibilità di creare parole che non comunicano ma esprimono, in grado di sussurrare o urlare, di mettere sottopelle al lettore che ciò che si sta leggendo lo riguarda. Non è la Cecenia, non è Saigon, non è Dachau, ma è il proprio luogo, e quelle storie sono le proprie storie. Ed il rischio per gli scrittori non è mai di aver svelato quel segreto, di aver scoperto chissà quale verità nascosta, ma di averla detta⁴⁴⁶»

Qui di seguito viene proposto un campione di opere, sicuramente non esaustivo e solo parzialmente rappresentativo, che costituisce un corpus minimo attraverso cui osservare questa tendenza negli ultimi venti anni: *Cronache italiane* (1992), *Occhio per occhio* (1992), di Veronesi; *Qualcosa di scritto, Senza verso*, di Trevi; *Sarajevo, Maybe* di Bettin; *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones; e *La scuola cattolica* (2016) di Albinati. Due aspetti ricorrono, seppur in diversa misura, nei romanzi di non fiction sopra elencati: il primo è la “policentricità” del mistero, per cui sarebbe più corretto parlare al plurale di “misteri”, in quanto la ricerca si presenta stratificata e volta verso più obiettivi. Così, ad esempio, in *Campo del sangue* la ricerca dell’autore è tanto diretta verso la meta del viaggio, quanto verso la propria memoria familiare, nel tentativo di liquidare l’ossessione del passato e della morte. O ancora, nel più recente tra gli esempi riportati, *La Scuola cattolica*, risulta particolarmente aderente la nozione di policentricità della storia: il mistero

⁴⁴⁵ A. Guglielmi, *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant’anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2010, pp. 306-307.

⁴⁴⁶ R. Saviano, *Se lo scrittore morde*, in Repubblica, 3 maggio 2007.

si declina al plurale perché riguarda tanto l'orribile delitto compiuto al Circeo nel 1975, quanto l'esplorazione della delicata età di passaggio dell'adolescenza con i suoi rituali e la sua violenza, fino alle circostanze che hanno permesso la fioritura di un crimine così brutale, tra cui primeggia l'educazione cattolica che verrà ampiamente sviscerata nella prima parte del romanzo. Il secondo elemento che accomuna le narrazioni qui raggruppate è "la compresenza di generi o di atteggiamenti narrativi diversi nei confronti della realtà"⁴⁴⁷, come sostiene Scaffai a proposito di *Senza verso*- ma la valutazione si può prestare bene ad interpretare anche agli altri testi del corpus. La variabile della forma che le narrazioni assumono in base al contenuto (reportage, diario di viaggio, autobiografia) si interseca sempre con la forma saggistica: fenomeno interessante perché contiene in sé un'ambivalenza. L'espansione verso il saggio, infatti, da una parte testimonia lo spostamento verso la serietà della riflessione teorica e l'esclusione di qualsiasi elemento di "finzione" postmoderna che trascini il discorso nel gioco metatestuale, ribadendo l'attendibilità della materia al tempo e alla cultura dell'autore. D'altra parte, però, il fenomeno può essere letto come prosecuzione di quelle "testualità *depotenziate*" individuate proprio come inizio della postmodernità italiana, che aboliscono "ogni steccato tra pratiche di sapere e pratiche discorsive"⁴⁴⁸. In questo senso il processo di ibridazione testuale, la sovrapposizione di linguaggi e ambiti disciplinari, è di per sé indicativa del fatto che la tensione del "ritorno alla realtà" avviene in un contesto mutato rispetto alla tradizione umanistica di cui spesso vengono chiamati in causa i principi e l'etica, come faro-guida delle scritture non finzionali. La stessa struttura saggistica consente la convivenza di forme narrative differenti, tenute insieme da un labile vincolo tematico: ne è un esempio *Compagni segreti* di Affinati che, suddiviso per sezioni tematiche, raggruppa saggi di natura letteraria e reportage, quasi a valorizzare lo specchiamento che esiste tra letteratura e vita; o ancora *Campo del sangue* dove, pur nell'omogeneità della narrazione, il percorso dentro gli orrori del campo di sterminio si dilata alla riflessione sulla scrittura, chiamando all'appello numerose figure che orbitano nel campo della letteratura. L'ibridazione con il saggio spiana anche la strada alla riflessione sia essa di natura metaletteraria, filosofica, sociale: questo tratto è assai evidente nei romanzi di Franchini: *Quando vi ucciderete, maestro?* la riflessione è tutta sulla letteratura, *Acqua, sudore e ghiaccio* (1998), *Gladiatori*, sino al *Signore delle lacrime* (2010), "romanzo-

⁴⁴⁷ N. Scaffai, *Pasolini, Trevi e qualcosa di scritto*, <http://www.leparoleele cose.it/>, 26 aprile 2012.

⁴⁴⁸ A. Tricomi, *La Repubblica delle lettere*, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 147.

meditazione⁴⁴⁹» in cui la necessità di riflessione sull'esistenza umana attraverso l'espedito del viaggio. Già a proposito delle inchieste condotte da Ermanno Rea è stato messo in evidenza come l'estensione della scrittura verso la sponda saggistica abbia favorito lo sviluppo di elementi digressivi che abbracciano la politica, la filosofia, la storia, la sociologia. Proprio grazie al loro andamento speculativo le inchieste di Rea, pur conservando il rigore documentario del lavoro giornalistico, vengono modulate più sull'atto stesso della ricerca, della raccolta delle testimonianze che sulla soluzione conclusiva. In un certo senso la ricerca stessa è la trama della narrazione e la risposta al "perché" iniziale passa in secondo piano, o meglio viene eluso dall'indeterminatezza della realtà. Qualcosa di simile avviene anche nelle narrazioni proposte qui di seguito, nelle quali è indiscutibile l'aderenza della materia ad una porzione della realtà personale o sociale contemporanea, ma in cui traspare l'interiorizzazione di lineamenti propri delle scritture poliziesche. Tra questi la tendenza a strutturare il racconto come se la storia nascondesse un enigma da portare in superficie, a cui si aggiunge la consapevolezza del fallimento, parziale o totale, dell'obiettivo prefisso: poiché, utilizzando un'espressione di Albinati, si tratta pur sempre di inseguire "una realtà che si sottrae". A queste parole fanno da eco anche quelle di William Langewiesche, corrispondente presso "The Atlantic Monthly" e autore dei reportage sull'attacco terroristico alle torri gemelle del 2001, raccolti nel volume *American Ground* (2003). Riguardo al suo lavoro di reporter Langewiesche spiega i motivi e la modalità con cui si svolge la registrazione dei fatti:

«Resto finché non ne so abbastanza, finché non raggiungo un picco di conoscenza. Se fossi un professore universitario potrei anche passare il resto della mia vita a lavorare su quel piccolo 10 per cento che mi manca. Ma siccome come studente sono sempre stato scarso, quando arrivo a quel punto faccio le valigie e me ne vado⁴⁵⁰».

L'autore così ammette che la ricostruzione della realtà avviene per sottrazione, scegliendo un punto di osservazione e una forma che non coincidono con la verità in assoluto: "sono in grado di definire una realtà, quando in fondo al cuore so benissimo che le realtà sono molte e non c'è n'è una sola che possa essere definita come 'la verità'". La percentuale mancante, quella non colmabile dai fatti, è anche il carburante che mette in moto la macchina narrativa, nel senso di movimento intellettuale verso la comprensione e genesi

⁴⁴⁹ R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Gaffi, Roma, 2014, p.231.

⁴⁵⁰ R. Saviano, W. Langewiesche, *Raccontare la realtà*, 2008, Internazionale srl, Roma, p. 16.

poietica della scrittura. A tal proposito il romanziere e critico letterario Javier Cercas riassume quanto indicato con l'immagine suggestiva del "punto cieco": vuoto e meta ideale verso la quale converge molta della migliore narrativa, non solo di non fiction. Cercas, infatti, nel suo ultimo saggio, *Il punto cieco* (2014), si esprime così:

«Al centro stesso del romanzo c'è, perciò, una domanda senza risposta, un enigma irrisolto, un punto cieco, un minuscolo luogo attraverso il quale, in teoria, il lettore non vede nulla; ma la verità, in pratica, è che il significato profondo di tutto il romanzo si trova lì [...] è proprio grazie a quell'oscurità che il romanzo illumina (o dovrebbe illuminare)⁴⁵¹»

Le osservazioni di Cercas riportano la riflessione sulla natura stessa della letteratura e utilizza la metafora del punto cieco come parametro per misurare la profondità del romanzo, senza quindi restringere il campo a valutazioni di tipo contenutistico o temporale. Neanche la tipologia di romanzo sembra essere una discriminante, l'autore infatti fa convergere nella sua analisi testi molto diversi, dal suo *Anatomia di un istante* (2008) al *Don Chisciotte* di Cervantes. *Anatomia di un istante* è esemplare di quel punto cieco la cui ricerca è il fine ultimo delle narrazioni più riuscite: l'autore coglie un fotogramma preciso della storia nazionale spagnola risalente colpo di stato del 1981 e cerca di andare a fondo di un'apparenta "incongruenza" che cambia le sorti del Paese. Il paradosso al quale va incontro il romanzo, che mostra così una delle tante sfaccettature delle scritture del realismo contemporaneo, consiste nell'appurare che la profondità dello sguardo non schiarisce la visione delle cose ma può addirittura smaterializzarla. In questo capitolo si cercherà di mostrare come nel soggetto narrativo possa esistere una sovrapposizione tra modalità investigativa, quindi di movimento verso la ricerca e la denuncia, e allo stesso tempo la volontà dell'autore di "farsi da parte, stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza"⁴⁵².

⁴⁵¹ J. Cercas, *Il punto cieco*, Guanda Editore, Milano, 2016, p. 57. Qualcosa di molto simile viene detta anche da Albinati, il quale però prende il "vuoto" come punto di partenza: "Il vuoto è un grande stimolatore della ricerca, la quale talvolta muove i primi passi senza sapere bene cosa stia cercando, e il suo oggetto lo trova (o non lo trova...) cammin facendo" Cfr. E Albinati, *Introduzione in Ai confini della realtà*, Mondadori, Milano, 2014, p. 6.

⁴⁵² D. Giglioli, *Esserci o non esserci*, in *Lo stato delle cose*, op. cit.

3.2. Nell'occhio di Caino: la pena di morte secondo Veronesi

Le opere di Veronesi, Jones e Bettin hanno in comune l'origine giornalistica e la ricerca di un linguaggio o di una modalità di rappresentazione della notizia che segua un percorso alternativo a quello del giornalismo tradizionale. Tale inquadramento è giustificato anche dal periodo storico in cui vedono la luce le opere, tutte scritte negli anni '90; in particolar modo nel decennio a cavallo tra l'ultimo decennio del secolo scorso e il nuovo Millennio che può considerarsi "il momento della *svolta digitale* nel giornalismo italiano"⁴⁵³. In realtà non solo internet, con la maggiore possibilità di accesso alle informazioni, rendeva necessario un lavoro che si distinguesse per la selezione e l'approfondimento delle notizie ma anche l'ipervisività mediale con "l'impasto di informazione, intrattenimento e fiction"⁴⁵⁴ sollevava la questione del confine tra giornalismo e spettacolo. Rispetto all'espansione dei mezzi e dei supporti tecnologici di cui può avvalersi il giornalista-reporter, l'ibridazione del reportage con il testo letterario consente all'autore tanto di avvalersi delle tecniche di montaggio del racconto mutate dal cinema e dalla televisione, quanto di incrociare il racconto dei "fatti" con altri registri espressivi. Tra i testi qui proposti come esemplari di una introiezione di elementi polizieschi, le due opere di Veronesi, *Occhio per occhio* e *Cronache italiane*, sono probabilmente quelle che più si avvicinano ai parametri del *non-fiction novel* sullo stampo di Capote e Mailer. L'autore infatti svolge la propria azione sul campo, come reporter e personaggio-ombra che per quanto fedele al principio del resoconto oggettivo dei fatti, fa sentire la propria presenza nelle strategie narrative con cui ricostruisce e dispone il materiale raccolto. La prima persona dell'autore è presente fisicamente, anche nel rimando alla propria fisicità- nel primo racconto, ad esempio, l'autore confessa di non mangiare e dormire "da ventisei ore"⁴⁵⁵ - o si eclissa completamente, come nell'inchiesta condotta in California passando il testimone all'autodenuncia della realtà propria del romanzo-verità. Seguendo, quindi, i principi-guida del reportage narrativo introdotti da Capote, l'autore alterna tra la focalizzazione esterna, oggettiva, del "literary photographer" e la capacità di empatizzazione "with personalities outside his usual imaginative range, mentalities unlike

⁴⁵³ A. Agostini, *Giornalismi*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 146.

⁴⁵⁴ M. Buonanno, *Ibridazioni, sconfinamenti, fact e fiction*, in *Studiare il giornalismo* a cura di A. Agostini, M. Zanichelli, Archetipolibri, Bologna, 2010, p. 102.

⁴⁵⁵ S. Veronesi, *Occhio per occhio*, Mondadori, Milano, 1992, p. 30.

his own⁴⁵⁶». Attraverso quattro racconti di condannati a morte, Veronesi indaga anche sulle singole realtà nazionali e sui loro sistemi giudiziari, mettendone in evidenza le farraginosità e i paradossi. L'autore così riassume il senso del suo lavoro di ricerca:

«bisogna dare un volto alle persone, uno sfondo alle loro vite, bisogna di dare un senso alle loro vite, bisogna tentare di dare un senso alle loro vite. Se questo senso è stato nascosto, allora bisogna andare a cercarlo, e se poi non lo si trova, bisogna andare a cercarlo, e se poi non lo si troverà, bisogna almeno raccontare com'è la terra che l'ha seppellito. C'è poco da fare: se non serve ad avvicinare il senso, raccontare le cose non serve a nulla⁴⁵⁷»

Ma l'autore raccoglie anche le parole dei condannati e delle persone che si sono battute per evitare loro la morte, e conduce il lettore alla riflessione etica sulla liceità della pena capitale. Seppur la riflessione rimandi al trattatistica di ascendenza illuminista- si pensi all'opera di Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*⁴⁵⁸ (1764), pietra miliare della riflessione sul diritto penale moderno - rispetto alla forma del trattato il tema viene sviluppato fuori dalla modalità filosofico-argomentativa: l'autore non espone delle tesi, ma registra delle realtà; il metodo utilizzato per ricostruire una mappa della pena capitale si avvicina a quello induttivo dell'investigatore- esattamente opposta alla logica deduttiva del trattato- che parte dal dettaglio, per giungere alla ricomposizione generale. Quello che qui più interessa è il modo in cui avviene la tacita messa in discussione della pena di morte, con la decostruzione dei buoni e dei cattivi: ciò significa che la ragione umanitaria della condanna, sottesa e mai militante, avviene attraverso il modo in cui vengono raccontate le storie, nella giustapposizione in “un unico flusso⁴⁵⁹” di inquadrature, prospettive, voci. In primo luogo, infatti, significa che viene assimilata la modalità cinematografica del racconto, la quale consente la velocità dello stacco visivo da un personaggio all'altro o da una sequenza all'altra; in secondo luogo il ravvicinamento spaziale e narrativo assottiglia i confini delle aree d'azione in cui si muovono i personaggi e le loro ragioni. Un'altra caratteristica del racconto è quella di introdurre il colpevole attraverso segmenti ritagliati sulla vita personale, che non hanno connessione con il delitto, come nella terza inchiesta: “Robert Alton Harris è nato il 15 gennaio del 1953, prematuro di due mesi e mezzo per un

⁴⁵⁶ George Plimpton, intervista a T. Capote, in *The Story Behind a Nonfiction Novel*, “The New York Times”, 16 gennaio, 1966.

⁴⁵⁷ *Occhio*, p.152.

⁴⁵⁸ C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, 1 ed 1764, Fabbri, Milano, 1995.

⁴⁵⁹ M. Dardano, *Leggere romanzi: lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008.

pugno sferrato dal padre nel ventre della madre⁴⁶⁰». L'apparente divagazione della sequenza iniziale serve a connotare la brutalità del contesto, inserendo quindi delle digressioni fuori campo rispetto al delitto. Tale modalità di ricerca che ricostruisce la complessità del caso per zoom⁴⁶¹ sul dettaglio, avvicinando così anche le voci dei professionisti che seguono vicenda- i giornalisti, l'assassino, la vittima- richiamerà l'indagine condotta qualche anno più tardi da Pino Corrias, in *Ghiaccio Blu*⁴⁶² (1997). Anche in quest'opera, mentre viene ripercorsa l'intera vicenda delittuosa e giudiziaria dell'assassino, la riflessione trascende la singolarità del caso per condurre al paradosso della morte come seconda possibilità di vita: l'assassino che deciderà di donare il suo corpo alla scienza mette in dubbio la condanna umana sulla supposta irrecuperabilità del detenuto, che invece fa dono generoso e gratuito di se all'umanità; il condannato, inoltre, ottiene così una rivalse sulla morte, divenendo a tutti gli effetti immortale. A differenza di quanto accade per quei personaggi romanzeschi che, al riparo del canone della letteratura finiscono per godere di una sorta di "immortalità all'indietro"⁴⁶³ - insieme ai loro lettori - i protagonisti di Corrias e di Veronesi con la loro morte sembrano interrogare il presente e cercare risposte nel futuro. E infatti i condannati di cui si occupa Veronesi diventano personaggi emblematici, rappresentazioni di corpi sociali e classi depauperate, attraverso i quali si può leggere la storia del nostro tempo, le incongruenze delle società democratiche o l'incomprensibilità di culture distanti da quella occidentale. Sin dalla prefazione di *Occhio per occhio* l'autore rivela le linee guida che hanno ispirato i suoi romanzi-reportage, i quali testimoniano "l'oggettiva difficoltà del presentare un lavoro che contenesse in sé entrambi i demoni della scrittura, quello affabulatorio e quello documentale"⁴⁶⁴. Il lavoro "affabulatorio", quello che cioè concerne propriamente l'aspetto letterario, viene ritagliato sulla prospettiva che l'autore sceglie di dare per parlare della pena di morte, portando se stesso e il lettore all'ambiente in cui sono maturati i delitti e alle storie dei loro carnefici.

La volontà di creare un racconto, oltre l'inchiesta sui meccanismi giudiziari nei paesi in cui vige ancora la pena capitale, emerge già dalla prima storia *Sudan: il prezzo del sangue*.

⁴⁶⁰ *Occhio*, p. 221.

⁴⁶¹ Il ricorso alle tecniche cinematografiche dentro i racconti, dal montaggio alternato al *close-up*, viene esposto nella *Prefazione* di S. Ricciardi; *Occhio per occhio*, op. cit. pp.353-358.

⁴⁶² P. Corrias, *Ghiaccio blu*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

⁴⁶³ U. Eco, *Perché i libri allungano la vita*, in "L'Espresso", 2 giugno 1991.

⁴⁶⁴ S. Veronesi, *Premessa* in *Occhio per occhio*, op. cit., p.

In questo racconto l'autore ricostruisce la vita delle vittime e delle circostanze che li hanno portati sul luogo dell'attentato, avvicinando al lettore, anche empaticamente, le storie dei loro protagonisti. Rispetto all'inchiesta classica, però, Veronesi avvicina soprattutto il delitto al mondo dell'assassino - secondo una strategia narrativa già comune al neo-noir, in particolare modulando in relazione ai casi la propria intermediazione di narratore-reporter. Ma se questo procedimento nel neo-noir "mira a coinvolgere il lettore in un insidioso processo di identificazione⁴⁶⁵" con la psicologia del killer, i racconti di Veronesi vogliono condurre all'identificazione con l'uomo e con la complessità delle ragioni delittuose. L'autore dichiara sin dalla *Premessa* la propria contrarietà alla pena di morte, non assumendo mai, però, un atteggiamento giustificatorio o pietistico nei confronti dei condannati: piuttosto la condanna della pena di morte può leggersi tra le righe, nella "frantumazione" del giudizio che sostituisce il ritratto della "belva cristallizzata" a quella della molteplicità delle ragioni umane che hanno condotto al delitto, e di quelle giudiziarie che hanno emesso la sentenza di morte. Uno degli espedienti utilizzati per avvicinare i due mondi separati dal braccio della morte è l'indugiare sulle somiglianze che accomunano il carnefice alla vittima. Così, ad esempio nel racconto *California: la madre di tutte le partite di flipper*, l'autore sottolinea la paradossale coincidenza per cui l'assassino e il padre della vittima hanno lo stesso cognome, alcune affinità biografiche legate a un lutto familiare e un aspetto fisico simile. Sottolineando questi elementi Veronesi mira principalmente a ricreare uno spazio entropico in cui gli estremi della rappresentazione bene/male collidono; un territorio interpretativo meno certo ma più vicino alla verità:

«Due uomini dai cognomi così comuni, Baker poliziotto, Harris fuorilegge, cui l'antonomasia imporrebbe di rappresentare col proprio conflitto quello universale ed eterno tra bene e male, ma che sono entrambi, in realtà, emanazioni del medesimo cuore selvaggio d'America. [...] Della loro lotta bisogna forse dar conto prima di raccontare questa contorta vicenda giudiziaria, perché in un certo senso la precede [...]»⁴⁶⁶

Un'altra modalità di avvicinamento tra i due consiste nel montaggio alternato con cui vengono riportate le voci dell'assassino e quelle del padre, come in questi passaggi:

⁴⁶⁵ E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, in *Roma noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, a cura di E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2005.

⁴⁶⁶ *Occhio*, p.231.

«Per lui non può esserci altra punizione che la morte. Se gli dessero l'ergastolo sarebbe una minaccia continua per le guardie e per i suoi stessi compagni detenuti, perché non avrebbe nulla da perdere [...] Gente come lui non può stare in nessun altro posto meglio che in prigione [...]»

«Vivere meglio in prigione che fuori? Ah, ah, e chi la dice questa cazzata? Oh, fa niente, non importa chi lo dice. È falso, semplicemente. Quando ero fuori avevo un lavoro, avevo una bellissima donna e un figlio [...]»⁴⁶⁷

«Non mi interessa incontrarlo, capirlo, o parlargli. Io voglio vedere Harris punito per quel che ha commesso, mi interessa soltanto questo»

«E certo, è più facile odiare che conoscere la verità»⁴⁶⁸

È evidente come lo scambio di battute venga presentato con taglio cinematografico; l'alternanza delle voci viene riportata attraverso il discorso diretto libero che, per di più, sembra mimare il diverso tono di voce tramite l'utilizzo o meno del corsivo. Tale strategia discorsiva che annulla completamente la mediazione del narratore a favore di una maggiore immediatezza comunicativa, conduce il lettore al centro della scena e del conflitto. Una modalità di racconto che mostra diverse analogie con quella del noir, in cui l'autore non introduce, eclissandosi dietro l'assassino/psicopatico che conduce il lettore direttamente nel suo mondo - ne sono un esempio romanzi come *Almost blue*, *Arrivederci amore, ciao*, *L'oscura immensità della morte*. Tuttavia se nel noir l'effetto di realismo psicologico della parola "dentro" il personaggio accentua la virtualità della finzione- la storia è credibile e verosimile ma è frutto della fantasia- nell'inchiesta di Veronesi serve a ricreare la cornice del medium- la presa in diretta del documentario. Va notato inoltre che la storia presenta diverse analogie con *Il canto del boia*⁴⁶⁹ di Mailer, soprattutto dal punto di vista della ricostruzione del criminale: entrambi si formano in un contesto ostile, hanno una famiglia, non cercano di difendersi e mostrano un'inaspettata sensibilità verso gli altri (Harris, aiutando in carcere i detenuti; Gary, disponendo la donazione dei suoi occhi dopo l'esecuzione).

La specularità tra il mostro e la parte pulita e giustizialista dell'America è un invito alla ricerca della verità (e della legge) nella zona del dubbio, alla sospensione delle categorie chiaroscurali di buono/cattivo. In questo senso il ruolo svolto dall'entropia, come risultato

⁴⁶⁷ *Ivi*, p.232.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p.234.

⁴⁶⁹ N. Mailer, *Il canto del boia*, Mondadori, Milano, 1981.

della giustapposizione di profili fisici e ambiguità categoriale, è duplice: da una parte asseconda il movimento di ricerca di giustizia, dall'altra sottende che la verità può esistere soltanto al di fuori della condanna assoluta e della certezza delle ragioni. Veronesi riporta l'attenzione nell'"occhio di Caino" ma in un momento successivo al delitto, dopo che la furia omicida è esplosa, nel momento in cui vengono ricomposti i pezzi della realtà che la violenza ha mandato in frantumi. Se nel neo-noir lo sguardo in soggettiva del criminale innesca una naturale fascinazione per gli aspetti morbosi del sangue, della psicosi, sul dettaglio del delitto, nelle storie di Veronesi la stessa tecnica funziona come un modo per tirarsi fuori dalla finzione costruita *ad hoc* dai media. L'autore mostra così, indirettamente, anche il mondo dei "buoni", il quale non risulta meno sporco della coscienza del criminale; un esempio è dato dalla ragione aprioristica che orienta il parteggio degli avvocati per l'una o per l'altra causa:

«Negli Stati Uniti com'è noto, i penalisti devono decidere una volta per tutte se lavorare per lo Stato (Pubblica Accusa) o per gli imputati (Difesa) [...] Al di là di ogni considerazione etica, vincere una causa con prospettiva di condanna capitale rappresenta per entrambe queste categorie un'autentica svolta nella carriera. Per questo in tribunale fioriscono le teorie più colorite a sostegno o a detrimento dell'ipotesi di premeditazione, ma spesso frutto della fantasia e dell'abilità degli avvocati più che di un accertamento quasi impossibile della verità⁴⁷⁰»

Anche il principale bisogno dei giornali e delle emittenti televisive sembra, infatti, volgersi verso il feticcio della giustizia nella ricostruzione sfigurata, se non grottesca, del "cattivo"; per cui poco importa il ripristino di una verità coerente, ciò che più conta è schierarsi e vincere la propria battaglia. Veronesi, al contrario, prova, nelle sue inchieste, a ricucire "l'incolmabile distanza fra «il corpo della verità» e il «corpo della notizia»"⁴⁷¹, raccogliendo l'invisibile dei retroscena (il passato, la famiglia, le sensazioni autentiche dell'assassino) e tutto ciò che rimane ai margini del palcoscenico mediale. L'operazione del romanziere-reporter diventa, in un certo senso meta-giornalistica: demistificando, infatti, certi *topoi* legati alla figura del "mostro" cerca di riportare a galla una storia meno "appetitosa" di quella confezionata per il palinsesto televisivo. Un esempio è dato dallo spazio che viene occupato sulla dinamica del delitto: l'assassino confessa di aver "gonfiato" le proprie responsabilità per scagionare il fratello insistendo su alcuni

⁴⁷⁰ *Occhio*, p. 235.

⁴⁷¹ A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Bari, 1998, p.15.

particolari macabri (“non hanno fatto che ripetere che ho mangiato gli hamburger, che ho riso, ma sono tutte stronzate. È solo una storia inventata da mio fratello che io ho ripreso per aiutarlo [...]”⁴⁷²). Tuttavia l’indugio narrativo sul dettaglio, pur se riportato in maniera critica, è strumentale anche “a smorzare il carattere documentale, a profitto della *suspense* e del *plot*”⁴⁷³. Proprio perchè il condizionamento dell’opinione pubblica è così determinante per l’esito del processo, l’autore lascia che dall’immagine del killer risalga quella di un uomo comune, nel volto di uno dei tanti diseredati d’America. Veronesi vuole anche mostrare come il sistema giudiziario sia la spia più autentica della mentalità e dell’inconscio politico e sociale di un Paese: in Sudan viene applicata la Qisas (la legge coranica) per mantenere agli occhi della comunità internazionale una parvenza di punizione del delitto, rivelando la sotterranea connivenza degli interessi dello Stato con le ragioni degli attentatori; a Taiwan la sproporzione e la rapidità della condanna rimbalzano nel conflitto tra capitalismo avanzato e rudimentalità della legislazione; in California si rende visibile un regime di comunicazione (e di giustizia) volto più allo spettacolo per il pubblico che alla verifica delle notizie, dove i fatti e gli attori coinvolti vanno continuamente “speziati” per rendersi più appetibili agli occhi della popolazione. Il circuito mediale in cui vengono inseriti i processi costituiscono dunque quel “rumore di fondo” che intralciano l’oggettività investigativa, l’accertamento e la verifica delle ipotesi. Tale condizione di impossibilità di giudizio imparziale è testimoniata da una delle poche voci fuori dal coro in merito alla condanna a morte, il giudice della Corte Suprema, Rose Bird:

«il fatto di avere celebrato il processo Harris nella stessa Contea di San Diego dove erano stati compiuti i delitti, in un ambito profondamente impressionato dalla pubblicità effettuata dai media sul caso, ha fatto venire meno quelle condizioni di imparzialità [...] Rose Bird indicava nel dettaglio l’impressionante quantità di servizi giornalistici e televisivi che hanno condizionato la comunità di San Diego [...]»

Se la verità è il centro ideale cui mira la giustizia, le inchieste di Veronesi mostrano proprio quanto sia difficile, nella realtà, perseguire la linea retta che conduce dal crimine alla verità. Questa risalita verso la verità dei fatti e delle persone risulta ancor più complicata se l’approssimatività del processo si combina con il “giallo” di una falsa ammissione di colpevolezza: è quanto avviene per *Unione sovietica: killing machine*, nella

⁴⁷² Occhio, p. 243.

⁴⁷³ S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, op cit., p. 129.

storia del giovane Zapevalov che si svolge in Russia. Ma la vicenda risulta doppiamente complicata da ragioni estranee al delitto vero e proprio, che, ancora una volta danno una spinta centrifuga ai fatti, allontanando l'epilogo dalla verità. Spicca infatti l'elemento complottistico che aggiunge una seconda storia a quella principale: l'attribuzione del reato di banditismo che rende ancor più precaria la posizione dell'accusato. Come avviene spesso nel giallo, la diegesi della storia comincia in *medias res* e procede a ritroso, alternando la scoperta degli antefatti all'indagine in corso: Veronesi inizia la sua ricerca con un viaggio, la cui direzione verso l'est è anche un percorso all'indietro, nella storia del criminale e in quella della Russia. Nell'anamnesi del delitto l'autore parte dalla raccolta del materiale del processo e dalle interviste con gli avvocati per giungere soltanto in ultima istanza al confronto con l'assassino. Gli artifici che l'autore utilizza per presentare la storia come un *mystery-case* riguardano dunque il tempo del racconto, il ritardo nel disvelamento del movente, la tensione che si crea tra l'incompatibilità degli elementi dell'accusa e quelle sostenute dal ragazzo e dai suoi difensori.

3.2.1 Cronache italiane

*Cronache italiane*⁴⁷⁴ assembla un insieme di racconti brevi di vario argomento, successivamente integrati da “nuove cronache” nella raccolta *Superalbo*, che coprono un arco temporale che va dagli anni '90 fino al 2001. L'opera è in qualche modo complementare a *Occhio per occhio* come dimostra la stesura in parallelo, di cui si fa cenno in *Cronache italiane*, nel racconto *Terzo coprifuoco*. La peculiarità della raccolta consiste nel mettere sotto i riflettori una situazione, un particolare ritagliato su un segmento temporale, o una *tranche de vie* che ha attirato la curiosità dell'autore, per cui “basta un dettaglio, apparentemente irrilevante, secondario, a illuminare un'identità nazionale, una mentalità diffusa e introiettata⁴⁷⁵”. L'aspetto volutamente divagativo, l'inesistenza di un filo tematico, l'assenza di una stringenza o di una relazione tra le esperienze che vengono riportate, viene giustificata nell'ultimo racconto di *Superalbo*: la molla della scrittura è una necessità fisiologica di scrivere, della quale le ragioni “vere” rimangono ignote anche all'autore, rappresentando lo strato sommerso dell'iceberg⁴⁷⁶ della coscienza. Le ragioni

⁴⁷⁴ S. Veronesi, *Cronache italiane*, Mondadori, Milano, 1992

⁴⁷⁵ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 62.

⁴⁷⁶ S. Veronesi, *Le cose che ho da dire*, in *Superalbo*, Bompiani, Milano, 2001, pp. 373-380.

che portano l'autore alla narrazione di segmenti o piccoli lampi tratti dalla realtà italiana, in una silloge che tocca gli argomenti più disparati, sono dichiarate tra le righe già nel primo racconto (*Vetrina con scrittore e pellicce*): “si scrive perché la realtà non è mai abbastanza⁴⁷⁷”. E infatti la selezione del materiale narrativo che scava in zone semi-sconosciute o irrilevanti alla divulgazione, sembra avvicinarsi molto al gusto per le *features* del New Journalism. In particolar modo, per il primo piano sul dettaglio da cui prende avvio la narrazione e per la marginalità dei personaggi e delle storie raccontate rispetto alle *hard news* della cronaca. Inoltre, ed è quello che interessa maggiormente dalla nostra prospettiva, per la maniera in cui le *Cronache* costruiscono “una storia della quale si può cogliere anche l'atmosfera, ed elementi in apparenza non registrabili e non misurabili come emozioni, passioni, reazioni psicologiche e significati simbolici⁴⁷⁸”. Nelle storie raccontate da Veronesi scorre un'ironia sottile, sempre presente come scetticismo e occhio lucido, anche e soprattutto quando l'autore finge di immedesimarsi nel gioco della realtà, ammiccando al lettore⁴⁷⁹. Ne sono alcuni esempi *Un giorno ideale per i pesci-siluro*, *Il golem di Venezia*, *Vieni, vieni, vieni*. Va però sottolineato che la marginalità caratterizzante le storie può essere l'effetto di diversi fattori, tra i quali non solo la minore gravità ma anche l'aleatorietà del caso che non permette alla notizia di conquistare i riflettori e l'interesse delle prime pagine dei giornali. È l'esempio del racconto *Capote lombardo* in cui Veronesi riporta di un pluriomicidio avvenuto d'estate, nella provincia lombarda, e privo di indizi che possano ricondurre agli assassini. Sul caso grava la possibilità dell'archiviazione a causa di una serie di coincidenze: la cancellazione delle tracce a causa di un tubo esploso che ha allagato la casa, la mancanza di testimoni, l'indolenza delle indagini investigative. Veronesi, allora, costruisce la storia con il rimando al romanzo di Capote, *A Sangue freddo*, per più ragioni: sia per le analogie che esistono tra le dinamiche dei due delitti (“Un enigma assurdo che si ripete assurdamente uguale⁴⁸⁰”) sia per creare un parallelismo tra la sua figura di narratore-reporter e quella di Capote. Un esempio di questo è rappresentato dalla presenza dell'autore sul luogo del delitto, nella registrazione del luogo in seguito alla tragedia, nella raccolta delle parole dei familiari. Il collegamento ipertestuale, inoltre, amplifica anche la percezione di letterarietà (secondo un meccanismo

⁴⁷⁷ *Occhio*, p. 13.

⁴⁷⁸ A. Papuzzi, *Professione giornalista*, Donzelli, Roma 2003, p. 165 .

⁴⁷⁹ Anche il titolo sembra suggerire un intento ironico, richiamando nell'omonimia ai testi dei due antecedenti illustri di Stendhal e Vilfredo Pareto.

⁴⁸⁰ *Occhio*, p. 123.

che è stato già visto per i romanzi di Sciascia), e invita a cercare una pista per la risoluzione dell'omicidio *dentro* il testo. Il testo in questo caso è quello dell'antecedente romanzesco, *A sangue freddo*, che viene preso come modello-guida, ma anche, in senso figurato, l'ambiente contadino, il contesto, le analogie sociali e strutturali delle due famiglie; ma, soprattutto risulta chiaro che ciò che accomuna i due delitti è l'assenza di logica, la negazione dell'illuminismo investigativo:

«Gli assassini di Holocomb fecero allo stesso modo, solo con un po' più di ordine [...] Per questo dicevo della perdita di tempo a cui porta la logica, tante volte: una mente bacata dalla lettura di Agatha Christie, a questo punto, sarebbe incapace di spiegarsi come un delinquente possa pensare di fare un bel colpo nella casa di un contadino, e comincerebbe a cercare altri moventi. E invece ce ne sono di rapine senza possibile bottino, illogiche. Perché la logica non è che uno dei privilegi cui tanta gente riesce ad accedere durante una vita intera⁴⁸¹»

Anche se, mettendo a confronto le due storie, si fa sempre più chiaro che il delitto di Torchiera volge verso l'insolubilità per l'"aggressione" di altri elementi che allontanano dalla soluzione del caso: la "pigrizia" intellettuale della gente del posto, che sostituisce l'intelligenza dell'analisi con i *rumors*

«Anche qui ci sono persone da avvicinare ma è subito chiaro che serve a poco. Un esempio, il sacrestano, pronto ad additare "quei sette o otto negri" cui il Comune ha assegnato un appartamento in paese [...] E chiacchiere, chiacchiere, del parroco, dei baristi, di qua e di là [...]»⁴⁸²

ma, soprattutto, risulta insufficiente la metodologia dell'indagine che cerca il movente con gli strumenti della detection classica, mentre nel delitto domina l'assurdo e l'inspiegabile

«In realtà, anche il capitano Campana è alle prese col problema della logica: per colpire proprio i Viscardi [...] bisognava conoscerli, ma per pensare di trovare nella casa di valori da rubare bisognava non conoscerli. Alla fine gli chiedo se puta caso ha letto *A sangue freddo* [...]»⁴⁸³

Attraverso un sanguinoso episodio di cronaca Veronesi scatta un'immagine della provincia lombarda che trae la sua forza realistica dai dettagli, quali la rappresentazione della mentalità, la mimesi fonetica della cadenza, la tipologia psicologica e sociologica credibile dei personaggi della storia. L'inserimento dell'opera di Capote serve a dare una

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 126.

⁴⁸² *Ivi*, pp. 126-127.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 132.

connotazione più ampia all' "oscena verità di questa strage"⁴⁸⁴, ma anche a sottolineare l'asfissia di una certa cultura italiana, incapace di uno scarto d'immaginazione così come di narrazioni di più ampio respiro. Il rimando al mondo della letteratura si declina, però, anche in chiave ironica, citazionistica, come nel caso di *Un giorno ideale per i pesci-siluro*, con chiaro riferimento a *Un giorno ideale per i pesci-banana*, compreso nella raccolta dei *Nove racconti*⁴⁸⁵ di Salinger. Al pari di Salinger, però, il soggetto da cui il racconto prende il titolo è un pretesto per parlare di altro, funzionando come inquadratura sul dettaglio dal quale si espande la cinepresa; diversamente dal racconto originale il fine perseguito dalla narrazione è chiaramente anti-tragico. Nel racconto di Veronesi è la spia del cambiamento ambientale e dell'alterazione dell'ecosistema; il racconto però impenna subito verso la straniatura fantastica, dove il centro dell'azione diventa un'improbabile caccia al "mostro":

«Immagino il siluro, là sotto, cheto e sornione, affamato, la pancia piena di dita umane che striscia contro le alghe del fondo, guardare i miei vermi come Nero Wolfe guarderebbe un salatino. Lo vedo scattare d'improvviso e papparsi tutti i pesci che gli ruzzano d'intorno⁴⁸⁶»

Il riferimento all'immaginario della fiction televisiva (Nero Wolfe, *Lo Squalo*) esplicita l'intento parodico, ironizzando sulla mitopoiesi della provincia norditaliana. Aspetto già presente in *Capote lombard*, seppur calato in una dimensione tragica, in cui il confronto con la strage di Holocomb fa emergere alcune caratteristiche tipicamente italiane, e regionali (i pregiudizi razziali, le lungaggini burocratiche, il formulario usurato del giornalismo estivo). La dimensione umoristica, inoltre, è amplificata nell'ultimo racconto dalla battuta finale ("È ancora vivo, accidenti, respira"), con chiaro rimando alla voce dell'assassino. Il ricorso, derisorio, all'apparato del giallo e del mistero lascia intendere che la seconda realtà costruita dalla fantasia serve a mistificare la prima, quella cui si accenna inizialmente e che non viene approfondita, sull'inquinamento e sulle conseguenze per il territorio.

Il gusto per la citazione, però, si estende anche all'atmosfera da *mystery-story* come nel caso di *Vieni, vieni vieni* e *Paralipomeni di Malcom Lowry*. Nel primo esempio questa è presente nella modalità con cui viene introdotto l'incipit:

⁴⁸⁴ *Ibidem*

⁴⁸⁵ J.D. Salinger, *Nove racconti*, trad. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino, 2014.

⁴⁸⁶ *Cronache*, p.21.

«Sono le sei meno un quarto di mattina, e me ne sto seduto al guard-rail davanti al casello di Prato-Ovest della Firenze-Mare. Piove e fa freddo, attraverso i calzoni, il metallo mi gela le cosce⁴⁸⁷»

L'introduzione quasi da romanzo hard-boiled crea un effetto umoristico una volta compresa la situazione, ovvero la partenza per una gita in un noto centro commerciale. L'intento parodico ha soprattutto la funzione di ri-simbolizzare il mondo del consumo, al quale l'autore aderisce solo nella finzione, ma rimanendo intimamente scettico e diffidente (da qui un possibile parallelismo ironico con la solitudine del detective delle storie noir). L'espedito del mistero è invece utilizzato diversamente nel secondo racconto, dove si colora di tinte che richiamano il *ghost story*. La narrazione ha come oggetto la pubblicazione di un racconto inedito di Lowry, che, come indica già il titolo del racconto, è una un'opera marginale, un oggetto che rischi di smaterializzarsi nella dimenticanza dei lettori:

«Ed è un evento importante, dopotutto, la pubblicazione in Italia di uno dei tanti scritti trascurati di Lowry, poiché sulla sua opera sembra gravare ancora oggi la stessa possente maledizione che ha gravato su tutta la sua vita, sempre minacciando di cancellare l'una e l'altra dal novero delle cose del mondo⁴⁸⁸»

Nel racconto emergono temi comuni anche alla produzione di Franchini, in particolare a *Quando vi ucciderete maestro?* e *Cronaca della fine* sulle coincidenze che determinano la divulgazione dell'opera e sulla corrispondenza vita-letteratura. Veronesi accentua, però, il mistero della vita e dell'opera di Lowry, insistendo sulle coincidenze che ne hanno funestato e ritardato la divulgazione editoriale.

3.3 L'enigma della guerra. Jones e Bettin a confronto

Rispetto al paradigma poliziesco le scritture che hanno come oggetto la testimonianza della guerra occupano una posizione sicuramente più trasversale rispetto al *corpus* in cui sono state inserite, ma non meno interessante dal punto di vista della prima persona che conduce la narrazione. Nei testi di Bettin e di Jones il tema della guerra viene proposto non tanto come racconto in diretta degli eventi bellici quanto come ricerca dell'io narrante sul senso complessivo di quell'esperienza. La guerra è, quindi, figura della frantumazione, il trauma

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 45.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 106.

dentro la Storia, e in quanto tale richiede il ripristino di un “ordine” di tipo narrativo, ma questa necessità si scontra con l’esigenza di una verità che non appiattisca il resoconto alla finzione della spettacolarizzazione mediale. Il senso dei reportage di Jones e Bettin, nel ricorso alla sperimentazione linguistica e alla rappresentazione drammatica, tradiscono l’esigenza di un racconto dei conflitti diversa sia dall’impersonalità giornalistica, sia dall’enfaticizzazione visiva dei media. Se l’elemento di critica rispetto agli attori principali della guerra è sempre stato presente nel reportage, sin dagli esordi del genere che in Italia viene datato al 1885 con la spedizione di Massaua⁴⁸⁹, è interessante notare come negli esempi qui proposti, alla denuncia delle violenze si aggiunge anche quella “interna”, rivolta ai giornalisti e al sistema di comunicazione. In entrambi i romanzi ritorna, infatti, la polemica nei confronti della guerra mostrata in televisione, poiché l’idea condivisa dagli autori sembra essere quella della morte come “territorio limite [...] nella cui messa in scena è bandito ogni tipo di esclamazione⁴⁹⁰”. Vale la pena considerare che i conflitti degli anni ’90 sono i primi nella storia della televisione ad essere ripresi in diretta e questo, se da una parte avvicina la guerra allo spettatore, dall’altra “inserita in un flusso di comunicazione sovraeccitata e drammatizzante, finisce col rendere la guerra solo apparentemente ‘visibile’⁴⁹¹”. L’enfasi televisiva dell’“esclamazione” è funzionale alla “politica della pietà⁴⁹²” che però, si pone spesso parziale verso i fatti e non rende giustizia a tutte le vittime- come verrà aspramente sottolineato da Jones; sarà necessario allora comunicare la guerra senza lo shock delle immagini ma ibridando la materia su un altro registro stilistico ed espressivo. Il reportage da una parte viene a sovrapporsi con la modalità riflessiva propria del saggio, dall’altra viene calibrato su una prospettiva anti-oggettiva, inseparabile dall’esperienza fisica ed emotiva del narratore. L’obiettivo condiviso a entrambe le scritture è quello di far emergere un’altra verità o un sommerso della quotidianità, spostandosi al fianco della vita di chi subisce e attende la fine. Dal punto di vista giornalistico, seppur muovendo da due diversi punti di vista, entrambi gli autori sentono il bisogno di dare voce ad un’altra storia perché nella guerra dei Balcani, come analizza Massimo Candito, l’obiettività giornalistica è stata spesso oscurata dalla “macchinazione messa su dai due embrioni- di istituzione politica e di istituzione militare-

⁴⁸⁹ M. Soggetto, *Voci di guerra*, Prospettiva Editrice, Roma, 2010, pp. 168-176.

⁴⁹⁰ A. Pascale, *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d’Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di Christian Raimo, Minimum Fax, Roma, 2007, p. 70.

⁴⁹¹ Oliviero Bergamini, *Specchi di guerra*, Laterza, Roma, 2009.

⁴⁹² D. Giglioli, *All’ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano, 2007, p. 96.

che costruivano informazioni manipolate, proponendosi come fonte esclusiva di verità⁴⁹³». Per dare maggiore pregnanza alla singolarità e all'eccezionalità dell'esperienza narrata gli autori scelgono di testimoniare nel registro tragico, affinché i contenuti ne escano universalizzati. Il ricorso alla tragedia è, però, soprattutto un tentativo di ridare spessore a una materia che rischia di sfilacciarsi nella velocità e nell'immediatezza del racconto televisivo. Ma non solo la tragedia, anche il noir colora i toni delle narrazioni: come nel noir, infatti, nella realtà della guerra i fatti non quadrano con le spiegazioni, i confini tra le ragioni delle vittime e quelle dei carnefici non sono sempre ben definibili, la mancanza di un centro ordinatore destabilizza qualsiasi prospettiva chiarificatrice, il crollo della speranza di salvezza satura l'aria della narrazione che mostra una realtà asfittica, chiusa, in cui il caso è l'unica divinità che regge il mondo. Se noir e tragedia possono sembrare due generi quanto più lontani e irrelati (anzi, l'uno il genere per eccellenza, l'altro un genere "paraletterario"), Perissinotto mostra come nella narrativa degli ultimi anni sia in corso un progressivo avvicinamento tra i due:

«Io sono fermamente convinto che una parte dei *noir* contemporanei affondino le loro radici nella tragedia greca, o nel dramma shakesperiano, ma non in ragione di una ipotetica centralità dell'indagine in entrambi i generi, quanto, al contrario, a causa di una progressiva riduzione dell'importanza dell'indagine operata dagli autori di oggi⁴⁹⁴»

E, ovviamente, l'irrisoluzione del conflitto, l'impossibilità di spiegarlo fino in fondo, è anche quello di una ricerca ridimensionata dove il movimento dell'indagine viene sostituito da una coriacea immobilità del tempo che consente di mostrare "l'emergere della verità e l'ineluttabilità del dolore⁴⁹⁵".

3.3.1 Dentro e fuori il *frame* teatrale

La collocazione geografica nei Balcani amplifica la percezione "tragica" dei conflitti dando loro una connotazione fratricida. L'uccisione tra consanguinei infatti è uno degli elementi che maggiormente definisce i lineamenti della tragedia, perché come recita il

⁴⁹³ M. Candito, *Professione: reporter di guerra*, Baldini&Castoldi, Milano, 2000, pp. 138-139.

⁴⁹⁴ A. Perissinotto, *L'eredità. Il futuro del noir è passato*, in *Noir de noir*, op. cit., p. 48.

⁴⁹⁵ *Ibidem*

Coro nei *Sette contro Tebe* “La morte di due consanguinei massacratisi tra di loro, non c’è vecchiaia che giunga a lavarne la macchia”. Il delitto interno alla famiglia è infatti anche la dominante dell’*Amleto* e dei *Sette contro Tebe* che costituiranno, in diversa misura, l’ispirazione e il sottotesto rispettivamente dei romanzi di Jones e Bettin. Ciò che distingue, invece, maggiormente le due opere dal punto di vista del dispositivo tragico può essere individuato nei termini di posizione del narratore rispetto al frame: in *Sappiano le mie parole di sangue*⁴⁹⁶ il testo di Shakespeare si fonde totalmente nella realtà di Mitrovica e in quella dell’autrice, costituendo la struttura profonda del romanzo più che la sua messinscena; mentre in *Sarajevo, Maybe*⁴⁹⁷, la tragedia di Eschilo è ritagliata dentro lo spettacolo allestito a Sarajevo del quale il narratore è uno spettatore esterno. Inoltre il sottotesto eschileo si inserisce dentro un’altra pièce teatrale, *Godot* arriva a Sarajevo di Susan Sontag che è a sua volta una riattualizzazione del testo di Beckett: entrambe le opere suggeriscono il taglio attraverso cui leggere il conflitto tra serbi e bosniaci, ma l’autore rimane dietro ai margini della scena teatrale.

Babsi Jones sin dalle prime pagine del suo “quasi romanzo” dichiara *Amleto* come mentore e filo-conduttore della sua esperienza a Mitrovica, ma prima ancora è il titolo a rivelare il rimando alle parole del protagonista, recitate nel IV atto della tragedia (“sappiano le mie parole di sangue o non siano più niente”). *Amleto*, però, è più di un riferimento testuale poichè interiorizzato dall’autrice nella sua esperienza di reporter: diventa quindi, sia figura della ricerca della verità, ma anche metafora, per estensione, della condizione di tutto il popolo serbo. La scelta di assimilare se stessa a un personaggio fittizio, quasi a volersi spogliare della propria identità di giornalista, assume sin da subito un tono polemico nei confronti dell’ufficialità. Nel riportare il testo tragico dentro le fondamenta della propria scrittura, Jones assimila alcuni elementi salienti dell’opera shakespeariana, individuabili nei punti di soggetto diviso, metadrammaticità, acentricità e follia⁴⁹⁸. Il primo punto è anche quello più determinante per lo sviluppo del romanzo, perché *Amleto* viene colto soprattutto nella sua universalità di “soggetto diviso”, in quanto figura del dubbio e della scissione. Il dilemma sulla conoscibilità del mondo, la frattura tra pensiero e azione, viene tradotto nell’atteggiamento diffidente o apertamente polemico di

⁴⁹⁶ B. Jones, *Sappiano le mie parole di sangue*, Rizzoli, Milano, 2007

⁴⁹⁷ G. Bettin, *Sarajevo, Maybe*, Feltrinelli, Milano, 1994

⁴⁹⁸ I parametri qui indicati sono stati ripresi dall’introduzione all’*Amleto* di Sarpieri. Cfr. W.Shakespeare, *Amleto*, a cura di A. Sarpieri, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 9-31.

Jones nei confronti delle versioni ufficiali della cronaca del Kosovo: l'idea è quella che solo nella precarietà della verità è possibile formulare senza mistificazioni la storia dei Serbi e dei Balcani

«Volevi che io ti dicessi dei miei Balcani, Direttore? Corso per corrispondenza di incoerenze, di precariato geografico, di duelli, di tafferugli e di antitetiche bandiere. Queste potranno essere le mie parole: potranno sapere di sangue e poco altro. Dentro ogni eroe c'è un bambino che gioca a Ulisse [...] nelle accademie improvvisate i sedicenti saggi sradicano una pagina del grande libro della Storia con la certezza di riscriverla migliore, e le Nazioni Unite sputano, come una palla di cannone, un'altra risoluzione⁴⁹⁹»

La scissione di Jones/Amleto non è solamente tra le sue posizioni filoserbe e antioccidentali da una parte e le posizioni della Nato e dell'opinione pubblica dall'altra, ma si svolge anche dentro la condizione "ambigua" della reporter, serba per nascita ma occidentale per formazione, quindi allo stesso tempo dentro e fuori il conflitto. Amleto, è quindi, contemporaneamente, un atteggiamento intellettuale di chi si muove in un mondo privo di referenzialità certe, dubitando e mettendo tutto in discussione, ma è anche un modello formale: nel mondo scomposto e in frantumi dei Balcani bisogna assumere la forma degli ultimi, dei vinti, per avere qualcosa di vero da raccontare⁵⁰⁰. E infatti Jones trascorre l'ultima settimana del conflitto in un condominio fatiscente insieme alla sua gente resa derelitta dalla guerra. In un certo senso Jones/Amleto si riporta al centro della scena divenendo "vittima": la voce del reporter non basta più per "narrare una storia su cui grava da decenni un'ipoteca di indicibilità⁵⁰¹", è necessario mettere in gioco il corpo, con tutta la sua materialità. È interessante dalla nostra prospettiva rilevare nella figura della protagonista una sovrapposizione di buono/cattivo: che da una parte è spia di una condizione ambientale osmotica, ma dall'altra connota il personaggio-narratore secondo parametri che appartengono tanto al "cattivo" (schizofrenia, aggressività, violenza verbale) quanto al "buono", nella condizione di vittima.

⁴⁹⁹ Sappiano, p.36

⁵⁰⁰ Il giornalismo di guerra ha sempre visto la presenza in prima linea del reporter, dando priorità negli ultimi anni non solo al valore di testimonianza ma alla sua presenza nella comunità come individuo che condivide gli spazi e l'esperienza di guerra (alcuni esempi sono costituiti dai reportage di Edoardo Albinati, Barbara Schiavulli, Pino Scaccia) La presenza, però, del reporter come *dramatis personae* è il vero elemento di originalità del "quasi-romanzo" di Babsi Jones.

⁵⁰¹ Sappiano, p. 179.

La tragedia prende così spessore anche attraverso le emozioni e i malesseri di chi riporta il racconto, diventando a tutti gli effetti, quello del narratore, un Io complesso, tragico, lontano dall'impersonalità del reporter. La narrazione prende quindi la forma di un monologo, modalità del discorso che più di tutte è espressione dell'Io. Questo si salda alla "forma interrogativa⁵⁰²", propria dei monologhi di Amleto, rivolgendosi ad un interlocutore muto che è il Direttore della testata presso cui lavora. Ed è qui, in particolar modo, che la narrazione prende una piega riflessiva, per provare a scoprire il senso della sua missione a Mitrovica:

«E se il vero e il falso non fossero poi così distinguibili, Direttore? Ti chiedo solo di esercitare la facoltà del dubbio: cosa intendi, esattamente, quando pronunci ad alta voce Realtà e Verità? Sto, stai, stiamo cercando la Verità Assoluta, Arca dell'Alleanza che ogni potente brama per imporre Una Singola Storia su tutte le potenziali e imprevedibili storie, oppure sto, stai, stiamo narrando, e narrando cosa? Il mondo? E sia⁵⁰³»

Nell'inseguire la tragedia Jones sceglie una prosa frammentaria, disordinata, volutamente eccentrica. Quest'ultimo aspetto riguarda soprattutto i livelli temporali che si sovrappongono, scomponendo in schegge la linearità della storia. Quest'ultima trova infatti un equivalente nella linearità discorsiva, del giornalismo occidentale, con i suoi nessi consequenziali e la sua visione manichea delle parti in conflitto. Se la follia in Amleto si esplicita in "un insieme esplosivo di parole", arriva attraverso il disordine linguistico che testimonia l'incapacità di saper dare ordine al mondo e a sé stesso in rapporto al mondo, come avviene nel secondo atto durante il dialogo tra Polonio e Amleto, così la prosa-fiume di Jones è assimilabile ad un flusso di coscienza, a tratti sconnessa e verbosa, che affastella associazioni di nomi, cose, ricordi:

«Cos'era la mia vita, in tempo di pace? Amici ipocriti, e vigliacchi, padri cancerosi, madri emorragiche, puttaniere del weekend, fratelli rinnegati, cascamoto, traffichini, plichi bambini ombrelli treni perduti, debitori e creditori, e gli inetti, i predicatori, gli ingenui, i violenti; le case che non smettevano di mai di venir ripulite e imbrattarsi di nuovo [...] Quella solitudine farcita di gesti indistinti, era già una guerra⁵⁰⁴»

⁵⁰² *Amleto*, op.cit., p. 18.

⁵⁰³ *Sappiano*, p.89

⁵⁰⁴ *Ivi*, p.100.

Con la stessa schizofrenia ogni linearità viene infranta in un'alternanza continua di digressioni tematiche e flashback temporali. È in questo spazio che si inserisce il mito di fondazione della Serbia, con la battaglia del Kosovo contro i turchi del 1389 che motiva le rivendicazioni dei nazionalisti serbi e il mito della Grande Serbia.

Anche la testimonianza di Bettin sulla guerra nella ex-Jugoslavia, raccoglie il principio secondo il quale la materia caotica della guerra deve rispecchiarsi in una narrazione erratica, frammentaria, in cui è possibile cogliere a sprazzi l'orrore senza che si possa giungere ad un'appropriazione totale e definitiva dell'esperienza e del senso della guerra. A differenza del reportage in senso stretto, le condizioni e le cause geo-politiche del conflitto non vengono sviscerate preliminarmente, ma il racconto della guerra nasce dalla riflessione digressiva sul Male, quale figura eterna e uguale a sé stessa:

«Il Male di cui sto parlando è qualcosa che ciascuno di noi si porta dentro. Si impadronisce del singolo individuo, nel privato, nella famiglia stessa, e sono proprio i bambini a farne più le spese [...] i “demoni della distruzione” di Matvejevic, come i cani neri di McEwan [...] Oggi è questo l'angolo d'Europa dove sono tornati: le “condizioni adatte” hanno ricreato, qui, lo spazio e il tempo per quelle bestie addestrate alla ferocia, alla caccia infame, allo stupro, allo sterminio⁵⁰⁵»

Se tale premessa amplifica la percezione di tragedia, facendo ricorso a principi universali ai quali soggiacciono le ragioni storiche e politiche, questa mostra anche come al centro della scena di Sarajevo non ci sia solo una guerra ma il male stesso. Anche nel romanzo di Bettin tra le ragioni del racconto campeggia la polemica sull'inadeguatezza del mezzo televisivo poiché “la guerra è un evento che va oltre tutte le tecniche di riproduzione⁵⁰⁶”. Ma il romanzo di Bettin si presenta sin dall'inizio più “tradizionale”, mantenendo, per quanto precaria, la separazione tra il suo ruolo di attore fisico, presente sul campo, e la realtà dei veri protagonisti della guerra. Sotto la guida di D. giunge a Sarajevo all'inizio di un lungo assedio, nel 1992, partecipa al corteo per la pace capeggiato da don Tonino Bello, auspica l'intervento dell'ONU. La presenza dell'amico, D., del quale non verrà mai fatto il nome, rimane sullo sfondo, ma è presente come guida silenziosa: la sua presenza tanto quanto la sua successiva scomparsa rimarranno come traccia su cui si dipana la narrazione. Al centro della scena invece c'è l'Europa e per tutte le pagine del reportage serpeggia l'inquietudine sulle responsabilità dell'Europa, spettatrice passiva davanti al massacro. È in

⁵⁰⁵ *Sarajevo, Maybe*, pp. 41-42.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p.107

questa riflessione che agisce l'altro grande sottotesto del romanzo, *Aspettando Godot* di Beckett e la rivisitazione di Susan Sontag, *Godot arriva a Sarajevo*. Il tema dell'attesa infatti assume a emblema della condizione della popolazione in guerra che attende la fine e il miracolo dell'intervento europeo che viene continuamente procrastinato. Bettin, rispetto al romanzo della Jones, da un'impostazione di tipo dialogica al suo romanzo-reportage non solo riportando le riflessioni e le voci di altri protagonisti, ma anche lasciando attraversare il testo letterario da stralci di canzoni e da personaggi della cultura televisiva e musicale che riportano la febrilità del dibattito, a livello mondiale, sul conflitto nei Balcani. Inoltre l'autore si sposta volutamente dal centro della narrazione seguendola attraverso l'amicizia e le vicende personali del suo compagno di viaggio e guida, misteriosamente scomparso. Della dilatazione discorsiva partecipa anche la tragedia di Eschilo che immette la cronaca in una dimensione corale, spostando il focus dalla soggettività della condizione esistenziale (Amleto) alla collettività di quella etico-politica (la città di Tebe e lo scontro tra Eteocle e Polinice). *I Sette contro Tebe* ha la funzione di metaforizzare la condizione degli attori, agenti o non, nel conflitto:

- Eteocle (ragioni della guerra)
- Coro (ragioni umanitarie e dei civili)
- Dei indifferenti al destino di Tebe (Europa)

Le ragioni maschili di Eteocle e quelle femminili del Coro, riportate nella realtà di Sarajevo e dell'Europa, emblemizzano anche lo scontro ideologico tra due diverse anime che attraversano il continente: da una parte le spinte nazionalistiche e antieuropeiste, dall'altra l'aspirazione democratica ad un mondo senza confini dove la guerra non ha ragione di essere. È interessante vedere come i testi di Beckett e Sontag e quello di Eschilo s'intersechino nel motivo dell'assenza: la tragedia antica della latitanza degli dei si sovrappone a quella moderna della mancanza del senso, rivelandosi nell'assurdità della guerra. Il testo di Eschilo riesce dunque a drammatizzare le parti in causa del conflitto e ad assegnar loro una posizione precisa che sintetizza, al di là del fragore mediale e reale, il ruolo e le relazioni tra gli attori sul mappamondo storico e geografico della contemporaneità. La tragedia dei Balcani si fonde quindi con quella della "stirpe maledetta" discendente da Laio e lascia intendere anche che questa guerra non avrà vincitori, perché tutti, in diversa misura avranno rinnegato l'appartenenza allo stesso

territorio e a secoli di multiculturalità, in nome di una bieca volontà di potenza. Il rimando alla stirpe di Laio sembra un'ammissione della maledizione che grava sui Balcani: un fatalismo oscuro che resiste alla modernità e riesce a sopraffare ogni istanza razionale. Ma la sconfitta delle vittime rappresenta anche il fallimento dell'Europa e apre interrogativi sulla questione dell'identità stessa del continente. L'aver permesso un tale eccidio evidenzia, come suggerisce Susan Sontag, che i Balcani non vengono percepiti come parte dell'Europa pacificata e civile sorta all'indomani della seconda guerra mondiale, da cui nasce "Una nuova definizione dell'Europa: il luogo in cui le tragedie non avvengono"⁵⁰⁷. Dentro questa nuova Europa la tragedia con il suo carico di sangue e di orrore può realizzarsi solo nella marginalità: è quindi testimonianza tanto del regime di inferiorità che grava sui popoli balcanici, quanto di una realtà culturale e politica europea disomogenea e impossibile a dirsi compatta, nata per interessi estranei all'inviolabilità dei valori condivisi.

3.4 Il credo borghese: *La Scuola cattolica*

L'ultimo romanzo di Albinati, *La Scuola cattolica*⁵⁰⁸, si presenta come una narrazione complessa e ambiziosa, in cui confluiscono le abitudini formali di generi letterari e discorsivi diversi: il racconto assume di volta in volta i toni del saggio d'inchiesta, del romanzo di formazione, dell'autobiografia, del trattato socio-antropologico. L'eccedenza rispetto a qualsiasi genere consente all'autore di utilizzare di volta in volta gli espedienti mutuati dal giornalismo (ricorso a interrogatori, intercettazioni telefoniche, stralci di interviste) e dalle strategie compositive della scrittura letteraria. In particolar modo l'espansione verso il saggio permette il ricorso all'intertestualità della citazione per rafforzare l'argomentazione e la sua fondatezza: in diversi punti torna, ad esempio, il riferimento all'opera di Moravia, con il quale lo scrittore condivide l'analisi tagliente della borghesia italiana e la curiosità psicanalitica verso la pulsione sessuale. Così come non mancano riferimenti al romanzo realista di Otto e Novecento, nelle figure di Flaubert, Tolstoj, Levi. Questa morfologia composita ne fa una scrittura autenticamente ibrida, nella maniera in cui il romanzo assorbe le caratteristiche di ciascuna tipologia di narrazione per

⁵⁰⁷ S. Sontag, *Ricordando Sarajevo è una guerra giusta*, in *Repubblica*, 19 aprile, 1999.

⁵⁰⁸ E. Albinati, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016.

fonderle in maniera originale e superarle. La mobilità con cui il romanzo converge nelle diverse strutture narrative, per poi allontanarsene, consente di organizzare il materiale del racconto in maniera asistemica, in cui il filo conduttore non sono i principi di temporalità o di causalità ma i blocchi tematici: l'educazione religiosa, la famiglia, il sesso, la violenza. Ogni tema è inscindibile dall'altro perché rappresenta la diversa faccia di un unico prisma che compone l'immagine dell'Italia degli anni '70. L'inclusività non riguarda solo i temi che vengono abbracciati ma anche, quindi, il livello della narrazione, dando luogo a un racconto onnivoro che ha come obiettivo quello di scovare a ritroso le radici del male, il cui punto di arrivo è il delitto del Circeo. Quest'ultimo non è solo uno dei tanti delitti che attira l'attenzione della cronaca nera, ma rappresenta un evento generatore di senso, contemporaneamente la griglia con cui interpretare il futuro e il futuro stesso: "Il DdC non è soltanto un prodotto dei tempi, ma anche un produttore - di tempi, appunto, di storia, di concetti, di costumi. Nulla dopo di esso è rimasto uguale a prima⁵⁰⁹". Il romanzo rappresenta una sorta di anello di congiunzione tra *memoir, true crime*⁵¹⁰ e noir e l'autore ammette sin dalle prime pagine che i cardini del suo lungo racconto sono il crimine e il sesso, seguendo una tecnica ricorrente nel corso del romanzo che parte da considerazioni generali per giungere a un oggetto in particolare:

«Dopo quello del sesso, oggi l'indotto del crimine è assai più vasto di quello dell'illegalità vera e propria, lo sfruttamento si estende a [...] una vasta branca dell'editoria, con dizionari del delitto, biografie e confessioni di assassini, versioni più o meno romanzate di fatti di cronaca nera. [...] Anche questo mio libro, sia pure alla larga, come si vedrà più avanti, appartiene al filone dello sfruttamento del delitto. Oggi più che mai, il crimine *paga*⁵¹¹»

Il corsivo finale lascia trasparire una vena polemica che puntellerà tutta la narrazione e che ha come obiettivo la divulgazione della cronaca giornalistica che, con la sua propensione verso il morboso, non è stata capace di dare una spiegazione più "reale" e autentica del brutale delitto. L'obiettivo del romanzo punta costantemente su due bersagli: la storia dei protagonisti di quegli anni di formazione (autore compreso), e la storia dei sottotesti,

⁵⁰⁹ Lsc, p. 782.

⁵¹⁰ Si veda come la ricostruzione dell'omicidio, la descrizione dei carnefici e delle vittime nei capitoli ... ricordano la scrittura di Truman Capote, in particolare alcune affinità di rappresentazione con i killer di *A sangue freddo* (la stanchezza di Angelo che inframmezza gli stupri con il riposo è simile al sonno per sfinimento di Perry dopo il delitto) così come l'attenzione verso le reazioni dei familiari dei carnefici (l'incredulità della madre del Legionario che dichiara di non aver notato stranezze nel figlio trova parallelismo nei genitori di Dick che "non notarono nulla di insolito nel suo atteggiamento") Vd. T. Capote, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 2015, p. 92.

⁵¹¹ Lsc, p. 876

culturali antropologici psicologici, del delitto. In realtà la materia stessa del romanzo si declina al plurale, diramandosi in tante storie che finiscono per assottigliare e sommergere il racconto principale:

«Quindi in questo libro la storia principale quasi non si vede: le è cresciuta intorno la foresta dei dove, dei quando, dei come se, degli intanto, e i suoi protagonisti sono diventati non più i ragazzi al centro della triste vicenda, ma molti altri ragazzi non meno protagonisti, e le loro madri, le loro sorelle [...] La tragedia in fondo cos'è? Ciò che non può essere ricomposto, in alcun modo⁵¹²»

Albinati ammette che la perdita del centro, inteso come principio ordinatore, è intrinsecamente legato alla tragedia: l'impossibilità di ricomporre l'unità dai pulviscoli del passato è la presa di coscienza del prevalere degli elementi "residuali" nella storia ("un debito non saldato, un eccesso di ragione e di torto") che rendono improbabile, in ultima analisi, l'approdo a un nuovo equilibrio. La narrazione quindi pare costruirsi intorno a una dicotomia insolubile che vede da una parte la *necessità* della scrittura come riappropriazione e metabolizzazione del passato, dall'altra la precarietà della stessa operazione. Due caratteristiche emergono come costanti della *Scuola cattolica*: il forte soggettivismo della prospettiva del narratore e la prospettiva maschile che assume a tratti la circolarità dell'ossessione. L'ossessività dell'anamnesi si concentra principalmente sul ruolo che l'educazione cattolica ha svolto nello sviluppo della sua generazione, cercando di rinvenire nelle faglie di quel sistema, disciplinare e dottrinale, la matrice del delitto del Circe, tra i cui protagonisti spiccano alcuni compagni di collegio. E infatti l'autore cerca di riordinare le esperienze degli anni che vanno dal 1962 al 1975 e che coincidono in buona parte con il periodo trascorso nell'istituto maschile San Leone Magno. In particolar modo, il 1975 (anno del delitto) assume un valore cruciale perché, agli occhi dell'autore, diventa un vorticoso punto di centrifuga di eventi e dinamiche di tutto il Novecento, nonché di anticipazione degli sviluppi futuri:

«Tutti gli anni si concentrano in un anno solo, l'intero secolo Ventesimo e un bel pezzo del Ventunesimo si restringono, si annunciano, si stipano, si rifugiano, sono presenti e si mettono in ridicolo nell'anno 1975 [...] Il tempo si dilata e oscilla su un punto dove convergono fasci di premesse e di conseguenze. [...] Prima degli anni Settanta del Ventesimo secolo, al mondo non vi era stato niente di interessante. Niente⁵¹³.»

⁵¹² *Ivi*, p. 1068.

⁵¹³ *Ivi*, 617.

Riportando questa riflessione l'autore conferisce valore "sintomatico" agli anni '70, oggettivamente, perché riconosce in questi "il punto di saldatura" tra la vecchia società patriarcale e una modernità rivoluzionaria su cui grava l'ipoteca del fallimento; ma Albinati allude anche al momento cruciale di confronto interno tra ideologie marxiste e fasciste ("Si immaginavano, prevedevano, auspicavano punti di saldatura tra interessi materiali, tra gruppi antagonisti, tra concetti, tra livelli di comando, tra tesi sulla letteratura e sulla rivoluzione"). In secondo luogo mostra anche quanto l'emblematicità del 1975 sia frutto di un sentimento soggettivo, poiché è l'anno che coincide con il proprio compimento della maggiore età, l'ingresso nel mondo degli adulti. Rispetto quindi alle categorie del romanzo, *La Scuola cattolica* si inserisce soprattutto nell'ambito del romanzo di formazione e di quello autobiografico, entrambi generi che pongono la centralità dell'io come sorgente della storia. E in effetti Albinati condivide con il romanzo di formazione l'idea di io in costruzione, assistendo, ad esempio, ai primi turbamenti sessuali del narratore sino alle esperienze più mature, così come all'evoluzione di altri personaggi suoi coetanei. Per quanto riguarda l'appartenenza al genere autobiografico è possibile riconoscerla nonostante non si tratti di una vita narrata in termini cronologici⁵¹⁴, perché, come fa notare Battistini, quando l'autobiografia incontra la dimensione psicanalitica⁵¹⁵ avviene la "scissione del sé, tra soggetto e oggetto", dando vita a una narrazione che si svolge "fuori da nessi temporali e causali"⁵¹⁶. La scissione, suggerita da Battistini, propria del racconto del sé con intonazione autoriflessiva e psicanalitica, è la modalità che utilizza l'autore per raccontare se stesso e l'ambiente, muovendosi da una focalizzazione interna ad una esterna che lo rendono contemporaneamente soggetto e oggetto. Nel primo caso l'autore rende partecipe il lettore delle proprie emozioni, come nel momento in cui rivela il tormento della sensualità che lo accompagna sin dall'infanzia e che, nel corso del romanzo vedremo agitare anche Arbus, l'algido compagno e una sorta di "doppio" complementare dell'autore. Pur nella distanza tematica, questo "demone" ne ricorda molto da vicino un altro, quello della voce narrante della *Lolita* di Nabokov ("Io mi trovavo ormai in uno stato di eccitazione confinante con la pazzia"⁵¹⁷):

⁵¹⁴ Citazione di Lejeune riportata nel saggio di Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Il Mulino, Bologna, 1990, p.170.

⁵¹⁵ Si evince infatti in diversi passaggi l'influenza di Freud e Lacan, quest'ultimo per stessa ammissione dell'autore.

⁵¹⁶ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, op cit., p 170.

⁵¹⁷ V. Nabokov, *Lolita*, Mondadori, Milano 1970, p.80.

«Questo demone è sempre con me, è una vita che abita con me, non mi abbandona un istante, tanto che se non lo sentissi più rimescolarmi il sangue e addensarlo, be', penserei di essere morto [...] Lo provai una volta poco più che bambino in una cabina dello stabilimento san Felice Circeo...⁵¹⁸»

Ossessione, erotismo, devianza degli istinti non sono solo le uniche affinità con il narratore di Nabokov, un'ulteriore tangenza è nel modo in cui queste istanze prendono forma nell'ostinazione della ricerca: il peregrinare di Humbert come figura del desiderio d'amore, irraggiungibile e mai appagato per Lolita⁵¹⁹, risuonano in un percorso di scrittura concepito come un viaggio in cui il tempo si riavvolge e si interrompe di continuo e che ha anch'esso come meta il possesso. In questo caso, come è stato già evidenziato, il desiderio non ha un fine oggettuale ma psicologico e, seppur, con diversi obiettivi i protagonisti sembrano condividere una "vocazione infernale consapevolmente coltivata"⁵²⁰: da una parte il sesso, dall'altra l'ossessione del racconto. L'autore, in realtà, oscilla da un Io individuale, che è quello della sua persona al singolare, ad uno collettivo analitico e saggistico, che osserva e cerca di spiegare le dinamiche di gruppo, con la sua ferocia e i suoi rituali. L'educazione e il sesso sono i principali filoni tematici che condurranno gradualmente al racconto del delitto del Circeo. La tesi di Albinati è che l'educazione cattolica impartita nel collegio religioso, con le sue idiosincrasie, le contraddizioni tra piano del pensiero e piano dell'azione, la sublimazione e repressione delle pulsioni, compreso il desiderio sessuale, possa leggersi come l'"antefatto" che ha condotto alla tragedia, nonché il contesto "naturale" in cui matura la psiche del maschio. Passando ad analizzare il sistema educativo dei religiosi, un'evidente incoerenza è lo spazio che in essa è dedicato allo sport il quale, sebbene sia un modo per incanalare l'aggressività mantenendo il controllo su di essa, è pur vero che esalta a livello inconscio l'egemonia del maschile⁵²¹, attraverso la fisicità: proprio quel maschile al quale viene chiesto di sacrificarsi in nome della castità e della morale. La repressione dell'istinto, emblematicizzata nella figura del prete, è la stessa, infatti, su cui si fonda la famiglia, in quanto "il paradosso fondante della famiglia è che ha origine dalla sessualità ma è destinata a diventare istituzione"⁵²²: l'autore lascia intendere che

⁵¹⁸ *Lsc*, p. 194.

⁵¹⁹ Questa riflessione è contenuta nell'introduzione di Pietro Citati nel romanzo di Nabokov, op cit., p. 11.

⁵²⁰ G. Manganelli, *La scacchiera di Nabokov*, in *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 147.

⁵²¹ Per la riflessione sul rapporto tra maschile e sport si rimanda alla riflessione di R.W. Connell in *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1996, pp. 33-44.

⁵²² *Lsc*, p. 417.

l'educazione cattolica è ideologicamente speculare a quella della famiglia borghese e che le responsabilità di quanto è accaduto scivolano, transitivamente, dall'uno all'altro.

Sembra utile proporre un confronto con un altro romanzo di formazione, *Agostino*⁵²³ (1942), in cui il sesso, e la sua scoperta, svolgono una funzione centrale per il protagonista. Ma il confronto è interessante soprattutto per mettere a fuoco il mutato inquadramento della borghesia in relazione al proprio tempo, attraverso la forma del *Bildungsroman*⁵²⁴. Nel romanzo di Moravia, ambientato negli anni '40, il conflitto è tra il protagonista, un adolescente borghese, e i ragazzi figli di pescatori conosciuti in vacanza. Quello che subisce Agostino è un vero e proprio rito di iniziazione al termine del quale il ragazzo dirà addio per sempre all'infanzia. Tutto questo avviene attraverso il distacco dal legame fusionale con la madre che corrisponde ad una nuova, inattesa, sessualizzazione della figura femminile nella coscienza del ragazzo. Nella vicenda il trauma della crescita è strettamente legato al riconoscimento della differenza di classe sociale e la violenza del rapporto che si instaura tra Agostino e i nuovi amici è una figura di questo conflitto politico ed economico. L'aspetto più rilevante è che il protagonista può conoscere se stesso, la propria identità sociale, attraverso la diversità dell'altro. I figli del proletariato rappresentano "lo specchio unico e indispensabile in cui Agostino [...] può vedere riflessa la condizione effettiva del suo essere, la verità della sua esistenza alienata"⁵²⁵. Sanguineti riconosce che l'*altro* del proletariato non è una realtà "oggettiva" in assoluto ma lo è di più dell'immagine che la borghesia ha "fabbricato di se stessa nella sua coscienza". Come ha inoltre notato la critica il punto di arrivo del romanzo lascia intendere la possibilità di un'evoluzione, sulla cui soglia si interrompe il romanzo, infatti "il finale, aperto e a prima vista fallimentare, non è, però, quello di una formazione mancata, ma solo interrotta, e contiene in nuce gli elementi di una maturità di là da venire"⁵²⁶. Ciò che interessa in relazione alla *Scuola Cattolica* è proprio il valore di quel principio di individuazione che si fonda, a livello psicologico, sulla scoperta della sessualità e, a livello politico, sul riconoscimento di un'altra classe sociale: è da questo trauma, infatti, che gli adolescenti

⁵²³ A. Moravia, *Agostino* in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986.

⁵²⁴ Seguendo le definizioni date da Moretti sulla distinzione tra romanzo di formazione e *Bildungsroman*, si preferisce utilizzare quest'ultima espressione poiché nel romanzo non viene esaltata l'età giovanile come "valore in sé" ma come un periodo di passaggio da cui tutti ne escono trasformati. Vd. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1997.

⁵²⁵ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1977, p.68.

⁵²⁶ Ilaria Masenga, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano nel secondo Novecento: uno studio di genere*, in *Quaderni di donne e ricerca*, Torino, 2009, p.5.

possono entrare nel mondo dell'Altro e diventare adulti. Questa dimensione di contrastività sembra assente nella formazione dei protagonisti de *La Scuola cattolica* in cui le schermaglie tra ragazzi, la scoperta del mondo, la crudeltà, avvengono tutte nella “zona grigia” della borghesia. Albinati esprime bene questa condizione “mediana” nel seguente passaggio:

«Un borgataro o un ereditiere o il rampollo aristocratico realizzano quasi subito chi sono e da dove vengono e dove vanno o rischiano di andare: i paletti che segnano il percorso della loro vita. Il ragazzo borghese, invece [...] si accorgerà di colpo della classe a cui appartiene e in un lampo gli diventerà altrettanto chiaro che i suoi vestiti, la sua casa [...] tutte queste cose sono quello che sono perché lui è borghese⁵²⁷»

Se la condizione borghese rappresenta una strettoia dalla quale è impossibile divincolarsi, ancor più coercitiva apparirà l'istituzione della famiglia che disciplina l'ideologia in senso ampio, comprendendo la morale, le relazioni, l'economia, infatti “È la famiglia il vero soggetto borghese, più delle singole persone che la compongono, l'organismo in lotta per la propria affermazione, il portatore di una visione supremamente egoista e pugnace⁵²⁸” cui fa da eco la perenne insoddisfazione e desiderio di accumulo materiale⁵²⁹. Attraverso le storie degli anni trascorsi al San Leone Magno e del delitto viene quindi dissezionata la “mostruosità” della borghesia, a partire dall'istituzione della famiglia: la modalità con cui gli argomenti vengono correlati, anzi incastrati in una struttura a cornice, è strumentale all'universalizzazione del male rappresentato. Un male coerente con l'ambiente in cui si riversa e anche potente atto di demistificazione della natura aggressiva e corrosiva che si nasconde dietro il formulario elegante delle apparenze borghesi. In tale contesto il registro della trasgressione e della morbosità con la quale verrà vissuta la sessualità dagli assassini del Circeo sembrano parte di quel mancato sviluppo psicologico e affettivo che vede nell'Altro il proprio limite, trovando le parole in quello che Foucault definiva, per la contemporaneità, “l'impossibilità di prestare, alla maggiore esperienza che costituisce per noi [la sessualità], un linguaggio come quello millenario della dialettica⁵³⁰”. Per altri

⁵²⁷ *Lsc*, pp. 99-100.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 435.

⁵²⁹ Cfr. p. 559. In questa sezione Albinati riprende come modello l'analisi di Moravia, negli *Indifferenti*, ma riformulandola: “incapace della sovrana indifferente dell'aristocratico” il borghese conduce la propria vita in “una incessante verifica e comparazione tra sé e gli altri”.

⁵³⁰ M. Foucault, *Prefazione alla trasgressione* in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milese, Feltrinelli, Milano, 1996, pp.70-71.

personaggi del romanzo, ancora, le conseguenze incrociate dell'educazione borghese e cattolica scavano in altre regioni della psiche, ma sempre in direzione della devianza: è il caso di Arbus che dando sfogo ai suoi istinti piromani giunge a un'esperienza di pienezza, autenticamente vitale, che l'opacità del contesto aveva sempre respinto ("Il fuoco, invece che distruggere, mi aiuta a penetrare, a insinuarmi dentro quella realtà della vita da cui sono sempre stato escluso⁵³¹"). Il binomio borghesia/violenza diventa sempre più compatto nel corso della narrazione, lasciando intendere che il fine inconscio della violenza che muove diversi personaggi sia quello di un rapporto con il reale più diretto, privo di mediazioni: "La violenza è un potente acceleratore esistenziale. E l'intensità resta l'unico antidoto contro la piattezza borghese [...]"⁵³². L'intensità dell'esperienza che nelle generazioni precedenti veniva demandata al passaggio traumatico dei riti di iniziazione si ritrova improvvisamente congelata e soggiogata al dominio di un'etica che smussa le asperità e assopisce l'autenticità dell'espressione. Pur percorrendo diverse strade, quindi, la vita adulta di tutti i personaggi sembra segnata dalla ricerca di un impossibile risarcimento: in ultimo quella dell'autore, che affida alla scrittura il compito terapeutico di superare il passato e i suoi traumi.

Rimanendo sul registro della sessualità, l'autore mostra anche la sfumatura erotica che colora il rapporto dei preti con i giovani maschi del collegio, rimandando così "alla tradizionale vicinanza, nella cultura occidentale, tra dimensione pedagogica e dimensione pederastica"⁵³³. La devianza del sentimento erotico, conseguenza dalla scelta di castità, è indicativa soprattutto dello *spostamento* come figura retorica dell'educazione cattolica. Se, infatti, l'obiettivo rimane fuori fuoco, il desiderio viene rivolto verso l'oggetto più vicino (il compagno di banco, lo studente), oppure sublimato nello sport o nell'idealizzazione del femminile. Lo spostamento, quindi, è anche alla base dell'allontanamento da sé stessi, dal dialogo con la propria interiorità che spianerà il terreno alla genesi del mostro. Tale modalità verrà utilizzata dall'autore anche come cifra compositiva, per inquadrare i margini di una determinata riflessione, nel mostrare i temi che verranno sviluppati successivamente riportando le stesse dinamiche su scala più piccola. L'abuso sessuale, ad

⁵³¹ *Lsc*, p. 1026.

⁵³² *Ivi*, p. 661.

⁵³³ Francesco Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano, 2000, p. 263.

esempio, viene anticipato tramite l'episodio della finta flagellazione di un compagno di classe, in cui violenza e gioco finiscono per sovrapporsi pericolosamente:

«Assestavamo i colpi in modo simbolico, con un gesto ampio e teatrale accompagnato da imprecazioni e parole di scherno, come carnefici di uno di quei film che tuttora danno in tv durante la Settimana Santa [...] A un colpo più duro degli altri d'Avenia rialzò la testa gridando: "Pietà! Cosa vi ho fatto? Perché?" [...] Nel volto di Marco errava il caos. Quello che si forma nell'anima di chi ha subito un'ingiustizia senza neanche capire se fosse davvero ingiusta: stupore sgomento mortificazione speranza nella cessazione del castigo⁵³⁴»

Non è un caso che il "Carnefice Numero Uno" fosse Jervi, un compagno che da adulto manifesterà tutta la violenza dei suoi istinti, rimanendone egli stesso vittima in un attentato dinamitardo. Ma, soprattutto, l'occhio di Albinati si posa sul "perché" della vittima che non conosce le ragioni della sua sofferenza.⁵³⁵ Questa confusione (o forse, co-fusione) di livelli è un'epitome di quei paradossi che definiscono l'educazione impartita ai giovani che, secondo l'autore, ha una duplice responsabilità: quella di non aver saputo incanalare l'aggressività degli studenti e l'altra di aver impedito che questi elaborassero se stessi nell'introspezione dei tempi vuoti⁵³⁶. Un esempio è il seguente:

«Il dosaggio dell'aggressività è il segreto dell'educazione dei maschi [...] verso la metà degli anni Settanta del secolo scorso, i preti sbagliarono la formula, appunto, sballarono il dosaggio dei vari ingredienti o furono sfortunati, sicché la miscela si incendiò ed esplose⁵³⁷»

E, poco più avanti, l'autore aggiunge:

«Relazionarsi con gli altri è bene, con se stessi no [...] c'è ben altro da studiare che il proprio corpo, ci sono informatica e chimica, c'è il greco, la storia dell'arte, i glutei delle statue, quelli sì, poi c'è l'algebra, il tumulto dei Ciompi, c'è il pianoforte, il volontariato, gli scout, la pallamano...tutto insomma, fuorchè la conoscenza di se stessi, che solo l'autocontemplazione narcisistica potrebbero insegnare⁵³⁸»

⁵³⁴ *Lsc*, pp. 383-385.

⁵³⁵ Torna un implicito riferimento al Primo Levi dei *Sommersi e i salvati*, al quale l'autore aveva già fatto menzione mutuando l'espressione di "zona grigia", in riferimento alla borghesia, p.100.

⁵³⁶ Da notare che delle simili osservazioni sono state fatte a proposito della consapevolezza di sé e delle proprie azioni, nel capitolo precedente, per i protagonisti de *L'eredità* e di *Arrivederci amore, ciao*.

⁵³⁷ *Lsc*, p. 82.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 97.

3.4.1 Il romanzo e l'identità

La mortificazione cristiana del sé il suo fugare il dialogo con le zone più in ombra della coscienza sono l'inizio di quella scissione che caratterizzerà la psicologia dei killer⁵³⁹, incapaci di provare empatia per le vittime, di trasformarsi, e di cambiare il proprio statuto di assassini (infatti Angelo Izzo dopo la scarcerazione tornerà ad uccidere). Nel romanzo si svolgono due storie: quella dei loro protagonisti, l'autore e i suoi compagni di scuola, e l'altra che riguarda l'Italia, la politica, la società negli anni della rivoluzione sessuale e del terrorismo. Come fa notare Piccolo *La Scuola cattolica* è

«un romanzo contenitore, e contiene il tentativo, lo sforzo meraviglioso di mettere in gioco tutti i tasselli che la vita ti ha messo davanti, raccoglierti tutti, tutti, uno per volta, e cercare, avendoli messi insieme, di capire la propria esistenza, quella della propria scuola, del quartiere (il quartiere Trieste); per cercare di comprendere le radici o la follia di un delitto spaventoso, e quindi i modi in cui un Paese intero li accoglie, li digerisce e alla fine cerca in qualche modo di espellerli⁵⁴⁰»

L'aspirazione del romanzo è dunque quella di comprendere, nell'accezione reale e figurata, la propria esperienza e di dare una forma a quella collettiva, che assomiglia molto ad un percorso di espiazione. L'autore infatti ammette di volersi liberare della nevrosi che il passato rappresenta nella propria coscienza ma è anche ben consapevole che non si può ripudiare quello che appartiene a sé stessi, ammettendo l'interiorizzazione nella sua persona di alcuni tratti della cultura cattolica. La postura della voce narrante per scissione, incoerenza e presenza di un vuoto attorno al quale si arrotola l'esistenza, sembra in tal modo avvicinarsi ai personaggi della letteratura primonovecentesca, dei quali condivide una frammentazione interiore permanente che resiste alla ricomposizione⁵⁴¹. L'atteggiamento con cui l'io autoriale affronta la narrazione è quindi intimamente nevrotico nascendo dal conflitto tra appartenenza e rifiuto, tra desiderio di conservazione di sé e bisogno di dare una forma al passato, attraverso la scrittura, per superarlo. Questo

⁵³⁹ Va notato come un meccanismo analogo è stato descritto nel capitolo precedente a proposito dei protagonisti di *Arrivederci amore, ciao* e *L'erede*. La causa della scissione, però, nel romanzo di Albinati viene collocata sul polo opposto del narcisismo, ossia nel divieto dello sguardo allo specchio.

⁵⁴⁰ F. Piccolo, *Stregati: "La Scuola cattolica" di Edoardo Albinati*, in <http://www.minimaetmoralia.it/wp/stregati-la-scuola-cattolica-di-edoardo-albinati/>

⁵⁴¹ Cfr. *Lsc*, In un passaggio l'autore sostiene che il proprio "ondeggiare", l'essere sempre sull'orlo della contraddizione, sono una conseguenza della scrittura "che tende a farmi assumere volta a volta posizioni diverse" p. 623.

doppio binario fa sì che le vicende dell'autore e degli altri personaggi vengano valutati come soggetti ma anche come "sistemi passanti"⁵⁴² di un periodo storico, nel senso che l'autore, gli amici e soprattutto i criminali, non sono solo spettatori o relatori del proprio tempo, ma nelle loro vicende è possibile leggere gli snodi storici che hanno attraversato la nazione. Un esempio è dato da questo passaggio in cui l'esperienza criminale di Izzo è letteralmente attraversata dall'incrocio con personaggi che hanno segnato una pagina nera della storia italiana e che tutt'oggi avvolgono gli anni '70 di un alone di leggendario mistero:

«Angelo inoltre sostiene di aver avuto rapporti con Giusva Fioravanti, Facchinetti, la CIA, Gelli, libanesi, siriani, terroristi turchi e armeni... Millanta rapporti con Roberto Calvi (*banchiere trovato impiccato sotto il ponte di Blackfriars a Londra, giugno 1982*), opera recupero crediti per conto della mafia...⁵⁴³»

È importante notare che, a differenza dei noir in cui risalta lo sfondo storico quali, ad esempio, *Nel nome di Ishmael*, *Nelle Mani giuste*, *Noi che gridammo al vento*, *Antracite*, non vi è adesione tra il narratore e l'ipotesi che contempla grandi macchinazioni e retroscena; in altre parole viene neutralizzata l'adesione alla tesi complottistica⁵⁴⁴ attraverso l'atteggiamento critico dell'autore che marca una separazione tra *facts* e *fiction*. Il narratore, infatti, si mostra diffidente rispetto al racconto di Izzo:

Le accuse e autoaccuse di Angelo sono poco credibili perché i riferimenti a fatti e persone sono "in apparenza densi di particolari che però, in realtà, nessuno ha verificato o che non è possibile verificare" e mancano di qualsiasi indicazione che faccia rimanere certa, o almeno probabile, la provenienza delle informazioni da qualcuno che abbia effettivamente partecipato ai fatti criminosi, i quali possono essere venuti a conoscenza di Angelo "attraverso mille canali"⁵⁴⁵

Pur osservando la storia dell'Italia degli anni '70 con quella che è stata definita una modalità riepilogativa⁵⁴⁶, l'autore cerca di tenere separati i piani dell'affabulazione romanzesca e quelli della verità storica, proprio scindendo i fatti verificati dall'abbandono a fantasie costruite su congetture. Come l'autore specifica nella nota finale, l'intento del

⁵⁴² L'espressione viene dal saggio di Baricco, ma utilizzata in questo contesto con accezione diversa. Cfr. A. Baricco, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango, Roma 2006.

⁵⁴³ *Lsc*, p. 826.

⁵⁴⁴ È stato notato come un analogo meccanismo di destrutturazione della teoria complottistica sia presente anche in *Qualcosa di scritto* di Trevi.

⁵⁴⁵ *Ibidem*

⁵⁴⁶ Si fa riferimento ad una categoria introdotta nel II capitolo, par.

romanzo non è nella “verità storica” ma quello di restituire “un’atmosfera decontaminata dalla retorica⁵⁴⁷”: per mostrare la finzione negli strati della retorica storica, l’autore sceglie di esibirla il più possibile. Questo avviene soprattutto nel contrasto con il punto di osservazione dello scrittore, e del lettore, che è quello del tempo presente, da cui si mostra lo spaccato sociale e politico dei protagonisti. Così, ad esempio, Albinati rivela attraverso le incoerenze di un giovane se stesso come il conflitto politico di quegli anni ricalcasse, nelle pose, un copione stanco, a testimonianza di una stagione ideologica che si avviava al tramonto:

«Anch’io ero, a tutti gli effetti un comunista, lo ero per quanto in fondo non lo ero, non lo ero stato prima né lo sarei stato dopo, lo ero per quanto le idee del comunismo non mi convincessero allora più di quanto mi convincano adesso, cioè, quasi per niente, e le pratiche addirittura mi facessero ribrezzo, tanto che potrei dirti sicuramente un anticomunista piuttosto che un comunista⁵⁴⁸»

Attraverso una pagina nera della cronaca italiana e le vicende dei protagonisti che compongono il romanzo, viene quindi ripercorsa la storia di un decennio, secondo un meccanismo “sineddotico”, in cui esiste una corrispondenza diretta tra Grande Storia e vite individuali. Questa modalità già comune a molta narrativa noir dagli anni ’90 in poi, di cui si è discusso nel capitolo precedente, trova parallelismi anche nei romanzi non di genere: alcuni esempi recenti sono offerti da *Il desiderio di essere come tutti* (2013)⁵⁴⁹ di Piccolo in cui le esperienze e l’identità del protagonista si identificano con lo sviluppo delle vicende politiche italiane, oppure in *Piove all’insù* (2006)⁵⁵⁰ di Rastello in cui l’autore descrive gli anni ’60 e ’70 abbattendo le distinzioni tra vicende pubbliche e private, per cui il periodo storico diviene la matrice inseparabile della storia individuale.

Un’altra costante del romanzo sono le ampie interruzioni del tempo del racconto, che procede per balzi irregolari, lasciando lo spazio a riflessioni di natura speculativa. Rispetto al genere autobiografico l’io della prima persona si eclissa nell’impersonalità della forma saggistica: come spesso avviene nel romanzo di non-fiction, lo sguardo dell’autore si muove in equilibrio tra oggettività dell’occhio testimoniale e volontà di “mordere il reale”, attraverso la rivendicazione di realtà dell’io autoriale. Ma più che offrire al lettore documenti, interrogatori, interviste, l’autore vuole mostrare le loro aporie per giungere alla

⁵⁴⁷ Lsc, p. 1293.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 622.

⁵⁴⁹ F. Piccolo, *Il desiderio di essere come tutti*, Einaudi, Torino, 2013.

⁵⁵⁰ L. Rastello, *Piove all’insù*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

manque a être lacaniana della violenza omicida, in quanto vero soggetto della storia. La mancanza, ovvero l'oggetto sfuggente, che è nei protagonisti e, per estensione metonimica, in tutto il periodo a cavallo tra gli anni '60 e '70 si riflette nell'organizzazione del materiale narrativo che infatti viene giustificato così dall'autore:

«era la natura stessa del delitto a richiedere che se ne raccontassero i preliminari; o piuttosto i cerchi concentrici che lo avvolgono, gli anelli che da un lato vi conducono, dall'altro se ne allontanano, come in certe insegne luminose. La scuola, i preti, i maschi, il quartiere, le famiglie, la politica. Potrebbe darsi che al centro del bersaglio non vi sia alla fine quel delitto, ma qualcos'altro...⁵⁵¹»

L'intento di Albinati sembra quello di raccontare il delitto di natura sessuale in maniera anti-cronachistica, ossia non concentrando l'attenzione sulla ricostruzione dell'episodio criminale ma disperdendola in ampie parentesi digressive sulla natura dello stupro e sul senso dell'appropriazione attraverso il dominio fisico, come in questo esempio: [...]. L'autore preferisce raccontare la storia del massacro senza indugiare sulla singolarità del delitto, sui suoi particolari morbosi, ma cerca di osservarlo dall'alto, preferendo l'analisi dei movimenti interni alla vicenda rispetto alle increspature della superficie. Il vero mistero è che la violenza è gratuita, non sospinta dal desiderio di possesso né di vendetta o rivalsa, dato che le vittime sono due sconosciute e nessuno dei violentatori sembra provare particolare attrazione per loro: è questa rilevazione che apre l'abisso che l'autore cercherà di colmare attingendo a contenuti sociologici, psicanalitici, antropologici. La ricerca mira, quindi, ad una risposta che, in controtuce, possa illuminare sul contesto: il dietro le quinte della benpensante borghesia romana e della nazione intera. Lo stupro, per quanto assurdo nella sua brutalità, è così messo in relazione ai mutati rapporti di forza tra uomo e donna, e inquadrato come "strumento di regolazione sociale, attraverso cui il maschile esercita un controllo sul corpo delle donne⁵⁵²". Sotto questa prospettiva sociologica l'abuso è la risposta, deviata, dall'uomo minacciato nella sua egemonia culturale e fisica. Il problema più profondo riguarda la questione dell'identità dell'uomo che deve fare i conti con la propria natura; l'autore infatti ammetterà di se stesso che "prima di essere caucasico, italiano, battezzato cattolico romano, di sinistra e laziale, io sono un maschio⁵⁵³". Quest'asserzione sull'identità che procede in una sorta di anti-climax regressivo, lascia

⁵⁵¹ Lsc, p. 252.

⁵⁵² Claudio Vedovati, «Tra qualcosa che mi manca e qualcosa che mi assomiglia»: la riflessione maschile in Italia tra "men's studies", genere e storia; in *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, a cura di Elena Dell'Agnes e Elisabetta Ruspini, UTET, Torino, 2007.

⁵⁵³ Lsc, p.301.

intendere una problematizzazione della questione, richiamando le parole del protagonista ne *La separazione del maschio*, di Francesco Piccolo:

«L'unica definizione di me che mi è rimasta, ormai, contro la quale ho combattuto con orgoglio e senso civile durante la giovinezza e che ho tentato di sotterrare alla mia comprensione man mano che era impossibile non rendermene conto, è quella di maschio. Sono un maschio, nient'altro che un maschio⁵⁵⁴»

Un'ulteriore corrispondenza tra i testi dei due autori si ritrova nel prevalere all'interno del maschile della rottura dell'unità a causa di un elemento desiderante che, in diversa misura, è la genesi dei motivi della narrazione:

«In realtà, non avevo affatto più vite parallele, ma una complessa e articolata, modulata in molti segmenti che non sempre comunicavano tra di loro (alcuni segmenti non sapevano dell'esistenza di un altro segmento, per essere più precisi), in cui ero sempre me stesso⁵⁵⁵»

«Più si allontana l'infanzia più sono strozzato dalla rabbia e dall'autocommiserazione [...] La mia non è una ferita narcisistica, come la definiscono i libri: è una voragine. Una spaccatura che mi attraversa dalla testa ai piedi [...] i due tronconi in cui sono spaccato io amano desiderano vogliono e soffrono e si contendono le stesse cose⁵⁵⁶»

Anche in questo caso l'affermazione nasce dalla riflessione ma il ribadire la propria identità ha, per il protagonista di Piccolo, il fine prevalentemente autoassolutorio della sua condotta sessuale; mentre nella *Scuola cattolica* il narratore/autore cerca di misurare la propria differenza, e le differenze dei percorsi di vita dei suoi compagni, partendo dal comune denominatore dell'essere biologicamente maschi. Quest'analisi a ritroso, che scompone gli oggetti della realtà nei minimi termini, mostra la maniacalità della ricerca, quasi a voler individuare il punto esatto di rottura in cui il sistema ordinato, cattolico e borghese, implode e viene travolto. L'autore, quindi, muove la riflessione confrontando l'innatismo delle pulsioni con i condizionamenti ambientali che ne hanno favorito la devianza, trasformando la vitalità dell'eros in pulsione di morte. Il tema che emerge prepotente in Albinati è quello della trasformazione culturale degli anni '70 che porta ad una rinegoziazione dei ruoli e delle sfere del maschile e del femminile: il graduale declino di un modello societario e intellettuale fallocentrico e la risignificazione della donna come

⁵⁵⁴ F. Piccolo, *La separazione del maschio*, Einaudi, Torino 2008, p. 174.

⁵⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁵⁶ *Lsc*, p. 177.

“soggetto imprevisto⁵⁵⁷” con il quale l’uomo è costretto a confrontarsi. A questo aspetto viene dedicata particolare attenzione di dettagli; l’autore infatti si interroga su chi fossero le vittime, intese tanto come persone fisiche che hanno subito l’aggressione quanto come rappresentazione simbolica. Ma oltre alle ragioni della riaffermazione del principio maschile si inseriscono, infatti, quelle del dominio di classe, in quanto l’accecamento avviene verso donne di estrazione sociale inferiore. Che lo stupro sia una delle estreme conseguenze del declino della supremazia maschile viene riconfermata dall’appartenenza dei criminali ad ideologie di estrema destra che pure si fondano sul mito virile, nei termini di reintroduzione simbolica di un maschile egemonico. La violenza sessuale è pure, a suo modo, un punto di convergenza – come lo è il 1975 - in quanto contiene una pluralità di cause e “moventi”: sopraffazione di genere, conflitto sociale e forza distruttiva e autodistruttiva della borghesia.

In un certo senso è possibile dedurre come la ricerca eziologica, sconfinando verso gli ambiti dell’antropologia e della psicologia, tenti di colmare un vuoto epistemologico: se è impossibile conoscere fino in fondo la “cosa” per quello che è, allora la ricerca si muoverà per “cerchi concentrici⁵⁵⁸”, ruotando compulsivamente attorno a tutti quei dettagli che possano ricostruire l’affresco composito di quegli anni. Per tale ragione nessun ricordo o epifania della memoria viene tagliata fuori dalla narrazione, quasi in un flusso di coscienza ininterrotto e senza filtri, ma in realtà ragionato e soppesato sulla storia, poiché ogni cosa che si annida tra i ricordi può aggiungere un tassello alla comprensione del tutto. Proprio perché modellato come flusso, la narrazione sembra costruirsi *in fieri*, sotto l’urgenza della rielaborazione, come in questo passaggio dove il racconto assume il tono della confessione:

«Potrei narrare vari episodi riguardanti Jervi al SLM, e forse più avanti in questo libro, se avrete la bontà di seguirmi e non mi sarò perso per strada con le divagazioni, e se c’entrerà qualcosa con la storia, ne racconterò: per adesso mi limito ad un fatto accaduto anni dopo [...]»⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Per l’espressione, non presente nel romanzo, si rimanda alla categoria indicata dalla critica femminista negli anni ‘70 riguardo al riposizionamento del femminile nel dopoguerra e alla messa in discussione dell’ordine patriarcale. Cfr. Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, *Scritti di rivolta femminile*, Milano, 1974, p. 60.

⁵⁵⁸ A livello narratologico anche i temi vengono sviluppati con una simile logica, si veda, ad esempio che il tema principale dell’aggressività giovanile viene corredato, e completato, da quelli dello sport e della pornografia.

⁵⁵⁹ *Lsc*, p. 93.

Tuttavia l'aspetto quasi improvvisativo del monologo che si costruisce su frammenti della memoria o sull'interrogativo biografico viene tradito dalle formule iterative con le quali il narratore rivela il disegno compositivo ("La storia che questo libro a fianco di altre storie racconterà") o l'invito al lettore di dare credito all'attendibilità della storia raccontata ("Vi prego di credere che l'ulteriore parte della storia che sto per raccontare [...] in questo libro, è vera⁵⁶⁰"). In maniera simile, la voce fuori campo dell'autore mostra che i destinatari del suo romanzo sono i posteri, sottolineando la propria appartenenza ad un altro mondo, ad un'altra epoca: questa distanza tra narratore e lettore, ricreata tramite il dispositivo romanzesco, è uno degli espedienti con cui l'autore si pone in modalità affabulatoria, consapevole di raccontare una storia che appartiene al passato, di cui mima anche il linguaggio e le categorie ideologiche. Di seguito alcuni esempi:

«Ancora negli anni Sessanta esistevano, in Italia, uomini che sceglievano il cammino aspro della castità, della povertà⁵⁶¹»

«Credo di aver letto da qualche parte che i ganci infilati nei seni di una donna in un film di cannibalismo intendevano essere una forma di resistenza intellettuale contro Mike Bongiorno (per chi non l'avesse conosciuto, un presentatore di popolari quiz televisivi)⁵⁶²»

La Scuola cattolica vuole essere, dunque, anche una fotografia di fine secolo, scattata dal futuro attraverso le proprie memorie, con il quale l'autore cerca di strizzare gocce di verità dal bagaglio storico e personale dei ricordi. L'operazione letteraria in parte ricorda quanto fatto da Pintor in *Servabo*⁵⁶³ (1991), il cui autore ammette di riordinare nell'invenzione romanzesca le esperienze della sua vita, formatasi inevitabilmente sul solco e l'eredità della seconda guerra mondiale:

«Un libro serve a chi lo scrive, raramente a chi lo legge, perciò le biblioteche sono piene di libri inutili. Nel mio caso, questi appunti sono soltanto un espediente per riordinare nella fantasia dei conti che non tornano nella realtà. Li ho scritti a una rispettabile età, come si deduce facilmente dal tono. È un'età nella quale pochi resistono alla tentazione di voltarsi indietro nel desiderio di restituire alle cose una durata che di per sé non hanno⁵⁶⁴»

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 952.

⁵⁶¹ *Ivi*, p. 33.

⁵⁶² *Ivi*, p. 792.

⁵⁶³ L. Pintor, *Servabo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 89.

Da questo estratto si comprende, innanzitutto, che chi scrive lo fa dalla distanza di “una rispettabile età”, in un momento della vita in cui la giovinezza appartiene alla sfera del passato ed è proprio su questo interstizio, temporale e personale, che l’autore srotola le immagini della memoria. Riordinare i ricordi, dandogli una suddivisione per capitoli, è quindi un modo per riordinare se stessi e dare un senso retrospettivo alle proprie scelte, al proprio vissuto. La differenza tra i due testi, però, è sensibile dal punto di vista dell’io autobiografico: per Pintor, infatti, la “memoria di fine secolo” è un modo per fare un bilancio della propria esperienza politica e professionale, in cui la fantasia interviene a colmare i buchi del passato ed è quindi materia connettiva che rende possibile il racconto. Nel romanzo di Albinati invece la percezione è quella di una sintesi che deve ancora ricomporsi, quasi di un’immagine che stenta a prendere corpo e che viene ricreata per tentativi e sovrapposizioni:

«il tempo in cui si svolge questa storia un poco me lo ricordo, un poco l’ho studiato oppure ascoltato dagli altri, molto lo sogno, moltissimo me lo invento secondo ciò che la storia richiede: è una serpe nell’erba che si intravede per qualche istante ed è più la sensazione di averla vista, rivissuta in un brivido lungo la schiena, che una visione chiara degli occhi⁵⁶⁵»

Le parole dell’autore invitano quasi a diffidare della totale veridicità della materia narrata, lasciando intendere che non tutti gli episodi di cui viene scritto sono di prima mano, ma che il proprio è essenzialmente un lavoro di ricerca: un movimento, appunto verso quel punto cieco dell’esperienza che la letteratura cerca insistentemente di mettere a fuoco. Questo tipo di caratterizzazione dell’io narrante crea uno slittamento tra racconto autobiografico e *autofiction*, come d’altronde l’autore specifica nella *Nota*, per la misura in cui si intuisce o suppone che la storia dia priorità anziché ai “fatti ‘perché sono accaduti’” ai “fatti ‘perché hanno senso’⁵⁶⁶”. L’azione mnemonica non va in direzione della conservazione, per quel nesso che lega il ricordo al racconto memorialistico, ma tutta la storia sembra correre verso un precipizio finale che mira alla distruzione: “*Scrivo infatti non per ricordarla questa storia, ma perché sia sigillata e dimenticata per sempre. Almeno per me. La chiudo dentro questo libro come se la seppellissi. Amen*⁵⁶⁷”

⁵⁶⁵ Lsc, p. 180.

⁵⁶⁶ W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in *Italies-Narrativa*, 16 settembre 1999, poi ripubblicato con una nota dell’autore il 31 ottobre nel 2011 su “Le Parole e le Cose”, www.leparoleelecose.it

⁵⁶⁷ Lsc, p. 1117.

3.4.2 Cattivi maestri. Educazione e società

L'autore rimanda, indirettamente, all'impronta dell'educazione cattolica nella formazione del killer Angelo Izzo soffermandosi sul linguaggio con il quale riesce a ottenere la libertà in seguito al delitto, che somiglia esattamente a quello utilizzato dai preti per persuadere i fedeli. Queste le parole del killer riportate nel testo: "Ho smesso di amare la violenza solo grazie all'amore per gli altri, solo quando ho compreso la bellezza di essere uomo fra gli uomini⁵⁶⁸". Non è difficile commisurare la somiglianza con la retorica paternalistica dei preti, di cui un mirabile esempio viene riportato nella risposta affabulatrice che il preside rivolge ad un collegiale intenzionato ad abbandonare la scuola⁵⁶⁹, poichè il cristianesimo, come dice l'autore, forniva ai preti "un'arma formidabile e versatile, dato che al suo interno contempla quasi ogni atteggiamento possibile e ha una risposta a tutto⁵⁷⁰". Proprio nelle maglie di questa "dottrina duttile e malleabile" trova spazio l'inganno⁵⁷¹ che si gioca sul più duttile degli strumenti umani, il linguaggio: il rovescio attraverso le parole, la cui abile combinazione può trasformare un killer spietato in una vittima redenta⁵⁷². La stessa propensione al paradosso riecheggia poi nel senso comune e nel linguaggio della politica ("In questo paese lo splendido slogan 'Chi è senza peccato eccetera eccetera' fa sentire i colpevoli nel diritto di dare lezioni [...] come a dire che tutto il mondo è criminale e gli unici a pagare sono loro⁵⁷³"), favorendo quella confusione tra legale e illegale che, come è stato visto precedentemente, è lo sfondo ideologico che fa da impalcatura alle storie nel noir. Anche nell'atteggiamento dei suoi assolutori, individuati negli psicologi che refertarono il cambiamento dell'assassino, si intravede un certo vizio di pensiero, mutuato

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 827.

⁵⁶⁹ *Ivi*, pp.120-123.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 107.

⁵⁷¹ È interessante notare come la descrizione della dottrina cristiana, quale altare consacrato al dogma e, al tempo stesso, strumento che lima le asperità e include le opposizioni, sia simile al ritratto che ne dà Sciascia in *Todo Modo*. In particolare la figura di Don Gaetano mostra molte affinità con quella del preside del collegio, tanto da sembrare un chiaro riferimento al personaggio sciasciano: «Il preside del SLM aveva gli occhiali scuri [...] Chi guarda attraverso quegli occhiali non si nasconde del tutto, anzi, non si nasconde affatto, ma rivela di sé soltanto quel che vale la pena rivelare, ossia, il proprio potere: che allude senza mai mostrarsi, senza trasformarsi in un'immagine concreta, in un'azione precisa», *Lsc*, op.cit., p. 113

⁵⁷² La corrispondenza che esiste tra struttura del linguaggio e azione è la stessa che lega la parola alla forma dell'esistenza, infatti l'autore sosterrà che la modernizzazione del linguaggio favorisce "una progressiva quanto inarrestabile smaterializzazione dell'esistenza, che dalle parole si trasferisce alla vita e viceversa" *Lsc*, p.201. L'osservazione di Albinati sembra riprendere la polemica di Pasolini sul "linguaggio tecnologico" seguito alla mutazione antropologica del dopoguerra. Cfr. P.P.Pasolini, *Scritti corsari*, 1 ed 1975, Garzanti, Milano, 2008.

⁵⁷³ *Lsc*, p. 793.

dalla dottrina cristiana che tende a sublimare l'atto della conversione, in questo caso la redenzione del peccatore. L'autore, infatti, riflette: "Avevo capito che più peccati, più il tuo pentimento causerà gioia, anzi, nel linguaggio religioso, giubilo [...] terroristi pentiti, rapinatori che hanno preso a dipingere madonne, omicidi che risultano alla fine quasi migliori delle loro vittime innocenti⁵⁷⁴ [...]". Vale la pena mettere in evidenza come le accuse di "complicità" rivolte all'istituzione religiosa riecheggino quelle contenute nel saggio-pamphlet di Rea, *La fabbrica dell'obbedienza* (2011). L'autore infatti sostiene che quello del pentimento sia un tic del comportamento italiano che fornisce ai colpevoli "la possibilità di nuovi peccati da confessare e di cui pentirsi in futuro⁵⁷⁵"; ma è ancor più interessante notare l'interrelazione esistente tra comportamento criminale e morale cattolica: "Il confessore si accontenta della parola del penitente, che formalmente non è tenuto nemmeno a impegnarsi in maniera vincolante a non reiterare il peccato commesso⁵⁷⁶". Il parallelismo acquisisce importanza se si considera il tema della complementarità della forma tra Chiesa e mentalità criminale come genealogia del presente. L'ampiezza con il quale il tema torna, nella letteratura italiana del secondo Novecento, da Sciascia ad Albinati, mostra come sia peculiare non tanto della nostra letteratura, quanto della nostra identità nazionale. Non a caso, infatti, la verità emerge da quegli elementi che sfuggono al dominio dell'intelligenza delittuosa: la perizia grafologica, ad esempio, sostiene la pericolosità sociale del killer, disconoscendo quanto sostenuto dagli educatori che ne avevano seguito -l'impossibile - riabilitazione. Tuttavia, sotto un'altra prospettiva che non include la presenza della religione cattolica nell'inconscio sociale, l'osservazione polemica nei confronti dell'approccio cristiano al colpevole richiama molto da vicino quella di Carrère nell'*Avversario*⁵⁷⁷; anche qui l'autore non riconosce autenticità alla conversione religiosa dell'assassino che sterminò la propria famiglia. Tanto Carrère quando Albinati rinunciano alla posa assolutoria, indirettamente complice di radicalizzare l'ambiguità del male sovrapponendo la figura del colpevole con quella della vittima. In questo modo entrambi cercano di ristabilire un pensiero laico, anti-retorico e, in qualche modo, anti-narrativo, preferendo l'incompiutezza della follia omicida

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 65.

⁵⁷⁵ E. Rea, *La fabbrica dell'obbedienza*, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 43.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, pp. 48-49 Da notare che più avanti verrà espressa un'idea molto simile riguardo alla morale borghese, che prevede una divaricazione tra credenza e parola: "non richiede mai la completa adesione a ciò che si dice e si fa [...] questo margine si riduce a poter dire una cosa pensandone un'altra" (p.495).

⁵⁷⁷ E. Carrère, *L'avversario*, op. cit.

alla coerenza dello schema colpa-redenzione. Il dettaglio della perizia funziona, quindi, come una traccia involontaria, o traccia mancata, indicando una pista da seguire ma che, nella realtà, rimane nell'incompiuto. L'analisi che porta alle radici della violenza si estende però, anche alla sfera mediale che rivela "una crescente domanda di morte" all'interno della società, con l'aumento di rappresentazioni della violenza proposte dal cinema e dalla televisione.

3.5 Il romanzo e il fantasma, *Qualcosa di scritto*

Il romanzo di Trevi, *Qualcosa di scritto*, è costruito intorno alla natura enigmatica della figura e dell'ultima opera di Pier Paolo Pasolini: attraverso il fantasma dell'autore di *Petrolio*⁵⁷⁸, Trevi traccia una narrazione in cui ripercorre gli anni trascorsi al Fondo Pasolini e il rapporto con la problematica personalità di Laura Betti, direttrice della struttura. Anche questo, seppur in maniera diversa dal romanzo di Albinati, può essere considerato "con le dovute cautele" un romanzo di educazione, in quanto "incanala contenuti autobiografici in una trama scarna"⁵⁷⁹. L'evocazione di Pasolini relativamente a *Petrolio*, sotto forma di alone e termine di riferimento, è già presente nel romanzo di Walter Siti, antecedente di qualche anno, *Troppi Paradisi*: ma in questo caso, per Siti, l'oggetto del romanzo è la compulsione della sessualità che se è mossa da una simile inquietudine del corpo, rivela due finalità molto diverse. Per Pasolini, infatti, l'esperienza dell'amplesso ha valore conoscitivo, permettendo di afferrare il nocciolo della realtà e della vita stessa, per Siti è la coazione dell'ossessione dietro cui si cela il vuoto di senso che sopravviene alla "saturazione della libido"⁵⁸⁰. Il pieno e il vuoto: due ingredienti che Trevi mescola in maniera originale, creando il dialogo con un'ombra, presente e assente allo stesso tempo. L'idea del romanzo di Trevi, pur ponendo come centrale il tema della conoscenza, parte da un altro tipo di ricerca, in cui l'oggetto è la stessa erranza di *Petrolio*, declinata nei termini di provvisorietà, incompletezza, che sembra prendere forma da una

⁵⁷⁸ P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude, Mondadori, Milano, 2005.

⁵⁷⁹ D. Frasca, *Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi*, *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>

⁵⁸⁰ G. Genna, *Walter Siti: Troppi Paradisi*, in www.carmillaonline.com, 21 agosto 2006.

traccia -*qualcosa di scritto*- titolo dell'Appunto 37 del romanzo e chiave di lettura di tutta l'opera dell'ultimo Pasolini:

«Ebbene, queste pagine stampate ma illeggibili vogliono proclamare in modo estremo- ma che si pone come simbolico per tutto il resto del libro- la mia decisione: che è quella di non scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio in avanti): forma consistente semplicemente in 'qualcosa di scritto'⁵⁸¹»

Il sottotesto che articola romanzo di Trevi, è dunque Pasolini nella duplice forma di intellettuale e opera-*summa*, mentre il racconto si svolge attraverso il rapporto tra l'autore e Laura Betti, icona dell'ambiente romano legato al cinema e amica dell'intellettuale. Attraverso una costruzione narrativa giocata su simmetrie e punti di specchiamento, Trevi mette in corrispondenza se stesso e Laura Betti al *fantasma* di Pasolini. Nel rapportarsi con la figura dell'intellettuale friulano l'autore Trevi inquadra un momento preciso della sua vita e della vita storica d'Italia: i propri trent'anni che chiudono un ciclo dell'esperienza e le elezioni politiche del 1994 con la vittoria di Berlusconi⁵⁸². Anche in questo romanzo la storia appare sullo sfondo ma senza un reale approfondimento, più come proscenio che si rende riconoscibile da elementi e personaggi-simbolo di un'epoca (Berlusconi, il primo mandato politico che segna il tramonto della prima Repubblica). Nel confronto con il presente Trevi individua il valore di "rivelazione" che rappresenta *Petrolio* in quanto, prendendo come sineddoche l'Appunto 37 dice che "*Qualcosa di scritto* racconta una vicenda, un'avventura che si svolge in Italia, tra il 1960 e i primi anni Settanta"⁵⁸³. L'autore individua quindi un punto di rottura rispetto al passato, privato e pubblico, sul quale grava il confronto con Pasolini e con la sua eredità. La stessa Laura rappresenta un enigma, per il suo carattere difficile e contraddittorio; tuttavia l'importanza di questa figura sta proprio nel custodire un segreto che si potrebbe tradurre nei termini della "verità" di Pasolini. Tuttavia si tratta di una verità che spesso confina con il vuoto, l'accento di una traccia che si tramuta in inquietudine e impossibilità di elaborazione, come in riportato in una confidenza della donna:

«Sai, negli ultimi tempi- lo so che è facile dirlo, ma è proprio così io mi sono accorta che qualcosa non andava [...] Lui mi diceva che voleva proteggermi. I fascisti, i servizi segreti. Un giorno

⁵⁸¹ E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, 2012, p. 167.

⁵⁸² Compare nello sfondo storico anche la guerra della ex-Jugoslavia con il riferimento ai bombardamenti su Sarajevo pp.

⁵⁸³ *Qds*, p.53.

spunterà fuori tutto. Quando tutti saranno morti. Potrai leggere la storia sui giornali, sui libri. Ma anche in quel caso...non è che tutto può essere scritto⁵⁸⁴»

In tal modo l'eccentricità del personaggio finisce per assomigliare a una sorta di invasamento, analoga alla possessione delle figure oracolari dell'antica Grecia; come fa notare Scaffai c'è una specularità che lega Laura Betti e *Petrolio* sul comune terreno della "pazzia":

«L'opera incompiuta di Pasolini vive nello spazio assoluto e nel tempo mitico dove è stata relegata dai «grandi cambiamenti collettivi» che «lasciano sempre illesi i pazzi». L'opera pazza e la donna pazza, *Petrolio* e Laura Betti, sono congiunti in questa disperata inattualità: per questo l'una rappresenta, per il protagonista, la chiave d'accesso all'altra, la parte dolorosa di un rito che conduce alla comprensione⁵⁸⁵».

Tale interpretazione è suggerita dalla lettura di *Petrolio* in termini di mito e dal viaggio finale che il protagonista e Laura compiranno in Grecia, ma anche dalla funzione di direttrice del Fondo, trasformato quasi in un tempio per la conservazione di Pasolini:

«E come i libri e i vestiti bruciacchiati custoditi nelle teche impolverate del Museo erano esposti come prove evidenti di un contatto sovranaturale, così la mente di Laura, altrettanto annerita, mi appariva come il segno tangibile di una presenza, di una richiesta talmente urgente e disperata da annullare i confini tra la vita e la morte⁵⁸⁶»

Il Fondo Pasolini, dunque, diventa un'estensione di Laura (così come lo è *Petrolio* per Pasolini), uno "spazio psichico", un luogo in cui l'ombra di Pasolini e quella della follia della sua direttrice si imprimono nelle pareti e negli oggetti, quasi da renderne insopportabile la permanenza. È interessante notare come la "possessione" crei un atteggiamento di ambivalenza della Betti nei confronti dell'attività dell'istituto: da una parte c'è la scrupolosa e attenta conservatrice dell'altare e della memoria del poeta, dall'altra la furia distruttiva che mira a sabotare ogni lavoro di recupero e di ricompilazione. L'autore lascia intendere che questo agire in direzione contraria al fine è una difesa che la donna pone per preservare Pasolini, il quale può esistere solo nella frammentazione e nell'inafferrabilità dell'oggetto amato. Ciò che si insinua nella personalità della donna e la deforma mostruosamente è la presenza di Pasolini proprio in

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 69.

⁵⁸⁵ N. Scaffai, *Pasolini, Trevi e qualcosa di scritto*, in *Alias*, 25 marzo 2012.

⁵⁸⁶ *Qds*, pp. 30-31.

quanto oggetto mancante; l'assenza di questo centro affettivo ed umano che possa ordinare e dare direzione alla propria vita, conduce il personaggio al decadimento psico-fisico, in quanto la sua esistenza "Anziché procedere, ruotava, vorticava attorno al perno immobile di qualcosa che, pur mancando, era più presente di qualsiasi presenza⁵⁸⁷". Trevi suggerisce l'idea che sia stato proprio Pasolini artefice della metamorfosi di Laura, iniziandola verso l'Altrove, il cui desiderio non l'abbandonerà mai e che costituirà lo strato più profondo dell'amore che nutrirà per l'amico. Questo momento di iniziazione è individuato nell'interpretazione di Emila nella trasposizione filmica di *Teorema*, nel quale vediamo l'attrice procedere "verso il suo contrario, come se nuotasse contro una corrente impetuosa, la corrente della propria stessa identità⁵⁸⁸". Nel vestire i panni di Emilia l'attrice viene in qualche modo "prescelta", così come il personaggio di *Teorema* sarà l'unico ad ascendere al cielo dopo l'incontro con lo Straniero. Il tema della ricerca nel romanzo assume più diramazioni così come il suo oggetto: è la conoscenza di Pasolini e della sua opera, il demone che agita la ferocia verbale di Laura, l'anamnesi della propria iniziazione al mondo adulto. L'idea sostenuta da Trevi è che la natura esuberante e aggressiva della donna sia della stessa materia di cui è fatta la verità provocatoria e anti-borghese di Pasolini, che spinge l'autore a perseguire la propria ricerca pur nella difficoltà della convivenza: "Ed è per questo che ero certo che la Pazza, quell'essere impossibile, quella punizione vivente, aveva qualcosa di prezioso da insegnarmi, qualcosa che non avrei potuto continuare per sempre a ignorare". Il "qualcosa" come meta della propria ricerca personale coincide con le ragioni di una scrittura potente e non transitoria, come quella di Pasolini, che non si nutre dell'inchiostro di una prosa pulita ma dell'estremo dell'esperienza- proprio quella forma di esperienza che Pasolini viveva attraverso il sesso e l'inquieto vagabondaggio notturno.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p.28.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p.76.

3.5.1 Il rapporto con *Petrolio*

Qualcosa di scritto è dunque un metaromanzo per la “relazione critica”⁵⁸⁹ che instaura con il testo di Pasolini. Nel romanzo, in realtà, non intercorre solo un rapporto di tipo intellettuale con *Petrolio*- il testo di Trevi trova la sua ragione d’essere nel “romanzo d’iniziazione” di Pasolini, nel quale viene riconosciuto il punto di arrivo dell’esperienza di poeta: il superamento della scissione in una forma di unità duale che viene ricompreso nell’unità, intesa tanto come unità dell’essere- come emerge dall’androginia del protagonista, a sua volta sdoppiato in un doppio androgino- quanto nel superamento dell’opposizione forma/contenuto. L’androginia, intesa come doppio nell’articolazione di maschile-femminile, è il vero asse portante di tutta la narrazione, non solo in termini di espediente narrativo poiché il tema del doppio è “una struttura letteraria [...] usata a fini allegorici in un’opera tutta riflessiva: un’opera in cui ‘la psicologia è sostituita di peso dall’ideologia’⁵⁹⁰”. Pasolini però porta all’estremo questo concetto; la trasformazione, infatti, mira ad una compiutezza dell’unità che coinvolga tutti i gradi dell’esistenza: la parabola di Carlo è fisica, sessuale, ma coinvolge anche la sfera della politica⁵⁹¹: probabilmente quello politico è il principale sottotesto della trasformazione iniziatica, dal momento che la politica viene incorporata nel profondo realtà, diventando una forma dell’essere.

Nell’ultima opera di Pasolini la forma, dunque, è il contenuto, traducendosi in una narrazione allo stato progettuale, non definitiva, “illeggibile”, che fa della sua non definitività il proprio punto di forza. Trevi, infatti, sottolinea il passaggio di *Petrolio* in cui viene annunciata la morte dell’”arte narrativa” e l’irruzione di un nuovo tipo di conoscenza, che non avviene razionalmente, ma attraverso l’allucinazione indotta dal ciceone. *Petrolio* sembra proprio un tutt’uno con l’esperienza dell’ultimo Pasolini per il modo in cui interagisce con l’esterno, preferendo lo “scandalo” alla conciliazione, che nel

⁵⁸⁹ G. Genette, *Palinsesti*, 1 ed 1982 *Palimpsestes*, Einaudi, Torino, 1997.

⁵⁹⁰ M. Fusillo, *L’altro e lo stesso*, 2 ed., Mucchi, Modena, 2012, p.174.

⁵⁹¹ Del legame che unisce, nella poetica di Pasolini, il corpo ad un ampio ventaglio di questioni, ne da conferma Walter Siti, sostenendo che per Pasolini “anche le osservazioni più ampie di tipo storico, sociologico, nascevano sempre da questioni di vita e di morte: a partire dalla trasformazione del corpo dei giovani fino a tutto il piano delle trasformazioni sociali e sessuali, tutto aveva per lui un punto di partenza e un significato intimo e privato. Si ha sempre l’impressione che queste cose per Pasolini abbiano un’urgenza diciamo così creaturale che per nessun altro ha mai avuto” (Walter Siti, *Tutti lo citano ma nessuno ha voluto essere suo erede*, intervista a cura di Giacomo Giossi, www.glistatigenerali.com, 10 ottobre 2015).

romanzo si traduce nei termini di interruzione della logica, il paradosso biologico, lo shock della conoscenza⁵⁹².

La frammentarietà della narrazione è dunque l'essenza più pura del progetto letterario di Pasolini e, secondo Trevi, il vero mistero di *Petrolio* è di aver voluto rappresentare una trasformazione, un sapere iniziatico, di cui il lettore non viene messo a conoscenza. La suggestione dell'opera accresce attraverso il parallelismo con il rito iniziatico perché rinsalda il rapporto vita-morte, facendo dell'opera più che un testimone, una parte stessa della vita di Pasolini. La tragica conclusione all'idroscalo di Ostia sembra già contenuta in *Petrolio* poiché ogni processo di rinascita con l'assunzione di un nuovo statuto, comporta la morte nella vecchia forma; per tale ragione il romanzo segna "una traumatica rottura della continuità"⁵⁹³. La metafora iniziatica viene ricalcata più volte dal romanzo di Trevi che, infatti, introduce diversi momenti di "margine", ossia delle zone di confine in cui maturano il passaggio e la trasformazione⁵⁹⁴: in questa prospettiva vanno inquadrati il Fondo Pasolini e il viaggio in Grecia. Il primo infatti è rappresentato come zona limbrica, di precarietà umana e lavorativa, per la velocità con cui si succedono i collaboratori, alle prese con gli umori della "Pazza". Ma diventa anche un luogo di apprendistato per l'autore che sta scrivendo il suo primo romanzo e che varca la soglia dei trent'anni, età liminare in cui prende forma il profilo lavorativo, e non solo, dell'io narrante. Il viaggio ad Atene e Salonicco è la tappa con la quale si conclude l'esperienza al Fondo, che l'autore abbandonerà al ritorno, e allo stesso tempo un momento di ricognizione e superamento. Per Laura rappresenterà un punto di arrivo che prende come pretesto la nuova traduzione in greco di *Petrolio*. Ma l'approdo ad Atene segna in qualche modo un'irreversibilità perché sarà al contempo una fine e un nuovo inizio. Già l'opera conclusa, tradotta, rappresenta una fine in quanto punto di arrivo del testo letterario compiuto (e che infatti la Betti cercherà sempre di evitare e di procrastinare al Fondo Pasolini). Il testo letterario finito, infatti, in cui l'opera e l'autore godono di un proprio statuto di eternità e di intoccabilità

⁵⁹² Si veda quanto viene detto da Sandro Onofri sul sacro utilizzato in *Petrolio* come elemento di "scatto" che gli consenta di andare *oltre e sopra* la borghesia, per poterla descrivere" (S. Onofri, *La proiezione mitica del presente in Pasolini*, in *A partire da Pasolini*, a cura di C. Benedetti e M. Grignani, Longo Editore, Ravenna, 1995, pp. 131-135) In questo senso la rottura della narrazione del romanzo, genere borghese per eccellenza, vuole essere un invito a cercare un "movente" oltre la storia raccontata, a penetrare nell'allegoria che la vicenda dei due Carlo pone come mistero.

⁵⁹³ *Qds*, op cit. p.35.

⁵⁹⁴ Si fa riferimento alla nozione dei riti di passaggio come confine elaborata da A. Van Gennep in *I Riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.

equivale alla perdita dell'oggetto amato, per l'impossibilità di esercitare più nessun controllo da parte della donna. Il viaggio in Grecia però, sarà anche l'espedito di un'altra oggettivizzazione, quella in cui la donna si vedrà "messa in scena". Trevi riporta come esempio l'episodio di un numero di agilità eseguito da un artista di strada, non più giovane:

«Il vero spettacolo consisteva nel fatto che un uomo riuscisse ancora ad eseguire l'esercizio a quell'età [...] Lei così diversa per corporatura e carattere, nel vecchio equilibrista si era, all'improvviso, *rispecchiata*, come se di fronte agli occhi si fosse trovata non un poveraccio in carne e ossa che cercava di rimediare qualche soldo, ma una profezia, una rivelazione vivente⁵⁹⁵»

E infatti tutto Pasolini si esprime con una logica e un pensiero mitici: Trevi presta attenzione alle fonti religiose e antropologiche che vengono richiamate nell'opera, con dettagliati rimandi in nota. Ma la logica del mito viene richiamata anche attraverso la complementarità con cui vengono conciliati gli opposti⁵⁹⁶, non solo nella natura di Carlo primo e Carlo secondo, ma anche nella composizione dell'opera. Nell'Appunto 43⁵⁹⁷, ad esempio, l'autore dichiara che le parti dell'opera possono ricondursi alle due linee guida del "Mistero" e del "Progetto" che vengono presentate come antipodiche: le pagine del "mistero" sono infatti "perfettamente compiute", mentre le altre hanno l'asistematicità degli "appunti veri e propri". Alla fine Pasolini opera una fusione tra le due parti proprio in nome di una coerenza strutturale che favorisca una qualche intellegibilità dell'opera. Inoltre la contrapposizione dei due termini non è neanche così sistematica, perché l'aspetto progettuale, in divenire, è un tutt'uno con l'accezione di misterico. Infatti "la natura di mistero del romanzo tardo-antico", al quale *Petrolio* si richiama, è un tutt'uno con la forma aperta, basata sull'aspetto provvisorio di una realtà sempre sull'orlo della trasformazione (sessuale, linguistica, identitaria)⁵⁹⁸. Nel ricondurre il mistero dentro una dimensione testuale e mistica, l'autore sceglie di allontanarsi dalle teorie sorte dopo la morte di Pasolini su un possibile legame tra la morte e la conoscenza di informazioni pericolose, tratte dai dossier con i quali era venuto a contatto. L'equivoco, a detta dell'autore, si basa sulla confusione tra verità ed "effetto d'arte" di verità:

⁵⁹⁵ *Qds a* pp. 166-167.

⁵⁹⁶ Si veda a tal proposito M. Battegazzorre, *Considerazioni su mito, simbolo e razionalità nel pensiero arcaico*, Seminario di Storia della Filosofia. pp 4-8.

⁵⁹⁷ *Petrolio*, op. cit. pp. 196-196.

⁵⁹⁸ Gianni Carchia, *Il mistero e l'iniziazione in A partire da "Petrolio"*, op. cit., pp. 101-104.

«ma tutta questa puzza di “verità”, per così dire, che invade questa parte del libro è un *effetto d’arte*, e non deriva affatto da una serie di notizie di prima mano. [...] Ora il rapporto tra l’autore di *Petrolio* e l’autore di *Questo è Cefis* è una grandissima invenzione satirica. Perché P.P.P., a bella posta, *imita* l’anonimo faccendiere. Fa finta di prendere il punto di vita del letamaio⁵⁹⁹»

Trevi sottolinea ripetutamente che il tipo di sapere di cui parla *Petrolio* è di tipo oracolare, e sfugge ermeticamente ai parametri della sola conoscenza razionale, motivo per cui non potrà essere pienamente compreso dai posteri.

L’autore decostruisce, quindi, la tesi complottistica per dare spazio ad un altro livello di interpretazione che porta verso l’invisibile delle ragioni che muovono Pasolini nella scrittura della sua ultima opera. È interessante come Trevi inserisca uno spunto metanarrativo a proposito del rapporto tra lettore e materia narrata, polemizzando con quella che è proprio la modalità investigativa delle scritture poliziesche:

«Mi sa che il giallo, il *noir*, l’intrigo col morto sono tentazioni troppo forti per essere minate efficacemente dal buonsenso. Il carattere italiano medio, se così si può dire, si sente *nobilitato* da qualunque forma di indagine, caso giudiziario, ricerca di magagne e dei loro colpevoli. Soprattutto i letterati di sinistra (che equivale a dire la stragrande maggioranza dei letterati) onorano, nel *detective*, la suprema forma della conoscenza⁶⁰⁰»

La critica dell’autore viene rivolta all’appiattimento sull’inseguimento del giallo⁶⁰¹, della cospirazione, invece che in direzione del “mistero”, dimensione-chiave della grande opera incompiuta di Pasolini. L’interpretazione dell’omicidio secondo parametri giallistici è infatti un modo per cedere alla fascinazione della finzione affabulatoria, senza cogliere la profondità della ricerca perseguita da Pasolini in *Petrolio*: ricerca *irrazionale*, che procede nello scarto verso la conoscenza iniziatica. L’autore crea volutamente dei parallelismi tra sé e Pasolini, sia sul concetto simbolico di soglia di passaggio che per Pasolini è *Petrolio* mentre per l’autore è l’esperienza umana e professionale con Laura Betti, sia sulla strutturazione del romanzo che ricalca il procedere frammentario, a tratti epifanico, del racconto. Per completare l’omaggio al *Petrolio* di Pasolini Trevi inserisce un corpus

⁵⁹⁹ *Qds*, pp. 130-131.

⁶⁰⁰ p. 116.

⁶⁰¹ Un esempio del giallo creatosi intorno alla morte di Pasolini è rappresentato dal presunto capitolo scomparso da *Petrolio* “Lampi sull’Eni” a causa della possibile divulgazione di informazioni segrete riguardanti Enrico Mattei. Una ricostruzione della vicenda e delle posizioni assunte a tal proposito da letterati e intellettuali vicini a Pasolini è fornita dal dossier di Carla Benedetti in *Giallo Pasolini*, L’Espresso, 29 marzo 2010.

fotografico che ripercorre le tappe del suo “viaggio” con Pasolini: il rimando è a quello che doveva essere il progetto finito di Petrolio, con le fotografie dell’autore scattate da Dino Pedriali.

3.6 “Nel segreto dell’aspetto familiare delle cose”. *Senza verso*.

Senza verso ha come pretesto narrativo la torrida estate romana del 2003: è chiaro sin dalle prime pagine che il caldo, la città, le incursioni nei monumenti della capitale abbiano il ruolo di metaforizzare il tempo e lo spazio per offrire il terreno all’altra storia che l’autore vuole raccontare, quella dell’amicizia con il poeta scomparso Pietro Tripodo. Anche in *Senza verso* l’autore mescola scrittura saggistica e biografica, comprendendo all’interno dei materiali extra-letterari, quali una mappa abbozzata di via Merulana, punto di osservazione principale da cui l’autore guarda la città, così come un corredo finale di foto, “Colpi d’occhio”, su dettagli, scorci, palazzi. Gli inserti sembrano aggiungere un valore di ulteriore testimonianza-così come nelle scritture documentarie- ma non di oggettività, poiché è chiaro che tutti gli oggetti e i personaggi della storia sono modellati dall’occhio e dal coinvolgimento personale del narratore. La genesi della narrazione muove quindi da un’anomalia, l’ondata di caldo eccezionale che ha colpito la città, che tradotta nei termini narratologici del poliziesco⁶⁰² è l’equivalente dell’alterazione di uno stato iniziale di equilibrio. Il caldo, inoltre, contribuisce a rendere osmotico l’ambiente perché penetra nei corpi e nelle case, abolendo la frontiera “tra interno ed esterno”. Da questa alterazione, quindi, prenderà avvio il vagabondaggio per le antichità romane, in cui l’autore confesserà di andare alla ricerca di un’illusione, tema che scorre sotterraneo in tutta la costruzione narrativa:

«Quella di cui godevo in quei giorni afosi [...] era indubbiamente una felicità partorita da un’illusione: l’illusione, appunto, dell’esistenza di un angolo del mondo, di un piccolo numero di strade e di incroci capace di suggerirmi la sensazione razionalmente insana, che esistesse per me,

⁶⁰² Il riferimento va sempre alla griglia proposta nell’introduzione di questo capitolo, p. 2.

come per chiunque altro un luogo capace di farmi *sentire a casa*, qualunque disastro fosse in corso o mi pendesse sulla testa⁶⁰³»

L'illusione di cui parla il narratore assomiglia molto al desiderio di governabilità del mondo del soggetto che conduce la ricerca, la quale può stabilirsi solo in un contesto razionale, riuscendo così ad essere l'argine e l'esorcizzazione di "qualunque disastro". A differenza dell'illusione di contenimento del mondo, Roma è il territorio dai mille volti, quello che sotterra gli strati della storia antica, e anche l'inesauribile bacino mitopoietico generatore di umanità e di storie, coincidenze, intrecci. La storia dell'amicizia tra l'autore e il poeta si incastra in quella del rapporto dell'autore con la città, o per meglio dire, ne costituisce il nocciolo essenziale. Già il titolo, *Senza verso*, allude a questa connessione, indicando sia lo stile dei componimenti di Pietro quanto una dimensione dello spazio indefinita che è quello di una città impossibile a cogliersi in uno sguardo sintetico ed onnicomprensivo. Un'ulteriore connotazione che unisce i due oggetti della narrazione, la città e l'amico, è l'aspetto di fantasma in cui si declina la loro presenza, quasi un solco tematico che condurrà qualche anno dopo a *Qualcosa di scritto*. Roma, infatti, con i suoi resti inabissati nel sottosuolo e i suoi scorci di involontaria bellezza, porta le tracce di un passato che seppur irrimediabilmente perduto sopravvive come "una radianza, il perpetuarsi identico nel tempo di una vibrazione⁶⁰⁴". Se Roma, per traslazione metonimica, finisce per diventare il mondo ne *I sotterranei del vaticano* di Gide, per Trevi questo è il nesso che gli consente di tradurre la natura "complotistica" della città e che consiste in quel "limbo mentale in cui le storie, le persone e i fatti che le compongono non sono più né semplicemente veri, né semplicemente falsi⁶⁰⁵". Con ciò si intende che le cose perdono i loro margini, così come lo statuto di singolarità e attendibilità, per cui può sempre venir confutata e messa in discussione la loro realtà. Tale smarginalizzazione può connotarsi anche come ironia del destino che, infatti, giocherà con la vita di Pietro: "ma la cosa impressionante di Pietro, come avrei scoperto conoscendolo da subito abbastanza a fondo, era il fatto che *tutto*, nella sua vita, poneva crudeli tranelli alla sua irresoluzione e al suo senso di incapacità. I sentieri dritti, come per magia, si biforcavano sotto i suoi piedi mentre procedeva⁶⁰⁶". Anche in questo romanzo come in altri analizzati, un ingrediente

⁶⁰³ E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, GLF editori Laterza, Roma 2012 p.27.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 71.

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 50.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 44.

della composizione narrativa è l'irregolarità del tempo del racconto, per cui gli episodi riportati si svolgono su più linee temporali: l'effetto, quindi, è di una storia modulata sui meccanismi della memoria, e pertanto con una forma da definirsi *in fieri*. L'introduzione dell'amico defunto avviene infatti verso la metà del romanzo e soltanto scorrendo le pagine si può comprendere che il vero "mistero" della narrazione sia proprio Pietro: nel senso di oggetto perduto al quale l'autore vuole rendere omaggio, cercando di rievocarlo nella memoria e nell'opera poetica. Il nesso però tra le due storie è garantito dalle figure tematiche e concettuali che ricorrono nel romanzo: prima tra tutte quella della "profondità", nel doppio movimento di scoperta della città e di restituzione della complessa sensibilità del poeta. *Senza verso* si apre con la visita ai sotterranei della Chiesa di san Clemente; la discesa nelle viscere simboliche della città mostra come la ricerca del narratore/protagonista tende verso l'immaterialità dello stato di grazia: "Il rumore di cui andavo in cerca era sottile e tortuoso, e si lasciava cogliere solo al termine di un attimo di reale concentrazione". Il rumore di cui parla Trevi è quello dell'acqua sotterranea che rimanda all'idea di salvezza in contrapposizione all'inferno estivo ma la riflessione si estende, più in generale, ai fantasmi, alla trasformazione, al viaggio nel tempo verso l'origine per scoprire un volto diverso delle cose. Ne sono esempi il Museo storico della Liberazione e una veduta di via Boiardo, dove l'autore riporta che anticamente sorgeva un villino e tutt'intorno dominava la campagna. Trevi desume gli oggetti del luogo appartenuti al passato attraverso la descrizione di una mappa del 1593, di Antonio Tempesta: dalla sovrapposizione tra l'antico, ricostruito con l'immaginazione, e il moderno, visibile e attuale, l'autore compie una riflessione sui molteplici livelli della realtà che si celano "nel segreto dell'aspetto familiare delle cose"⁶⁰⁷. Quasi a concludere il cerchio, di quella che potrebbe essere definita un'esperienza in parte visionaria e sognante, l'autore ritorna sull'illusorietà dell'esperienza come impossibilità di conoscenza: limbo percettivo e filosofico che tiene insieme il passato e il presente, i vivi e i morti, la vita e i suoi inganni. Questa viene raccontata attraverso un antico racconto di Iacopo Passavanti trascritto da Pietro e che, per puro caso, arriva nelle mani dell'autore. La novella, dal chiaro valore di *exemplum*, nell'interpretazione dell'autore ha come punto di arrivo l'oscuramento dell'abbaglio, comune a tutti gli esseri umani, ossia

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 39.

«La madre di tutte le esperienze, quel momento di consapevolezza infallibile e vertiginosa in cui quello che abbiamo fatto, e visto, e tentato, e patito e sperato... ebbene, *non è stato che un'illusione*. Esiste dunque questa possibilità, quest'ultimo grado della stanchezza che coincide con il rivelarsi di una nuova prospettiva, con l'albeggiare di un sapere ulteriore...⁶⁰⁸»

L'accidentalità della scoperta e la consapevolezza dell'illusorietà di ogni cosa sembrano complementari in un sistema di riferimento incerto, dal cui fondo però s'intuisce un "sapere ulteriore"- lo stesso che qualche anno più tardi sarà al centro della ricerca in *Qualcosa di scritto*.

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 110.

Conclusioni

Alla luce dell'exkursus critico svolto fin qui è possibile provare a trarre un bilancio del paradigma enunciato all'inizio di questo studio. Come si è già visto un primo punto di contatto delle scritture di non-fiction con il genere poliziesco, così per come è andato strutturandosi in Italia dagli anni '90 in poi, è dato dalla comune vocazione alla denuncia; tendenza, quest'ultima, che trova ampio spazio anche in settori esterni a quello letterario. All'interno delle scritture di non-fiction analizzate emerge che lo schema del poliziesco può agire su più livelli del testo: da quello più superficiale dell'analogia tematica, che struttura il meccanismo narrativo intorno a un o o più episodi criminali, a un altro più profondo che riguarda la centralità della ricerca nella narrazione. È stato notato come questi due livelli possano presentarsi singolarmente o simultaneamente e che la loro funzione nel testo va dalla sfumatura ironico-citazionista a quella polemico-critica. La ricerca, che nelle scritture poliziesche è demandata alla figura-simbolo dell'investigatore, si declina nella non-fiction come tensione conoscitiva che spinge la prima persona autoriale alla scrittura. Dell'investigatore viene mutuata soprattutto la qualità di Soggetto che, nell'indagine del reale, diventa istanza critica ed ermeneutica. Soggetto quindi come facoltà di analisi e di resistenza alla smaterializzazione dei fatti nel tempo della post-verità, in cui il dubbio metodico mette in discussione anche le categorie di vero/falso.

La "giallizzazione" del racconto, ricondotta in termini narratologici, permette un'assoluta centralità dell'autore in rapporto all'oggetto di indagine. La recente non-fiction italiana va, quindi, in direzione opposta al principio della registrazione neutra della realtà che si racconta da se, propria del romanzo-verità. Se da una parte, infatti, gli autori rivendicano l'oggettiva fedeltà al reale, dall'altra esprimono il bisogno di modellare le loro storie dentro una cornice narrativa: il fine è di renderle non solo credibili ma anche raccontabili. La raccontabilità nasce dunque, prima che dal contenuto della storia, dall'organizzazione del materiale narrativo: in questo caso dando preferenza ad uno schema noto, apprezzato dal pubblico, facilmente leggibile. L'intreccio, che nelle scritture di genere è il motore narrativo, entra nella non-fiction come parte strutturante della verità, non per metterla in ombra ma per renderla più immediata e d'effetto. Sotto questa prospettiva le scritture di non-fiction da un lato ribadiscono la necessità di essere *dentro* la letteratura, attraverso una

presenza autoriale forte e che sembra in linea anche con il rinnovato realismo verso cui guarda il mondo letterario nell'ultimo ventennio. Dall'altro, nel rimando al poliziesco quale genere tradizionalmente minoritario e paraletterario, la non-fiction prende le distanze dalla letteratura "alta". Se ne deduce così che lo schema del poliziesco sia da ricondursi a un desiderio di narrativa diffuso, che anche in ambito giornalistico ha reso comune l'ibridazione tra notizia e spettacolo, nella modalità dell'*infotainment*. L'assorbimento di tratti propri del poliziesco nel romanzo non finzionale è testimonianza di una rinnovata centralità del racconto all'interno del romanzo. Questo va inteso anche come recupero dell'intreccio, motivo per cui la recente narrativa di non-fiction sembra propensa ad una maggiore disponibilità alla "contaminazione" con le scritture di genere. Osservato dall'alto questo fenomeno è indicativo di una direzione più generale della letteratura contemporanea, che invita a ripensare i parametri della tassonomia tradizionale: da parte delle scritture di fiction destrutturando il binomio letteratura/paraletteratura, a favore di un inglobamento progressivo di quest'ultima; da parte della non-fiction rendendo indispensabile, nella categoria del "vero", anche e soprattutto l'artificio.

Bibliografia

Agostinelli M., “Loriano Macchiavelli e il destino del giallo”, Settimanale di letture e scritture, in www.letteratura.rai.it

Agostini A., *Giornalismi*, Il Mulino, Bologna, 2004.

Albinati E., “Introduzione” in *Ai confini della realtà*, Mondadori, Milano, 2014.

Albinati E., *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano, 2017

Amici M., “La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir”, in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di Boscolo C. e Jossa S., Carocci, Roma, 2014.

Ammaniti N., “Introduzione”, in Stevenson R. L., *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), trad. it. G. Croci, *Lo strano caso del dott. Jekyll e del signor Hyde*, Baldini Castoldi, Milano, 2011.

Appadurai A., *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano, 2012.

Arona D., *Ritorno a Bassavilla*, Edizioni XII, Torre Busi, 2009.

Ascari M., *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

Augè M., *L'immaginario della città dalla storia alla globalizzazione*, Festivalfilosofia, Modena, 2009.

Balocco D., *Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, in *Allegoria*, 56, (2007).

Ballet R., “Una parodia di rapporti equivoci”, in *La trama del delitto*, a cura di Cremante R., Rambelli L., Pratiche Editrice, Parma 1980.

Barbagallo A., *L'illuminismo possibile*, La Gazzetta dell'Etna, Catania, 1999.

Baricco A., *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango, Roma 2006.

Barthes R., *Mythologies* (1957) trad.it di Lidia Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974.

Battegazzorre M., *Considerazioni su mito, simbolo e razionalità nel pensiero arcaico*, in Seminario di Storia della Filosofia, Stampacolor, Sassari, 1983

Battistini A., *Lo specchio di Dedalo*, Il Mulino, Bologna, 1990.

- Baudrillard J., *Le crime parfait* (1995), trad it. di G. Piana, *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina, Milano, 1996.
- Bauman Z., *Liquid life* (2005), trad it. Di M. Cupellaro, *Vita liquida*, Laterza, Roma, 2006.
- Bauman Z., *Liquid modernity* (2000), *Modernità liquida*, trad it di S. Minucci, Laterza, Roma, 2011.
- Beccaria C., *Dei delitti e delle pene* (1764), Fabbri, Milano, 1995.
- Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Milano, 2001.
- Benedetti C., “Roberto Saviano. Gomorra”, in *Allegoria* 57, (2008).
- Benedetti C., “Giallo Pasolini”, *L'Espresso*, 29 marzo 2010.
- Benjamin W., *Städtebilder* (1955), trad it. di M. Bertolini, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971.
- Benvenuti G., *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bononia University Press, Bologna, 2013.
- Berardinelli A., *Tra il libro e la vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.
- Bergamini O., *Specchi di guerra*, Laterza, Roma, 2009.
- Bernardini Napoletano F., *I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma 1977.
- Bertoni C., *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino, 2007.
- Bertoni C., *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2009.
- Bettin G., *L'eredità*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Bettin G., *L'eredità*, Feltrinelli, Milano, 1992.
- Bettin G., *Sarajevo, Maybe*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- Bettin G., *Gli Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Blumenberg H., *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), trad it. di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Mulino, Bologna, 1985.
- Bodei R., *Destini personali*, Feltrinelli, Milano 2009.
- Bonfantini M. A., *La semiosi e l'abduzione*, Bompiani, Milano 1987.

- Bonfantini M., Clemente D., *Dal feuilleton al romanzo verità. Da Eugène Sue a Tom Wolfe*, Biblioteca civica Riva del Garda, 1989-90.
- Bonfantini M. A., *Il giallo e il noir: l'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Moretti Honegger, Bergamo, 2007.
- Bonini C., *Acab*, Einaudi, Torino, 2009.
- Bormeau S., “Bête à Goncourt”, in *Les Inrockuptibles*, n. 569, 24 octobre 2006.
- Bourdieu P., *Campo del potere e campo intellettuale*, Manifestolibri, Roma, 2002.
- Brolli D., a cura di, *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Einaudi, Torino 1996.
- Bufalino G., *Cere perse*, Sellerio, Palermo, 1985.
- Buonanno M., “Ibridazioni, sconfinamenti, fact e fiction”, in *Studiare il giornalismo* a cura di Agostini A., Zanichelli M., Archetipolibri, Bologna, 2010.
- Cain J. M., *The postman always rings twice* (1934); trad.it. di F. Salvatorelli, *Il postino suona sempre due volte*, Adelphi, Milano, 1999.
- Calamandrei S., “La struttura profonda del giallo e del noir”, in *IF- Rivista dell'Insolito e del Fantastico*, a cura di Carlo Bordoni, n.4, giugno 2010, www.calamandrei.it. (consultato il 23/07/2016)
- Calvino I., *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano, 1995
- Calvino I., “Tre aspetti del romanzo”, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995.
- Candito M., *Professione: reporter di guerra*, Baldini&Castoldi, Milano, 2000.
- Canova G., *Il giallo italiano negli anni trenta* in *Il Giallo degli anni Trenta*, Edizioni LINT, Trieste, 1988
- Capote T., *In Cold Blood* (1966), trad. it. M. Ricci Dèttore, *A sangue freddo*, Garzanti, Milano, 2015.
- Capote T., *Music for chameleons* (1980), trad.it. di M. Ricci Dèttore, *Musica per Camaleonti*, Milano, Garzanti, 2013.
- Capuana L., “Un caso di sonnambulismo”, in *Racconti*, vol. 83, Tomo I, a cura di Enrico Ghidetti, Salerno Editrice, Roma, 1973-1974
- Carchia G., “Il mistero e l'iniziazione” in *A partire da “Petrolio”*, a cura di Benedetti C. e Grignani M., Longo Editore, Ravenna, 1995.

- Carlotto M., *Il fuggiasco*, Edizioni e/o, Roma, 1994.
- Carlotto M., *Arrivederci, amore, ciao*, Edizioni e/o, 2000.
- Carlotto M., “Cerchiamo la verità, la gente si appassiona”, *La Repubblica*, 3 agosto 2001, in http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/noir/carlotto/carlotto.html
- Carlotto, “Legalità d’evasione”, *Il Manifesto*, 13 giugno 2008
- Carlotto M., *Il maestro di nodi*, Edizioni e/o, Roma, 2002.
- Carlotto M., *L’oscura immensità della morte*, Edizioni e/o, Roma 2004.
- Carlotto M., Videtta M., *Nordest*, Edizioni e/o, Roma, 2005.
- Carlotto M., *Alla fine di un giorno noioso*, Edizioni e/o, Roma 2011.
- Carmosino D., *Uccidiamo la luna a mare chiaro*, Donzelli, Roma, 2009.
- Carofilglio G. *Passeggeri notturni*, Einaudi, Torino, 2016
- Carrère E., *L’Avversario*, Einaudi, Torino 2000.
- Corrias P., *Vicini da morire*, Mondadori, Milano, 2007.
- Casadei A., “La cronaca, l’indagine, l’autobiografia: riflessioni su fiction e non-fiction a partire da L’Abusivo di Antonio Franchini”, a cura di M. BovoRomœuf , S. Ricciardi, in *Frammenti d’Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, (2006)
- Casella P., *Uno strumento per decifrare la realtà* (intervista a Giorgio Gosetti, direttore del *Noir Film Festival* di Cormayeur), in *Caffè Europa*, 2001, www.caffeeuropa.it, (consultato il 04/ 10/ 2016)
- Cases C., *Il professore che risolve il giallo*, Corriere della Sera, 14/02/2002
- Cazzato L., *Generi recupero, dissoluzione: l’uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Schena, Fasano, 1999.
- Cercas J., *El punto ciego*, trad.it. di B. Arpaia, *Il punto cieco*, Guanda Editore, Milano, 2016.
- Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Einaudi, Torino, 1996.
- Chandler R., *The Simple Art of Murder*, in “The Atlantic Monthly”, dicembre 1944; *La Semplice arte del delitto* a cura di Del Buono O., Feltrinelli, Milano, 1962.

Charle C., “Champ littéraire et champ du pouvoir: les écrivains et l’Affaire Dreyfus” (1977), in «Annales», n.2, Paris, trad. it. di P. Brogi, *Letteratura e potere*, Sellerio, Palermo, 1979;

Codeluppi V., *Lo spettacolo integrato*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Codeluppi V., *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Connell R. W., *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1996.

Cordelli F., *Lontano dal romanzo*, Le Lettere, Firenze, 2002.

Corrias P., *Ghiaccio blu*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997.

Culler, J., *Teoria della letteratura*, Armando Editore, Roma 1999.

D’Alessio E., *L’esordio dei Gialli Mondadori. Da fortunata scelta editoriale all’esplosione di un genere letterario*, <http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/esordio-gialli-mondadori.pdf>

Dardano M., *Leggere romanzi: lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma, 2008.

De Angelis A., *Il commissario De Vincenzi. Il candeliere a sette fiamme, La barchetta di cristallo, Giobbe Tuama & C*, Sellerio, Palermo, 2008.,

De Cataldo G., *Romanzo Criminale*, Einaudi, Torino 2002.

De Cataldo G., a cura di, *Crimini*, Einaudi, Torino, 2007.

De Cataldo G., *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino 2007.

De Cataldo G., *Raccontare l’Italia senza avere paura di sporcarsi le mani*, 8 giugno 2008, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/06/08/raccontare-italia-senza-avere-paura-di.090raccontare.html> (consultato il 12/02/2017)

De Martino E., *Morte e pianto rituale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1975.

Del Monte A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Laterza, Bari 1962.

De Michele G., *Scirocco*, Einaudi, Torino 2005.

De Santis S., *Cronache della città dei crolli*, Avagliano, Napoli 2005.

Di Grado A., *Quale in lui stesso infine l’eternità lo muta*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1999.

Donnarumma R., “Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)”, in *Per Romano Luperini*, a cura di Cataldi P., Palumbo, Palermo 2011.

Donnarumma R., “Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi”, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Serkowska H., Transeuropa, Massa, 2011.

Donnarumma R., “Il melodramma, l’anti-melodramma, la Storia: sull’ “Amica geniale” di Elena Ferrante”, in *Allegoria* 73, (2017)

Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014

Dürrenmatt F., *La promessa* (1958), a cura di Zioni M., Einaudi, Torino 2007.

Elam K., “Introduzione” in *Amleto*, Rizzoli, Milano 2008.

Eco U., *Perché i libri allungano la vita*, in “L’Espresso”, 2 giugno 1991.

Eco U., *Il superuomo di massa* (1976), La nave di Teseo, Milano, 2016.

Ellis B. E., *American Psycho*, Bompiani, Milano, 1993.

Ercolino S., *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano, 2015.

Evangelisti V., *L’estinzione del movente*, in *Nera, maledetta nera*, L’Europeo, n.4, 2004.

Falchetto B., “Ibridare finzione e realtà”, in in Spinazzola V. a cura di (2010), *Tirature 2010. Il New Italian Realism*, 2010.

Fascia V., *L’Affaire Moro: Verità e Letteratura*, in «A Futura Memoria - Giornale dell’Associazione Amici di Leonardo Sciascia», 2, Dicembre 1997.

Faure F., *L’Aurore*, il 13 gennaio 1898.

Ferrante E., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni e/o, Roma, 2013.

Ferri S., *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, in www.massimocarlotto.it, (consultato il 20/03/20017)

Ferroni G., “Creatività e vitalità della letteratura meridionale”, in *Ora locale. Lettere dal Sud*, marzo–aprile, 2001.

Fois M., *Giallo nero e mistero*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2005.

Forster E. M., *Aspetti del romanzo* (1927), Garzanti, Milano 2000.

Fortini F., “Non è lui”, in *Il Manifesto*, 28 aprile 1978.

- Foucault M., *Prefazione alla trasgressione in Scritti letterari*, 1 ed. 1971 a cura di Milese C., Feltrinelli, Milano, 1996.
- Foucault M., *La volontà di sapere* (1976), Feltrinelli, Milano, 1978.
- Franchini A., *Cronaca della fine*, Marsilio, Padova 2003.
- Frasca D., “Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride” in *Antonio Pascale e Emanuele Trevi*, *Between*, IV.7 2014,
- Freeman R. A., *L'arte del romanzo poliziesco*, in *La trama del delitto*, a cura di Cremante R., Rambelli L., Pratiche Editrice, Parma 1980.
- Fusillo M., *L'altro e lo stesso*, 2 ed., Mucchi, Modena, 2012.
- Gallone S. *Post noir. Tra stile e necessità*, Galassia Arte, Roma, 2012.
- Genette G., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
- Genette G., *Palimpsestes*, (1982); *Palimpsesti*, Einaudi, Torino, 1997.
- Genna G., *Dies irae*, Mondadori, Milano 2006.
- Genna G., *Walter Siti: Troppi Paradisi*, www.carmillaonline.com, 21 agosto 2006, (ultimo accesso 20/03/2017)
- Ghelli S., *Da Scampia a Gomorra. Nell'archivio di Saviano*, in *Esperienze letterarie*, XXXVIII, Serra F., Pisa, 2013.
- Giglioli D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011
- Giglioli D., *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano, 2007.
- Giovannini F., “Postfazione. Neo-noir, il movimento che non c'è”, a cura di “Foreste sommerse”, in *Giorni violenti. Racconti e visioni neo noir*, Mondadori, Milano, 1995
- Giovannini F., *Storia del noir, dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvevchi, Roma, 2000.
- Giovannini F., Tentori A., a cura di, *Cattivissimi*, Stampa Alternativa, Viterbo 2012.
- Ginzburg C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario in Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Gargani A., Einaudi, Torino 1979.
- Ginzburg C., *Il formaggio e i vermi*, (1976), Einaudi, Torino, 2009.

Gnerre F., *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano, 2000.

Gotor M., *Che cos'è la verità storica*, La Repubblica, 5 gennaio 2012.

Gramsci A., *Letteratura e vita nazionale* (1977), Editori Riuniti, Roma, 1991

Grazioli M. A., "Per null'altro che per amore della verità" in *Leonardo Sciascia, La mitografia della ragione*, Lithos Editrice, Roma, 1994

Grimaldi L., *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino, Roma 2009.

Guagnini E., "L'importazione di un genere", in *Note novecentesche*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1979.

Guglielmi A., *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2010.

Hobbes T., *Leviatano*, a cura di Magri T., Editori Riuniti, Roma, 1992

Hobsbawm E., *Il criminale: eroe e mito*, in *La trama del delitto*, a cura di R. Cremante, L. Rambelli, Pratiche Editrice, Parma 1980.

Hoffmann E. T. A., *Romanzi e racconti*, volume II (*I Confratelli di San Serapione*), a cura di Pinelli C., Spaini A., Vigolo G., Einaudi, Torino 1969.

Iardi E., *Il senso della posizione*, Meltemi, Roma, 2005.

Illuminati A., *La città e il desiderio*, Manifesto Libri, Roma, 1992.

Jameson F., *The Postmodernism or the Cultural logic of the late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991; tr.it *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

Jemolo A. C., *Le illusioni perdute*, in *La Stampa*, anno 108, n.121, 2 giugno 1974.

Jones B., *Sappiano le mie parole di sangue*, Rizzoli, Milano, 2007

Kracauer S., *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (1925), trad. it. R. Cristin, di *Il romanzo poliziesco*, SE, Milano 2011.

La Capria R., *La globalità non esiste più*, Linea d'ombra, n 84 luglio/agosto, 1993.

La Capria R., *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano, 1994.

La Porta F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Milano 1999.

- Dal Lago A., *Eroi di carta. In caso Gomorra e altre epopee*, Manifestolibri, Roma, 2010.
- Levi G., *On Microhistory*, in Burke P., *New Perspectives on Historical Writing*, Polity Press, Cambridge, 2011.
- Littell J., *Les bienveillantes* (2006), trad it di M. Botto, *Le Benevole*, Einaudi, Torino, 2007.
- Lonzi C., *Sputiamo su Hegel*, in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, *Scritti di rivolta femminile*, Milano, 1974.
- Lucarelli, C., *Almost blue*, Einaudi, Torino, 1997
- Lucarelli C., *Navi a Perdere*, Edizioni Ambiente, Milano 2008.
- Lukács G., *Die Theorie des Romans* (1920), trad. di F. Saba Sardi, *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994.
- Luperini R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005
- Machiavelli L., “Trieste 1985: dagli anni '30 ad oggi”, in *Il Giallo degli anni Trenta*, Edizioni LINT, Trieste, 1988
- Mailer N., *The executioner's song* (1979), trad. it. di E. Capriolo, *Il canto del boia*, Mondadori, Milano, 1981.
- Mandel E., *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story* (1984), trad it. B. Arpaia, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, Interno Giallo, Milano, 1990.
- Manganelli G., “La scacchiera di Nabokov”, in *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985.
- Masenga I., “Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano nel secondo Novecento: uno studio di genere”, in *Quaderni di donne e ricerca*, Torino, 2009
- Matte Blanco I., *L'inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi, Torino, 1981.
- Mazzarella A., *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
- Mazzarella A., *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- Milanesi C., *Il grande complotto televisivo: Giuseppe Genna, Dies Irae* (2006), Cahiers d'études italiennes, XI, 2010.

Milanesi C., *Massimo Carlotto, les romans de la réalité*, in *Frammenti d'Italia*, a cura di Bovo-Romoeuf M. e Ricciardi S., maggio-giugno, Franco Cesati Editore, Firenze 2005.

Moe N., *The view from vesuvius, italian culture and souther question* (2002), trad it. Ciccimarra M., *Un paradiso abitato da diavoli, L'ancora del mediterraneo*, Napoli, 2004.

Moliterni F., *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, Edizioni B. A. Graphis, Milano, 2007.

Mondello E., "La post-modernità allo specchio: le città del noir", in *Roma noir 2011*, a cura di Mondello E., Robin Edizioni, Roma 2001.

Mondello E., a cura di, *Roma noir 2005: tendenze di un nuovo genere metropolitano* Robin Edizioni, Roma, 2005.

E. Mondello, "Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano", in *Roma noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, a cura di E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2005

Mondello E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007.

Montanari R., *È tempo di post-noir. Il Dibattito*, su www.affariitaliani.it, 19 ottobre 2009, (consultato il 01/03/2017).

Montanelli I., *Una voce ancora esemplare*, in *La voce*, 16 ottobre 1994.

Morante E., *La Storia* (1974), Einaudi, Torino, 1995

Moravia A., *L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano, 1985.

Moravia A., *Agostino* in *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano, 1986

Moretti F., a cura di, *Polizieschi classici*, Savelli, Roma, 1978.

Moretti F., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1997.

Morpugo Tagliabue G., *Geologia letteraria del Novecento*, Garzanti, Milano, 1986.

Muzzioli F., *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma, 2007.

Nabokov V., *Lolita*, Mondadori Milano, 1970.

Narcejac T., *Il romanzo poliziesco*, Garzanti, Milano 1976

Narcejac T., *Esthétique du roman policier*, Edition les portulan, Paris 1947.

- Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Indiana, 1991.
- Oliva C. e Bonfantini M., *Il caso del nastro mancante: entretien giallo: indagine alla maniera di Dupin, Holmes, Poirot, Spade e Maigret*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1992.
- Bonfantini M. e Oliva C., *I maestri del giallo*, Ati Editore, Brescia 2013.
- Onofri S., *La proiezione mitica del presente in Pasolini*, in *A partire da Pasolini*, a cura di Benedetti C. e Grignani M., Longo Editore, Ravenna, 1995.
- Orsini G. e Volpatti L., *L'età d'oro del mystery*, Alacràn Edizioni, Milano 2005
- Orwell G., *Raffles and Miss Blandish*, in *Horizon*, GB, London, October 1944, consultato su http://orwell.ru/library/reviews/chase/english/e_bland
- Padovani M., intervista a Leonardo Sciascia, *La sicilia come metafora*, Mondadori, Milano, 1984
- Pala M., *Allegorie metropolitane*, Edizioni CUEC, Cagliari 2004.
- Palmero P. e Terranova A., *Abitare l'immaginario*, Celid, Torino 1994.
- Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero*, Gaffi, Roma, 2014.
- Papuzzi A., *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Bari, 1998.
- Papuzzi A., *Professione giornalista*, Donzelli, Roma, 2003.
- Pascale A., *La città distratta*, Einaudi, Torino 2001.
- Pascale A., *Ritorno alla città distratta*, Einaudi, Torino 2009.
- Pascale A., *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, a cura di Raimo C., Minimum Fax, Roma, 2007.
- Pasolini P. P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
- Pasolini P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1975.
- Pasolini P. P., *Descrizioni di descrizioni*, (1979), Garzanti, Milano, 1996.
- Pasolini P. P., *Petrolio*, a cura di De Laude S., Mondadori, Milano, 2005.
- Pedullà G., "Il ricatto della vicinanza", in *Lo stato delle cose. Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su se stessi. Tra scrittura di genere, esempi di*

non-fiction, reportage e memoriali, a cura di Cortellessa A., Specchio+, n. 56, novembre, 2008.

Perissinotto A., “L’eredità. Il futuro del noir è passato”, in *Noir de noir. Un’indagine pluridisciplinare*, a cura di D. Vermandere, M. Jansen, I. Lanslots, PIE Peter Lang, Bruxelles, 2010

Petrarca F., *Il Canzoniere*, a cura di D. Provenzal, Rizzoli, Milano 1954

Petronio G., “Perché il giallo”, in *Il Giallo degli Anni Trenta*, Edizioni LINT, Trieste, 1988

Pezzella M., “Trent’anni dopo”, *Su «Diario napoletano» di Rosi e La Capria*, 14 novembre 2014, www.ilponterivista.com, (consultato il 16/05/2016)

Pezzotti B., *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*, Lanham (Maryland), Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

Piccolo F., “Seconda solo a Versailles”, in M. Braucci, *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino, 2000.

Piccolo F., *Stregati: “La Scuola cattolica” di Edoardo Albinati*, 2 maggio 2016, www.minimaetmoralia.it (consultato il 15/03/2017)

Piccolo F., *La separazione del maschio*, Einaudi, Torino, 2008

Piccolo, *Il desiderio di essere come tutti*, Einaudi, Torino, 2013

Pietropaoli A., *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1986.

Pinotti A., “Quasi-soggetti e come-se: l’empatia nell’esperienza estetica”, *PsicoArt. Rivista online di arte e psicologia*, n.1, (2010).

Pintor L., *Servabo*, Bollati Borighieri, Torino, 1991.

Pipes D., *Conspiracy* (1997), trad. it. di S. Castoldi e M. Passarello, *Il lato oscuro della storia. L’ossessione del grande complotto*, Lindau, Torino, 2005.

Pirandello L., *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1960;

Plimpton G., intervista a T. Capote , in “The Story Behind a Nonfiction Novel”, *The New York Times*, 16 gennaio, 1966.

Poe E. A., “Il mistero di Mary Roget” in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1991.

Poe E. A., “I delitti della Rue Morgue” in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1991.

- Porzio D., *Coraggio e viltà degli intellettuali*, Mondadori, Milano, 1977.
- Praz M., *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni Editore, Firenze, 1988.
- Pynchon T., *Entropia*, Edizioni E/O, Roma, 1992.
- Rambelli L., *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano 1979.
- Rastello L., *Piove al'insù*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006
- Rea E., *L'ultima lezione*, Einaudi, Torino, 1992.
- Rea E., *Mistero Napoletano*, Einaudi, Torino, 1995.
- Rea E., *La fabbrica dell'obbedienza*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- Recalcati M., *L'uomo senza inconscio: figure della nuova critica psicanalitica*, Raffaello Cortina Editore 2010.
- Rercalcati M., *Che cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2011.
- Ricciardi S., *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011.
- Rizzante M., "La fame di realtà e l'immaginazione romanzesca" in *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Rizzante M., Nardon W., Zangrando S., Editrice Università degli Studi di Trento, 2008.
- Runcini R., "La paura e l'immaginario sociale nella letteratura", II vol, in *Il roman du crime*, Liguori, Napoli, 2002.
- Russo P., *L'educazione permanente nell'era della globalizzazione*, Franco Angeli, Milano, 2001.
- Sabadin V., "Torino noir, Facebook prima di Facebook", La Stampa, 25 gennaio 2017, www.lastampa.it
- Salinger J. D., *Nove racconti*, trad. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino, 2014.
- Sanguineti E., *Alberto Moravia*, Mursia, Milano, 1977.
- Santoro V., "Privato è pubblico. (Dis)avventure dell'io nella narrativa italiana degli anni Zero", in *Notizie dalla post-realtà*, a cura di Santoro V., Quodlibet, Macerata, 2010.
- Sarrabayrouse A., "L'erede de Gianfranco Bettin. Vers le texte comme objet même de la «non-fiction?»", *Frammenti d'Italia*, maggio-giugno, 2005.

- Saviano R., *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.
- Saviano R., *Se lo scrittore morde*, in Repubblica, 3 maggio 2007.
- Saviano R., Langewiesche W., *Raccontare la realtà*, Internazionale srl, Roma, 2008.
- Saviano R., *Zerozerozero*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Scaffai N., “Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo”, *Between*, I.1 (2011)
- Scaffai N., “Pasolini, Trevi e qualcosa di scritto”, *Alias*, 25 marzo 2012
- Scalessa G., “From ‘Il Dottor Cymbalus’ to ‘Un vampiro’: The Epistemological Revision in Luigi Capuana’s Work”, in *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Unification Italy: The Case of Luigi Capuana*, a cura di Pagliaro A. (in corso di pubblicazione).
- Scerbanenco G., *Traditori di tutti* (1966), Garzanti, Milano 2006.
- Schwartz H., *Century’s end* (1990), trad. it. di M. Bonini e A. Valtolina, *A ogni fine di secolo. Corsi e ricorsi di una cultura della crisi nell'ultimo millennio*, Leonardo, Milano, 1992.
- Sciascia L., “Breve storia del romanzo poliziesco” in *Cruciverba*, Adelphi, Milano, 1998.
- Sciascia L., *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano, 1988
- Sciascia L., *Il giorno della civetta* (1960), Adelphi, Milano, 1993
- Sciascia L., *Il contesto. Una parodia* (1971), Adelphi, Milano 1994
- Sciascia L., *La strega e il capitano*, Bompiani, Milano 1986
- Sciascia L., *L'affaire Moro* (1978), Adelphi, Milano, 1994
- Sciascia L., *La scomparsa di Majorana* (1975), CDE, Milano, 1977
- Sciascia L., *La Sicilia come metafora*, Mondadori, Milano, 1979.
- Sciascia L., *Una storia semplice*, Adelphi, Milano, 1989.
- Sciascia L., *Nero su nero*, Adelphi, Milano, 1991.
- Sciascia L., *Todo modo*, Adelphi, Milano 2003.
- Sebaste B., *Note sul noir italiano*, L’Unità, 26 luglio, 2005.

- Sestili M., *L'errore giudiziario. L'affare Dreyfus, Zola e la stampa italiana*, Mobydick, Faenza 2004.
- Shakespeare W., *Amleto*, a cura di A. Serpieri, Venezia, Marsilio, 1997.
- Simmel G., *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Paolo Jedlowski, Armando Editore, Roma, 1995.
- Simonetti G., *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, *Between*, III.5 (2013), <http://www.between-journal.it/>
- Simonetti G., *Il sottosuolo. Su "Elisabeth" di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, in *Le Parole e le Cose*, 20 settembre 2011, <http://www.leparoleelecose.it>.
- Simonetti G., *Il realismo dell'irrealità. Attraversare il postmoderno*, *Comparative Studies in Modernism*, 1/2012.
- Simonetti G., "La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo", in *L'immagine ripresa in parola*, a cura di M. Colombo, S. Esposito, Meltemi, Roma.
- Simonetti G., *El tercer mundo a la vuelta de la esquina*, in *Pasolini y el tercer mundo*, a cura di Bentivegna D. e Faienza L., Editrice Eduntref (articolo in corso di pubblicazione).
- Sinibaldi M., *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997.
- Siti W., *Il contagio*, Mondadori, Milano, 2008.
- Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013.
- Siti W., "Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti", in *Italies-Narrativa*, 16 settembre, 1999
- Siti W., "Tutti lo citano ma nessuno ha voluto essere suo erede", intervista a cura di Giossi G., www.glistatigenerali.com, 10 ottobre 2015, (consultato il 10/12/2016)
- Soggetto M., *Voci di guerra*, Prospettiva Editrice, Roma, 2010.
- Sontag S., *Ricordando Sarajevo è una guerra giusta*, in *Repubblica*, 19 aprile, 1999.
- Sortino P., *Elisabeth*, Einaudi, Torino, 2011.
- Spinazzola V., *La riscoperta dell'Italia*, in *Tirature '92*, Il Saggiatore, Milano, 1992.
- Spinazzola V., *Misteri d'autore*, Aragno, Torino, 2010.
- Steiner G., *La passione per l'assoluto*, Garzanti, Milano, 2015.

- Stevenson R. L., *Lo strano caso del dott. Jekyll e del signor Hyde* (1886), trad. it. Croci G., Baldini Castoldi, Milano, 2011.
- Spagnol T. A., *La bambola insanguinata* (1935), Mondadori, Milano, 1977.
- Spinazzola V., *Misteri d'autore. Gadda Fruttero e Lucentini Eco*, Aragno, Torino, 2010
- Steffenoni L., *Nera. Come la cronaca cambia i delitti*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2011.
- Strada V., a cura di, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1976.
- Tarquini A., *Storia della cultura fascista*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- Tedeschi A., *Ma il vero colpevole sono io*, La Repubblica, 1 aprile, 1979.
- Testa E., *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino 2009.
- Tilgher A., *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di scienze e lettere, Roma, 1928.
- Tondelli P. V., *L'abbandono*, Bompiani, Milano, 1993.
- Tondelli P. V., *Opere*, a cura di Panzeri F., Bompiani, Milano, 2005.
- Topczewska U., *Leonardo Sciascia: un classico del giallo italiano?*, Aracne, Roma, 2009.
- Traina G., *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Bonanno, Catania, 2009
- Traina G., *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994.
- Traina G., *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Bonanno Editore, Acireale, 2009.
- Trevi E., *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012.
- Trevi, E. *Senza verso. Un'estate a Roma*, GLF editori Laterza, Roma, 2012
- Tricomi A., *La Repubblica delle lettere*, Quodlibet, Macerata, 2010.
- Van Gennep A., *I Riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.
- Vincenzi M., "Da Lucarelli a Camilleri l'Italia si colora di giallo", *La Repubblica*, 3 agosto 2001, su www.repubblica.it
- Vedovati C., "«Tra qualcosa che mi manca e qualcosa che mi assomiglia»: la riflessione maschile in Italia tra 'men's studies', genere e storia"; in *Mascolinità all'italiana*.

Costruzioni, narrazioni, mutamenti, a cura di Dell'Agnesse E. e Ruspini E., UTET, Torino, 2007.

Vennarucci F., "Il leitmotiv della scomparsa", in *La mitografia della ragione*, Lithos Editrice, Roma 1994

Veronesi S., *Occhio per occhio*, Mondadori, Milano, 1992.

Veronesi S., *Cronache italiane*, Mondadori, Milano, 1992

Veronesi S., "Le cose che ho da dire", in *Superalbo*, Bompiani, Milano, 2001.

Vitiello G., *La fiction totale dei romanzi criminali*, Il Corriere della Sera, su <http://lettura.corriere.it> (consultato il 13/03/2017)

Volponi P., *L'invito antico alle storie*, in *Linea d'ombra*, n 84, luglio-agosto, 1993.

Werthmeier J., "Complotti, cospirazioni, cospirazioni mondiali" in *Cospirazioni, Trame*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, a cura di Micali S., Le Monnier, Firenze, 2003.

Wolfe T., *Il decennio dell'io*, Castelvecchi, Roma 2013.

Wren- Owens L., "Un cambiamento microscopico? Microstoria e spazio storico concettuale negli ultimi romanzi storici di Sciascia", a cura di Gola S., Rorato L., *La forma del passato*, PIE Peter Lang, Brussels, 2007.

Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/WMI_saggio_sul_new_italian_epic.pdf

Zangrilli F., *Pirandello e il giornalismo*, Sciascia, Caltanissetta, 2003.

Zola É., "J'accuse" in *L'Aurore*, 13 Gennaio 1898, Parigi.