



HAL
open science

” Le narrazioni di Caino. Da King’s Abbott al Nordest passando per Algeri, la California e Buenos Aires ”

Claudio Milanesi

► To cite this version:

Claudio Milanesi. ” Le narrazioni di Caino. Da King’s Abbott al Nordest passando per Algeri, la California e Buenos Aires ”. Daniele CROCI, Emanuele MOLEGATO, Anna PASOLINI (a cura di) Cattivi, cattivissimi, cattivi? Sulle tracce di eroi criminali nelle narrazioni di genere, UK, USA, Italia. Atti del ciclo di conferenze “Criminal Hero”, Mimesis, Milano, 2016., 2016. hal-01654464

HAL Id: hal-01654464

<https://hal.science/hal-01654464>

Submitted on 4 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Le narrazioni di Caino. Da King’s Abbott al Nordest passando per Algeri, la California e Buenos Aires”

In Daniele CROCI, Emanuele MOLEGATO, Anna PASOLINI (a cura di) *Cattivi, cattivissimi, cattivi? Sulle tracce di eroi criminali nelle narrazioni di genere, UK, USA, Italia*. Atti del ciclo di conferenze “Criminal Hero”, Mimesis, Milano, 2016, pp. 213-228.

I CONFINI MUTEVOLI DEI GENERI

Un genere letterario è oggi il più delle volte definito da esigenze commerciali. Nelle procedure di marketing, definire l’appartenenza di un’opera a un genere è necessario per poter valorizzare un prodotto, sia esso un romanzo o un film. Basta entrare in una libreria per averne una messa in scena concreta: gli scaffali generici (“narrativa”) appaiono al colpo d’occhio meno allettanti e meno commercialmente spendibili degli scaffali dedicati a un genere preciso (“horror”, “fantasy”, “gialli”, etc.).

In passato, però, la questione dei generi è stata a lungo posta in termini eminentemente letterari. Rimanendo nei confini del poliziesco, vi è stato un periodo in cui certi scrittori, fattisi teorici, si sono adoperati per definire le regole del genere. Tanto per citare due classici, già nel 1928, S. S. Van Dine scrisse “Le venti regole del romanzo poliziesco” (VanDine 1928); vent’anni dopo, Raymond Chandler gli rispose proponendo regole di tutt’altra natura (Chandler 1950). E questo è stato solo l’inizio.

Qualche complessità in più è determinata, oggi, dal fatto che siamo nell’epoca degli incroci e degli ibridi. Col postmoderno, l’alto e il basso si sono rovesciati, e i generi si sono combinati nei modi più vari. Umberto Eco ha scritto un romanzo (*Il nome della rosa*, 1980), che è insieme un giallo, un romanzo storico e un apologo filosofico.

E poi, anche restando nel supposto ambito del genere, niente è meno sicuro del fatto che le frontiere dei generi siano così stagne: un altro grande classico della letteratura italiana del dopoguerra, *Il giorno della civetta* (Sciascia 1961) è al tempo stesso un giallo, un romanzo politico e un romanzo di mafia, ed è semplicemente un grande affresco della Sicilia come metafora dell’Italia degli anni ’60.

La letteratura, in realtà, è un insieme complesso, e il fatto di utilizzare strutture narrative particolari (per esempio una combinazione di crimine/inchiesta/risoluzione, o un’ambientazione data dal classico *topos* costituito da bar malfamato con detective che trangugia l’ennesimo bicchiere e sottofondo jazz), non esclude per principio un romanzo dal tronco maestro della narrativa.

Quindi, questo contributo non farà riferimento alle categorie di giallo o di *noir*, ma in generale a romanzi, apparsi nella seconda metà del Novecento in diverse tradizioni letterarie, in cui il narratore è anche un assassino, accantonando la questione se siano ascritti o meno alla categoria del giallo, del poliziesco o del *noir*. Ricordiamo che questo tipo di narrazione, oggi pervasiva, ha già trovato una sua definizione, un po’ infelice ma fortemente evocativa, nell’espressione il “punto di vista di Caino”¹.

¹ Questa espressione, usata inizialmente per caratterizzare i film di Dario Argento in cui il punto di vista è quello dell’assassino (La Porta 2006: 65-66), venne adottata in seguito dal gruppo letterario romano *Neonoir*, e

Partiamo dalla opinione condivisibile che le differenze strutturali determinino differenze di senso. Gli esempi selezionati, che raccogliamo in una sorta di catalogo delle narrazioni di Caino, vogliono mostrare come il modo di utilizzare un espediente narrativo produca un significato, ma anche come tale significato sia diverso a seconda del contesto e del modo in cui la stessa struttura viene applicata. È questa la forza di un genere, e, più in generale, di certe strutture narrative che diventano componenti dell'alfabeto universale del raccontare.

AGATHA CHRISTIE, *THE MURDER OF ROGER ACKROYD* (1926).

Tradizionalmente, si assegna a questo romanzo la palma della prima narrazione scritta dal punto di vista di Caino. In realtà, ve ne sono state di precedenti (in particolare, il primo racconto della serie di Arsenio Lupin²), ma *The Murder of Roger Ackroyd*, un grande classico scritto da un nome del genere poliziesco, segna una svolta.

Gli ingredienti del romanzo sono “classici”, tanto da suonare stantii, a noi lettori di quasi un secolo dopo: un villaggio della campagna inglese (King’s Abbott), una comunità ristretta e chiusa. Ci sono poi i protagonisti, che appaiono più come funzioni narrative che personaggi a tutto tondo: il medico (che è anche narratore), l’ereditiera, l’industriale, la sua bella nipote, il capitano, l’inevitabile maggiordomo, la governante dal torbido passato. Deus ex machina, il detective belga, Hercule Poirot, che si trova sul posto per un caso fortunato. Per Agatha Christie, si tratta di tener in tensione il lettore per arrivare, all’ultima pagina, a uno svelamento inatteso. È quello che si chiama il giallo *whodunit*. Apparentemente, nella scelta del punto di vista dell’omicida, non vi è altro motivo se non quello della sua funzionalità ludico-narrativa. Va detto che le implicazioni letterarie di questa scelta sono notevoli: se è l’omicida che racconta, abbiamo, in un romanzo di questo tipo, quello che si chiama un narratore inattendibile. Raccontando lui l’inchiesta, e ricostruendo lui stesso i fatti, se scrivesse tutta la verità, si svelerebbe immediatamente, e quindi non ci sarebbe racconto. Il narratore, però, non può nemmeno imbrogliare il lettore o il detective, inventando eventi non avvenuti, altrimenti in questo caso tutto il “patto narrativo” crollerebbe. Quindi il narratore è sì inattendibile ma, costretto dal patto narrativo a non scrivere che la verità, deve mentire per omissione: racconta i fatti come si sono prodotti, ma tace quelli che svelerebbero la sua colpevolezza. È questo il paradosso del narratore che ha fatto versare fiumi d’inchiostro a critici e narratologi (Gibelli: 1992). Quanto però alla verisimiglianza delle situazioni, dei personaggi e dello sfondo, invece, non è certo quello che cerca la scrittrice inglese; i profili che compaiono nella storia sono stereotipi senza spessore, semplici strumenti per la progressione dell’intrigo: la moglie petulante, la governante sensuale, il medico gentile e compassionevole, il giovane capitano irruento, etc...

Tre esempi per tutti: “Ann è la nostra cameriera. Una ragazza simpatica, ma una irrefrenabile pettegola” (Christie 2003: 178); Roger Ackroyd è “l’incarnazione del signorotto di campagna tradizionale” (Christie 2003: 181); la governante, la signorina Russel, è “una donna alta, ben fatta ma scostante” (Christie 2003: 185)³, e così via.

infine consacrata da Elisabetta Mondello, per qualificare le prospettive narrative coincidenti con la voce dell’assassino (Mondello 2005: 21).

² Maurice Leblanc “L’arrestation d’Arsène Lupin”, in *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*, Pierre Laffitte et C^{ie}, Paris : 1907, pp. 15-38 (racconto pubblicato per la prima volta sul giornale *Je sais tout*, luglio 1905).

³ Per comodità, tutte le citazioni da questo testo sono tratte dall’edizione italiana, tradotta da Giuseppe Motta (Christie 2003).

Anche l'accumularsi di coincidenze che rendono via via più ingarbugliata l'inchiesta è assolutamente inverosimile. *The Murder of Roger Ackroyd* è sì un classico, ma decisamente datato. Resta però la perfetta macchina narrativa che serve la rivelazione finale, il primo esempio compiuto di narrazione fatta dal colpevole.

JAMES CAIN, *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (1934)

Con James Cain le cose cambiano. *The Postman Always Rings Twice* è un altro classico, ma di un genere totalmente diverso. E va in tutt'altra direzione. Il romanzo racconta di un triangolo amoroso nella provincia americana, a 20 km da Los Angeles, negli anni della depressione. L'ambientazione primaria è una locanda – la Taverna delle Due Querce – in una stazione di servizio. Il proprietario è un greco grasso e untuoso ma simpatico e bonaccione. Sua moglie, Cora, è una bruna sensuale, che l'ha sposato per interesse. Ecco come la descrive il narratore, Chambers: “Eccetto che per il corpo, non si poteva dire una gran bellezza: ma aveva una cert'aria imbronciata e le labbra sporte in fuori in modo tale da farmi venir subito voglia di mordergliele” (Cain 1981: 7)⁴.

Il terzo vertice del triangolo è appunto il narratore, un *hobo*, di quelli che saltano al volo sui treni, un giramondo senza arte né parte, con un passato da attaccabrighe, imbrogliatore, giocatore d'azzardo e qualche esperienza in prigione. Il destino sembra scritto già in quel primo incontro fra Chambers e Cora; ex-reginetta di bellezza delle campagne dall'Iowa, ella si rivela progressivamente una diabolica *dark lady*.

È lei a spingere Chambers verso l'inevitabile: alludendo alla possibilità di sbarazzarsi del marito, gli suggerisce che “allora un modo ci sarebbe” (Cain 1981: 23). Il narratore, che ancora non ha capito dove lei voglia arrivare, ribatte: “Finirai col farti impiccare”. A questo punto, lei lo mette sulla buona strada: “Se la cosa la combini tu, non credo. Al modo ci penserai tu. Ce ne sarebbe un'infinità di modi”. Chambers finalmente capisce di essere l'assassino designato, ma è incapace di resistere a una malvagità tanto palese: “Devi essere uscita dall'inferno. Altrimenti non riusciresti a convincermi così” (Cain 1981: 23).

I due tentano una prima volta di uccidere il Greco, e non ci riescono. Allora Chambers se ne va per un po', poi ritorna. Al secondo tentativo, il progetto va a segno. Il greco muore. E loro si potrebbero godere il loro amore, sempre che di amore si tratti. Invece, immediatamente dopo l'omicidio, vengono stritolati dalla macchina giudiziaria che li mette uno contro l'altra. Sembrano perduti quando un cavillo procedurale li salva. Ne escono assolti e inoltre incassano il denaro dell'assicurazione. Si chiudesse qui, il romanzo sarebbe una di quelle storie in cui è il male a trionfare. Invece no. Cora e Chambers, tornati liberi e resi ricchi dai soldi dell'assicurazione, litigano. Si odiano. Si straziano. L'orrore di quell'omicidio si riverbera sulle loro vite fino a trascinarli alla morte, la giusta punizione di un destino che ristabilisce una forma di Giustizia poetica che la legge umana non è stata capace di assicurare, un tema che diventerà classico nel cinema americano. *The Postman Always Rings Twice* fa penetrare il lettore nell'animo del povero Chambers, che pur essendo un assassino perché ha ucciso il marito dell'amante e ha progettato per tutta la seconda parte anche l'assassinio dell'amante stessa, muove a compassione. Il cuore dell'espedito narrativo è questo, e va ben al di là del formalismo di Agatha Christie: sentendo raccontare la storia dal colpevole, vediamo il mondo attraverso i suoi occhi, e in tal modo ne scopriamo lentamente l'umanità. Il male non è fuori da noi: il romanzo ci consente di scoprire che esso alberga nel nostro animo.

⁴ Per comodità, tutte le citazioni da questo testo sono tratte dall'edizione italiana, tradotta da Giorgio Bassani (1981).

ALBERT CAMUS, *L'ÉTRANGER* (1942).

A detta dello stesso Camus, *L'étranger* è “la storia di un uomo che, senza alcun atteggiamento eroico, accetta di morire per la verità” (Camus 1954)⁵.

La scrittura del romanzo è asciutta e fattuale, e il narratore sembra limitarsi a descrivere gli eventi cui prende parte nel modo più oggettivo possibile.

La lenta e inesorabile discesa verso la tragedia è raccontata dal punto di vista dell'assassino. Meursault, un *pied-noir*, uno di quei francesi che vivevano nei territori colonizzati del Maghreb – in questo caso, in Algeria – assiste, senza dar segno di alcuna emozione, al funerale di sua madre. Il racconto delle esequie è un resoconto, una relazione oggettiva senza sussulti, con un'attenzione quasi cinematografica ai dettagli esteriori. Durante la cerimonia, Meursault si perde a osservare particolari insignificanti dei presenti: nota per esempio che a uno di essi, “le labbra (gli) tremavano, sotto un naso pieno di punti neri”⁶ (Camus 1957: 26). Colpisce il lettore l'assenza di reazioni emotive del narratore/protagonista, ossessivamente attento, semmai, al proprio stato fisico, al proprio benessere o malessere, e apparentemente mai abitato da sentimenti di dolore o di altro tipo per la scomparsa della madre: “Ho preso un altro caffè, buonissimo” (Camus 1957: 22); “Avevo caldo sotto i vestiti scuri” (Camus 1957: 26). Il giorno dopo il funerale, il freddo Meursault non trova di meglio che andarsene in spiaggia, dove incontra una collega e con lei passa la notte.

Tra un evento e l'altro, Meursault descrive la vita del quartiere di Algeri: le violenze ripetute dei maschi contro le loro donne, gli amori sulla spiaggia, i personaggi eccentrici o patetici come il vecchio Salamano che maltratta il suo cane fino a farlo scappare, per poi pentirsi.

Senza apparente ragione, si fa amico uno sfruttatore, se ne va in spiaggia con Marie, e finisce, quasi per caso, per essere coinvolto in una rissa con un gruppo di algerini (il narratore li chiama “arabes”). Sentendosi minacciato, ne ammazza uno, senza davvero rendersi conto di quello che sta facendo. Da questo momento in poi, il romanzo segue l'omicida in prigione, al processo e, infine, sulla forca.

Anche qui, il punto di vista dell'assassino ci permette di indagarne le ragioni, di trasmettere una percezione lucida e profonda dell'evoluzione del suo stato d'animo, di vivere assieme a lui le lunghe notti di angoscia in attesa dell'arrivo del boia che verrà a ghigliottinarlo. Lo stile cristallino e algido è un modo per acuire le percezioni del lettore, oltre che per analizzare dall'interno il mondo interiore di un omicida per caso: è il tema classico di Camus, quello dell'assurdità dell'esistenza, esemplificato nella vicenda di Meursault.

ERNESTO SABATO, *EL TUNÉL* (1948)

Con Ernesto Sabato, scrittore argentino degli anni '40 (l'epoca della crisi delle istituzioni liberali nel paese sudamericano e dell'ascesa al potere di Juan Domingo Peron), il senso del racconto visto dalla parte dell'assassino evolve. È, certo, il clima esistenzialista a determinarne il senso. E non è un caso che sia stato proprio Albert Camus ad aver accolto entusiasticamente il romanzo dello scrittore argentino.

El tunél non è un giallo. Al massimo, è un *noir*, comunque riconosciuto come uno dei grandi romanzi della letteratura latinoamericana. Fin dalle prime righe, il narratore confessa di

⁵ Traduzione dell'autore dalla prefazione di Albert Camus all'edizione scolastica americana (in francese) de *L'étranger*: Camus, A., 1954, *L'étranger*, Germaine Brée and Carlos Lyne jr. (editors), Appleton-Century-Crofts, Inc., New York.

⁶ Le traduzioni dal testo originale in francese sono dell'autore.

essere l'omicida della propria amante. E dichiara di voler raccontare il proprio crimine, perché qualcuno lo capisca, anche se, stando a quanto scrive, l'unica che avrebbe potuto capirlo era proprio colei che ne è poi diventata la vittima.

Il pittore, Juan Pablo Castel, uomo timido e introverso, confessa di essersi profondamente innamorato di Maria Iribarne, una sconosciuta che si era soffermata ad ammirare il dettaglio di un suo quadro esposto in una mostra; il dipinto rappresentava una donna, una finestra, il mare, e appariva impregnato di una sorta di angoscia metafisica. Castel ricostruisce i mesi passati a sognare un successivo incontro immaginario con la ragazza.

Quando finalmente questo incontro si verifica, il pittore rivolge alla donna un discorso esistenzialista che dà il tono al romanzo: per Castel, viviamo “su un pianeta minuscolo che corre verso il nulla [...] Moriamo, e, nello stesso momento, altri nascono per perpetuare l'inutile commedia” (Sabato 1984: 87). La parentela tra Sabato e Camus appare qui evidente.

Nel dialogo che segue fra il pittore e Maria Iribarne, la vittima addirittura intensifica l'interpretazione esistenzialista del quadro: riflettendo sul dipinto del suo futuro amante (e poi assassino) e sul dettaglio della finestra e del messaggio di disperazione che esso sembra veicolare e che costituisce il pretesto del loro incontro, commenta: “Un messaggio di disperazione le sembra lodevole? [...] La parola lodevole non ha nulla a che fare qui [...] Quello che conta è la verità” (Sabato 1984: 87). Il pittore, Juan Pablo Castel, confessa a sua volta di disprezzare l'umanità, per i suoi difetti, la cupidigia, l'avidità che regnano ovunque: “L'uomo è tanto attaccato all'esistente che preferisce alla fine sopportare la propria imperfezione.” Tuttavia, egli capisce anche di far parte di questa stessa umanità e di dividerne i difetti strutturali: “Il mondo è spregevole, ma capisco che ne faccio parte anch'io” (Sabato 1984: 119-120)⁷.

Una digressione narrativa inattesa serve a inserire il romanzo nella tradizione del romanzo poliziesco. Inaspettatamente, infatti, nel mezzo della vicenda di amore e (sospetto) tradimento fra il pittore e Maria, appaiono due personaggi, Mimi e Hunter, che si mettono a discutere sulle qualità e sui difetti del romanzo poliziesco (Cf. Sabato 1984: 129-132). Si aprono allora tre gustose pagine di dialogo sul giallo e sui suoi difetti, fra Mimi e il suo ospite Hunter, cugino di Allende, marito di Maria, sullo sfondo dell'*estancia*, la casa di campagna della famiglia di lei dove Maria ha l'abitudine di ritirarsi. Hunter sostiene che un poliziesco valga l'altro, mentre Mimi afferma che il giallo sia l'unico genere che le riesce di leggere, affascinata com'è da tutti quei detective meravigliosi che si intendono di tutto. Hunter, riproducendo, in una sorta di *mise en abyme*, la struttura stessa del romanzo, racconta infine una trama possibile in cui vittima e omicida sono la stessa persona, e che si conclude col suicidio del protagonista.

Perché questo inserto di dibattito sul poliziesco? È in effetti sorprendente trovarlo qui nel cuore del romanzo, del tutto staccato dalla progressione dei fatti narrati nella *fabula*: certo ha che fare con il dibattito formale sulla struttura del poliziesco che sta alla base del romanzo stesso e con la scelta di scriverlo dal punto di vista di Caino. Questo iscriversi in un filone narrativo specifico attraverso i *clin d'œil* prosegue con una citazione di E. A. Poe, l'inventore del genere poliziesco: “Mai più, mai più” (Sabato 1984: 139)⁸ dice Castel pensando all'irripetibilità di certi momenti eccezionali dell'esistenza, ma anche rimandando al poema di Poe, *The Raven*. Il riferimento intertestuale è consolidato da Castel stesso, che conclude con un secondo accenno indiretto a E. A. Poe, citando una delle tematiche predilette dello scrittore americano, quella della vertigine dello strapiombo e della seduzione che essa esercita sull'animo umano. Sabato la adatta alla situazione in cui Castel si trova quando è in

⁷ Appare qui un terreno comune fra questo romanzo a sfondo filosofico e il *noir*, cioè una visione nera della corruzione come elemento costitutivo dell'umanità, con la differenza che, se il *noir* dà a questa visione una connotazione storico sociale, il romanzo esistenziale fa riferimento alla condizione umana in generale.

⁸ La frase è la citazione di un verso di E. A. Poe, *The Raven* (1845).

compagnia della sua futura vittima e sente l'attrazione che il male esercita sul proprio stato d'animo.

Questi inserti servono a introdurre la parte finale del romanzo, in cui la tonalità nera del racconto si accentua, nella notte che il pittore e Maria passano all'*estancia*: Castel stesso parla esplicitamente di "oscuri pensieri che muovevano nelle tenebre del mio cervello, come in un antro fangoso; aspettavano il momento di innalzarsi, scivolando e mormorando nel fango" (Sabato 1984: 140): l'affermazione costituisce una sorta di definizione programmatica dell'intenzione che muove il romanzo.

I dubbi su Maria, di cui Castel sospetta una relazione col cugino Hunter, culminano quando il pittore si chiede: "Nella sua vita vi erano cose altrettanto oscure e spregevoli che nella mia?" (Sabato 1984: 141). Finisce così che in preda a un delirio di gelosia e possesso, in una notte di tempesta, Castel accoltella a morte Maria.

Nella visione del narratore di *El tunél*, il crimine viene relativizzato in nome dell'anarchia dell'impulso. Nell'ottica dell'individuo, il crimine è giustificato. Nell'animo umano, alberga l'istinto di morte.

Le ultime pagine del romanzo trascrivono il delirio di possesso di Castel, in apparenza perfettamente logico e giustificato, che lo porta fino all'omicidio, in una storia che oggi definiremmo "anatomia di un femminicidio". La visione dall'interno, in questo caso, non ci rende certo Castel più simpatico, ma ci permette di comprenderne meglio il raziocinante delirio.

SERGIO SINAY, *ES PELIGROSO ESCRIBIR DE NOCHE* (1992)

Nel caso di *Es peligroso escribir de noche*, dello scrittore argentino Sergio Sinay⁹, si tratta non di un grande classico, ma di un romanzo erotico-poliziesco scritto dal punto di vista dell'assassino, costruito mediante un gioco cosciente sulle strutture del genere.

In questo caso, il protagonista del romanzo, Luis Caminos, è un assassino non per caso, ma per necessità. Credendosi ricercato dalla mafia per aver sottratto l'amante al boss Fernando Celis, si crede obbligato a ucciderlo. Una volta compiuto l'omicidio, assume però un altro status, quello di vittima, perché a questo punto sono ormai i mafiosi ad assediare (o almeno così crede) e a progettare di ucciderlo.

Caminos, il narratore, è una persona qualunque, imbattutasi per sua sfortuna nella bella amante del boss, descritta attingendo all'abituale repertorio del *pulp*: seno procace, vestitini attillati, tacchi vertiginosi, e via dicendo. Sulla trama sostanzialmente costruita sul gioco sulle convenzioni del genere, si articola in questo caso un dato nuovo, mutuato dal *néo noir* francese e dalla tendenza condivisa a immettere il dato storico-politico nelle strutture del romanzo poliziesco: il racconto si svolge infatti su uno sfondo politico che non era stato reso esplicito nei romanzi degli anni '40. Siamo nel periodo che segue la fine della dittatura dei colonnelli argentini: il sistema criminale della dittatura è ancora in piedi, anche se la transizione verso la democrazia è avviata. I riferimenti al regime sono molti. Ad esempio, quando, per arrestare Caminos, il lettore avvertito vede apparire una Falcon, capisce subito il collegamento: le Falcon erano infatti le automobili con cui i militari e/o i miliziani al soldo della giunta militare rapivano i militanti rivoluzionari facendone in molti casi dei *desaparecidos*.

Intendiamoci, il romanzo non è un testo "politico" nel senso classico del termine. Caminos non è un militante rivoluzionario, ma solo un individuo qualsiasi che ha la sfortuna

⁹ Per questo romanzo considerato marginale va citato almeno lo studio di Maud Gaultier indicato in bibliografia (Gaultier 2003).

di rubare la donna al boss mafioso. Quest'ultimo è anche – vista la sovrapposizione fra potere politico, media e potere criminale – padrone del giornale in cui lavora Caminos. Senza saperlo, senza volerlo, Caminos è immerso in un sistema criminale e criminogeno e ne diventerà la vittima.

Uccidendo il boss, Caminos avrà compiuto una vendetta personale, e in fondo anche un atto di giustizia nei confronti di un criminale fino ad allora impunito. In questo modo, rinasce come uomo nuovo e riscatta la propria mediocrità. Ma questa scelta lo perderà: finirà ucciso assieme alla ragazza, con la convinzione di essere ricercato dagli sgherri del boss. In realtà, per colmo dell'ironia, il protagonista è stato vittima della sua paranoia e ha scambiato dei semplici cacciatori per dei mafiosi: dunque, è morto così per sbaglio.

Il clima del romanzo è quello dettato dal postmoderno: come si è intuito da questa breve presentazione, il gioco letterario e sperimentale prende alla fine il sopravvento sull'analisi del personaggio. Vi è sì una verità storica e di contesto: il clima politico, la denuncia della corruzione, dell'illegalità al potere, e la conseguente visione del destino dell'individuo qualsiasi, annientato dal sistema criminale dove potere politico e potere mafioso si avviluppano e sovrappongono. Ma vi è anche molto *divertissement* letterario nella costruzione: il protagonista narratore scrive mentre crede di essere circondato dai mafiosi; la sua preoccupazione è più quella di non riuscire a finire lo scritto in cui ricostruisce la propria vicenda che non quella di essere ucciso, e soprattutto, questo stratagemma narrativo – un narratore in costante pericolo – e la tensione prodotta dalla costante preoccupazione che il racconto si interrompa sono accuratamente costruiti per tener in allerta il lettore fino all'ultima pagina.

Nel 1966, lo scrittore argentino Jorge Luis Borges, lui stesso autore di romanzi e racconti polizieschi piuttosto sofisticati, aveva rilevato la profonda distanza che separava il giallo classico di indagine, quello in cui un detective scopre l'autore di un crimine attraverso un'indagine razionale, e il *noir* americano, contraddistinto secondo lui da “personaggi sinistri, che si battono e si menano coll'impugnatura dei loro revolver [...sullo sfondo] di scene pornografiche”. Faceva senza dubbio riferimento al già citato *The Postman Always Rings Twice*, di James Cain, in cui già nel secondo capitolo assistiamo a una torrida scena di sesso fra Chambers e Cora, e a tutta la narrativa pulp statunitense che aveva sfruttato *ad nauseam* il tema “sesso e crimine”. Per Borges, l'amore dei romanzi polizieschi è invece giustificato dal fatto che essi, spiega, “racchiudono un mistero e perché sappiamo che esso si risolverà logicamente. È un caos che racchiude l'ordine”¹⁰.

Sinay riprende appunto alcuni caratteri di *The Postman Always Rings Twice* (il triangolo, il boss, la sua donna, il dipendente squattrinato ma giovane e coraggioso, il sesso esplicito, l'omicidio del padrone e la punizione finale dell'omicida, il tutto raccontato dal punto di vista di quest'ultimo), ma in un altro contesto culturale. Vi aggiunge infatti quella artificiosità letteraria che è del tutto assente nel romanzo di James Cain, e che risulta qui un po' posticcia. Essa si esprime nella ricercata elaborazione di una struttura narrativa fondata sulla costante minaccia che il racconto possa da un momento all'altro interrompersi a causa della morte del narratore. Questa struttura serve ad alimentare la continua tensione del lettore fino al colpo di scena finale (che è un elemento del giallo più classico). Secondo alcuni lettori del romanzo, la presenza contemporanea di letterarietà e di contenuti realistici (lo sfondo politico in particolare) porterebbe a una sorta di conciliazione fra i due opposti evocati da Borges. Forse è chiedere troppo a un romanzetto che è sostanzialmente un *noir* a forte carica erotica, ma non vi è dubbio che la scelta dello svelamento della triplice finzione del narratore (narratore appunto, ma anche assassino e vittima) sia elemento formale che si riconduce alla matrice del giallo classico. In quest'ottica, gli elementi di *noir* (la carica erotica, la

¹⁰ Intervista a Jorge Luis Borges riportata in Lafforgue e Rivera (1996 : 45 ss.).

rappresentazione sociale, la violenza contemporanea, persino lo sfondo politico sulla prosecuzione del sistema della dittatura in tempi di transizione democratica) finiscono per arricchirne la prospettiva, facendone così un ibrido di un certo interesse.

NICCOLÒ AMMANITI, “RISPETTO” (1996)

In questo racconto, che è parte di una raccolta intitolata *Fango* (Ammaniti 1996), il narratore collettivo è costituito da un gruppo di ragazzi romani che incontrano tre coetanee in discoteca. Le portano sulla spiaggia, e poi, trascinati dalla loro stessa eccitazione, le stuprano e le uccidono. Il lettore vede la situazione attraverso gli occhi dei ‘cattivissimi’, poiché la storia viene raccontata con le loro parole e dal loro punto di vista. Il lettore è così obbligato a indossare i panni degli stupratori e assassini, e non possiede nessun appiglio per prendere le distanze dalle atrocità che essi commettono (Doamaradzka 2011). È difficile che il lettore possa provare empatia nei confronti di questi personaggi, e questa è una tendenza molto marcata nel *neonoir* italiano (Mondello 2011: 15-42). Dell’estrema violenza gratuita non viene suggerita nessuna giustificazione e la narrazione non propone un percorso di redenzione, né una parabola di punizione, né un’analisi delle motivazioni del crimine, che rimane insensato e inesplicabile, come se l’io narrante collettivo fosse ineffabile, e tanto radicalmente altro da diventare un mostro costruito come quelli descritti quotidianamente dalla cronaca:

Usciamo all'imbrunire. Andiamo a divertirci. A fare i coglioni. Sappiamo divertirci noi. Sappiamo tirare fuori il meglio dal buco. Saliamo in macchina e decidiamo di smuovere il culo. A morire un po' sulla pista. Ridiamo e ci fermiamo in un bar sulla provinciale a prendere le birre. Questa sera è diversa e lo avvertiamo tutti. Aspiriamo dai finestrini aperti l'aria che ci rimbalza in faccia a 180°. Siamo una fottuta muta di bastardi in movimento. Siamo come bufali. Solo più grossi. O come le iene. Solo più famelici. Cazzo se siamo famelici stasera. E quanto siamo affamati (Ammaniti 1996)

MASSIMO CARLOTTO *L'OSCURA IMMENSITÀ DELLA MORTE* (2004)

In questo romanzo a due voci (più una voce narrante esterna) si alternano da un lato Raffaello Beggiano, rapinatore condannato all'ergastolo per complicità in omicidio, ora in carcere da quindici anni e malato di cancro, e Silvano Contin, marito e padre delle vittime di Beggiano. Dopo la morte della moglie e del figlioletto, Contin ha perso ogni interesse alla vita e si sta progressivamente lasciando andare: a tenerlo in vita è solo la speranza di identificare il complice di Beggiano per potersi vendicare, ma quest'ultimo non vuole svelarne l'identità, sia per interesse personale che per rispetto della deontologia del carcerato.

Beggiano appare sinceramente pentito, e spera di ottenere di poter morire fuori dal carcere, e tuttavia non collabora con l'autorità giudiziaria, anche perché, in realtà, non vuol perdere la sua parte del bottino. Contin, dal canto suo, è profondamente depresso, e roso dal ricordo delle vite spezzate della moglie e del figlio, e animato dal desiderio di vendetta.

Il romanzo, che parte da questa contrapposizione fra una vittima che suscita compassione e un colpevole che provoca invece una ferma riprovazione, è costruito su una progressiva e lenta sovrapposizione e inversione dei ruoli dei due protagonisti.

Contin, la vittima, diventa sempre più violento nei suoi rapporti con le donne fino a trasformarsi in un crudele giustiziere: nella scena madre del romanzo, è proprio lui ad ammazzare con metodo i complici della rapina. In questo modo, ottiene la riparazione che cercava, e riesce anche a punire Beggiano, che pensava di poter fuggire in Brasile una volta

uscito dal carcere. Invece Contin gli porta via soldi e documenti; e gli impedisce di andarsene a coronare il suo sogno di libertà costringendolo a restare in Italia, povero e malato: “Sono venuto ad annunciarti che il tuo sogno di fuggire è svanito. Sei fottuto, Beggiano. Spero che il cancro ti uccida lentamente” (Carlotto 2004: 123).

Inversamente, Beggiano, a forza di sconfitte – il carcere, il cancro, la mancata fuga in Brasile, le umiliazioni quotidiane – ritrova lentamente una sua umanità. Nei suoi ultimi giorni di vita riscopre affetti, sentimenti, nostalgia: “Abbiamo camminato lungo il mare, in silenzio, tenendoci per mano. Io ogni tanto mi fermavo e guardavo lontano per riempirmi gli occhi di vita e di libertà e lei, allora, mi abbracciava forte” (Carlotto 2004: 159).

In fondo, sono entrambi colpevoli. Il primo è una vittima che si fa giustiziere, il secondo, un assassino che scopre il valore del sentimento attraverso un lungo cammino di redenzione.

La scelta del doppio punto di vista – e di un doppio punto di vista di Caino – non si spiega qui con esigenze di carattere puramente formale. Certo, il lettore segue l'avanzare della vicenda, e il lento incedere della ricerca della liberazione (dal carcere per Beggiano, dai fantasmi dell'oscura immensità della morte per Contin) grazie all'alternarsi dei due punti di vista. Questa scelta potrebbe costituire un semplice stratagemma narrativo, già abusato anche nel cinema, da *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950) in poi. Ma in Carlotto, il senso di questa scelta è più articolato.

Lo svelamento dello statuto di assassino di ognuna delle due voci non avviene né all'inizio, come premessa, né alla fine, come rivelazione finale, ma nel corso della narrazione. In questo modo, ogni sorpresa è bandita, e la ricerca dell'effetto dello svelamento è esclusa. Questa scelta consente invece, non tanto di rovesciare i ruoli dei due narratori – assassini restano entrambi, e tutti e due sono irreparabilmente rosi dall'irruzione della morte nelle loro vite –, ma quasi di sovrapporli: entrambi assassini, entrambi vittime.

Così Beggiano morirà di cancro in carcere e Contin fuggirà in Martinica, a sopravvivere in una condizione di sospensione, immerso nell'anonimato, come se il male fatto e subito avesse avuto ormai il sopravvento su qualsiasi processo di redenzione.

L'analisi è sottile. L'autore lascia al lettore il giudizio morale, e non lo obbliga a conformarsi a un modello etico preconstituito, sia esso quello dell'autore, quello di uno o l'altro dei due narratori, o quello della gente comune, sintetizzato laconicamente dal commissario Valiani, che conduce l'inchiesta: “I buoni fuori, i cattivi dentro” (Carlotto 2004: 162). In fin dei conti, è l'umanità di entrambi che viene indagata nei suoi recessi più intimi. Il lettore può provare un profondo disgusto per l'assassino che ha ammazzato una madre e suo figlio durante una rapina, o provare un orrore incoercibile assistendo al massacro dei complici della rapina stessa compiuto per vendetta e per calcolo dal padre e marito delle vittime. In entrambi i casi, il cinismo, l'opportunismo, la malvagità, il desiderio di vendetta, l'interesse, paiono trionfare sopra tutto. Niente della miseria morale dei due protagonisti/narratori sfugge al lettore, grazie in gran parte alla scelta del doppio punto di vista di Caino. Ciò nonostante, la narrazione affidata a due voci che esprimono i propri sentimenti, il loro evolversi dall'odio e dal cinismo fino a una sorta di pacificazione interiore, permette un'immedesimazione con entrambi i personaggi, e lo stabilirsi di una sorta di empatia, che conduce il lettore oltre un approccio moralistico predeterminato, attraverso una narrazione orientata soprattutto alla condivisione dello sconquasso interiore dei due personaggi principali.

CONCLUSIONE

Che il narratore sia anche l'assassino il lettore può venirlo a sapere in momenti diversi a seconda della struttura narrativa adottata in ognuno dei romanzi: lo può scoprire alla fine (A.

Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*), può saperlo fin dall'inizio (E. Sabato, *El tunél*) o venirne a conoscenza nel corso della narrazione (M. Carlotto, *L'oscura immensità della morte*). Questa posizione cambia totalmente il senso della visione di Caino. Nel primo caso, più che dell'insistenza sulla normalità del crimine (in fondo, l'assassino è il rispettabile medico del villaggio), si tratta essenzialmente di una trovata narrativa per sbalordire il lettore dopo avergli fornito tutta una serie di false piste, in linea con l'ispirazione classica del giallo d'enigma. Nel secondo, l'interesse si è spostato sull'(auto)analisi della personalità dell'assassino e sulle motivazioni del crimine che egli ha commesso: è il movente dell'omicida a venir indagato, non la sua identità fattuale. Fra questi due estremi, le alternative sono molteplici, e la semplice scelta di una soluzione strutturale (nel nostro caso, il punto di vista) piuttosto di un'altra, orienta il senso del racconto, pur tuttavia non determinandone il senso globale.

Nelle soluzioni più raffinate, troviamo non un semplice rovesciamento, ma sovrapposizione, scambio, incrocio dei ruoli propri della struttura narrativa poliziesca classica: vittime che diventano assassini, e assassini che sono in realtà delle vittime, vittime che si trasformano in giustizieri e perdono ogni remora etica, criminali di cui scopriamo e che scoprono l'umanità, il pentimento, la compassione e l'empatia. È certo che, in questo tipo di narrazioni, a scomparire sono i ruoli fissi e preordinati dei personaggi chiave cui la tradizione ci aveva abituati. Nei romanzi che abbiamo elencato, a parte forse *The Murder of Roger Ackroyd* (dove il buon gentiluomo borghese medico condotto si rivela un ricattatore e un omicida), il lettore non si trova di fronte a un semplice ribaltamento dei ruoli.

Non per questo, si finisce per giustificare gli assassini, per scusare Caino: non ne assolverebbe le azioni se essi non fossero personaggi di carta ma protagonisti di fatti di cronaca. Ad esempio, l'analisi dall'interno delle ragioni e della logica del femminicidio, così ben ricostituito da Ernesto Sabato, non porta affatto il lettore ad assolvere i responsabili delle violenze coniugali. Né il racconto delle violenze gratuite del "branco" viste dal loro punto di vista nel racconto di Niccolò Ammaniti "Fango" porta il lettore a giustificarle.

E tuttavia il romanzo realizza una narrazione riuscita quando pone in essere un mutamento dell'orizzonte del lettore, permettendogli di identificarsi anche con le ragioni dell'essere più detestabile, facendo sì che egli riconosca che le peggiori pulsioni non sono l'appannaggio del mostro "altro da sé" costruito dai giornali e dai media, ma che stanno accampate, nascoste in fondo in ognuno di noi – come scrive Sabato – fra "gli oscuri pensieri che si muovono nelle tenebre del nostro cervello".

BIBLIOGRAFIA

- Ammaniti N., 1996, "Rispetto", in N. Ammaniti, *Fango*, Mondadori, Milano.
Cain J., 1981, *Il postino suona sempre due volte*, Bompiani, Milano.
Camus A., [1942] 1957, *L'étranger*, Gallimard, Paris.
Camus A., 1954, *L'étranger*, Germaine Brée and Carlos Lyne jr. (eds), Appleton-Century-Crofts Inc., New York.
Carlotto M., 2004, *L'oscura immensità della morte*, E/O, Roma.
Chandler R., 1950, *The Simple Art of Murder*, Houghton Mifflin, Boston.
Christie A., 2003, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, in A. Christie, G. Motta (a cura di), *I capolavori di Agatha Christie*, Mondadori, Milano.
Doamaradzka A., 2011, "Le sfumature del nuovo giallo italiano. Dal giallo al nero". *Romanica.doc*, 2 (3), pp. 12-20.
Eco U., 1980, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.

Gaultier M., 2003, “Identité et écriture policière dans *Ultimos días de la víctima* de José Feinman et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay”. *Cahiers d'études Romanes* (9), 117-132.

Gibelli D., 1992, “Le paradoxe du narrateur dans *Le meurtre de Roger Ackroyd*.” *Poétique* (92), pp. 387-397.

La Porta F., 2006, “Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)”, Ferroni G., M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma.

Lafforgue J. y L. Rivera, 1996, *Asesinos de papel. Ensayo sobre narrativa policial*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Leblanc M., 1907, “L’arrestation d’Arsène Lupin”, in *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*, Pierre Laffitte et C^{ie}, Paris, pp. 15-38.

Mondello E., 2011, “Il neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano”, in AAVV, E. Mondello (a cura di), *Roma Noir 2005*, Robin, Roma, pp. 15-42.

Rivera L., 1996, *Asesinos de papel. Ensayo sobre narrativa policial*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Sabato E., [1948] 1984, *El túnel*, Catedra, Madrid.

Sciascia L., 1961, *Il giorno della civetta*, Einaudi, Torino.

Sinay S., 1992, *Es peligroso escribir de noche*, Clarin/Auilar, Buenos Aires.

VanDine S. S., 1928, “Twenty Rules for Writing Detective Stories.” *The American magazine*, 09, <gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm> (15 gennaio 2016).