



HAL
open science

Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia

Claudio Milanesi

► **To cite this version:**

| Claudio Milanesi (Dir.). Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia. 2009. hal-02058091

HAL Id: hal-02058091

<https://hal.science/hal-02058091>

Submitted on 16 Mar 2019

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.

UNIVERSITÉ DE PROVENCE
IL ROMANZO POLIZIESCO
LA STORIA, LA MEMORIA

Il *noir* è diventato uno strumento di ricostruzione di sequenze insabbiate della nostra storia recente e remota, e un vettore della nostra memoria perduta. Storia e romanzo poliziesco, entrambi narrazioni indiziarie alla ricerca delle cause occulte degli eventi apparenti, hanno ormai una lunga lista di temi in comune: la malattia, la manipolazione, il terrorismo, la violenza, le trame e i vizi del potere nell'Italia dei misteri e dei segreti. Giovani critici, italiani e non, indagano legami e interazioni fra storia e poliziesco nei romanzi di Camilleri, Lucarelli, De Michele, De Cataldo, Evangelisti e tanti altri.

Scritti di:

Maria Pia De Paulis, Brigitte Urbani, Minne G. de Boer, Luca Somigli, Mauro Novelli, Andrea Paganini, Lise Bossi, Chiara Basso, Ugo Fracassa, Federica Colleoni, Alessia Risi, Massimo Carloni, Barbara Meazzi, Domenico Guzzo, Carmela Lettieri, Massimo Tramonte, Vincenzo Binetti, Martine Bovo Romœuf, Monica Jansen, Inge Lanslots, Gian Paolo Giudicetti, Magali Vogin, Perle Abbrugiati, Sarah Amrani, Catherine Kirkby Pitiot, Margherita Romengo, Clélie Millner, Marta Forno, Barbara Pezzotti, Marco Amici, Riccardo Donati, Flavio Sorrentino, Lisa El Ghaoui, Mirko Tavosanis, Claudia Canu, Giuliana Pias, Théa Picquet, Marie Flament, Simone Sarasso, Lorenzo Trama, Giampaolo Simi.

Claudio Milanesi è ordinario di letteratura contemporanea all'Université de Provence. Storico di formazione, ha pubblicato studi sulla concezione della morte nel Settecento. Oggi studia i caratteri della non fiction novel in Italia e dirige un seminario sul romanzo poliziesco al Centre Aixois d'Études Romanes.

astræa

euro 39.00



UNIVERSITÉ DE PROVENCE

IL ROMANZO POLIZIESCO LA STORIA, LA MEMORIA

Italia

A cura di Claudio Milanesi

astræa

Université de Provence

Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria

Volume 1

Italia

Astræa Editrice s.r.l.
via Cavallina 6 - 40137 Bologna
www.astraeaeditrice.it

Centre Aixois d'Études Romanes
Université de Provence - AIX-EN-PROVENCE

© 2009 Astræa Editrice

ISBN: 978-88-95649-27-6

UNIVERSITÉ DE PROVENCE

**IL ROMANZO POLIZIESCO,
LA STORIA, LA MEMORIA**

ITALIA

A CURA DI CLAUDIO MILANESI

CENTRE AIXOIS D'ÉTUDES ROMANES

ASTRÆA

ATELIER “LE ROMAN POLICIER”
CENTRE AIXOIS D’ÉTUDES ROMANES
UNIVERSITÉ DE PROVENCE

RESPONSABILE
CLAUDIO MILANESI

COMITATO SCIENTIFICO
BRIGITTE URBANI
ADRIANA CASTILLO BERCHENKO
CLAUDIO MILANESI
DANTE BARRIENTOS TECÚN

RESPONSABILE DELLA PUBBLICAZIONE
BRIGITTE URBANI
DIRETTRICE DEL CENTRE AIXOIS D’ÉTUDES ROMANES

SOMMARIO

Claudio MILANESI

Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria.

Introduzione

13

LUNGO IL XX SECOLO

Maria Pia DE PAULIS

Oblio della storia e pena sociale in *Macaroni*
di Francesco Guccini e Lorian Macchiavelli

31

Brigitte URBANI

Laura Pariani: *Dio non ama i bambini* (2007)
o la storia di un giovane serial killer nell'Argentina del secolo scorso

49

Minne G. DE BOER

Il processo riveduto: *Isolina e 1912+1*

67

Luca SOMIGLI

Il poliziesco di ambientazione fascista:
note sul revisionismo storico e il giallo contemporaneo

79

Mauro NOVELLI

Il rosso e i neri.

Fascismo e religione, sessualità e violenza
in Andrea Camilleri, *La presa di Macallé*

93

Andrea PAGANINI

Giorgio Scerbanenco, *Non rimanere soli*

103

Lise BOSSI

Quando la realtà supera la finzione:
dall'esegesi storica alla genesi di un romanzo poliziesco di un nuovo genere

135

Chiara BASSO

Il néonoir italiano.

Marc Saudade: il tragico ricomporsi del disordine

147

Ugo FRACASSA

Storie in condominio.

Gadda e Lakhous, giallisti *pour cause*

163

Federica COLLEONI

Horror e violenza politica

in Raul Montanari, *La verità bugiarda*

173

Alessia RISI

Donne e contesto storico-sociale:

le figure femminili nella scrittura di Grazia Verasani

187

LA MEGLIO GIOVENTÙ E GLI ANNI DI PIOMBO

Massimo CARLONI

Il decennio lungo del giallo italiano: 1959-1972

201

Barbara MEAZZI

Marco Vichi fra Storia e memoria

219

Domenico GUZZO

Gli anni '60 e '70 in nero:

Simone Sarasso

233

Carmela LETTIERI

I cicli della storia e la frammentazione dello spazio
in Girolamo De Michele, *Scirocco*

247

Massimo TRAMONTE

Prigioni di massima sicurezza e leggi speciali nell'Italia degli anni '70:
Nino Filastò, *Nella terra di nessuno*

259

Vincenzo BINETTI

Raccontare la Storia: ricostruzione memoriale e testimonianza storica
in Nanni Balestrini, *L'editore*

267

Martine BOVO ROMŒUF

Cesare Battisti, *L'ultimo sparo*:
un romanzo nero nella logica della lotta armata

277

Monica JANSEN

L'amore libertario del *noir* italiano per l'America Latina:
la lotta continua?

291

Monica JANSEN

Il Messico di Cacucci e di Battisti.
Spazi per l'utopia in un sistema neoliberista

302

Inge LANSLOTS

Evangelisti e Wu Ming demiurghi della S/storia:
The New World meets the Future

306

Gian Paolo GIUDICETTI

Ideologia, semplicismo e *tortillas*:
il Messico, Pino Cacucci e Valerio Evangelisti

321

Magali VOGIN

Legge degli uomini e uomini di legge: la Storia colpevole
in Elio Petri, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*

331

GLI SCRITTORI

CARLO LUCARELLI

Perle ABBRUGIATI

L'arte e il giallo.

Carlo Lucarelli, *Guernica* o l'arte figurativa per raffigurare la Storia

347

Sarah AMRANI

Le investigazioni storico-poliziesche

del commissario De Luca

363

Catherine KIRKBY PITIOT

Il codice e i suoi travimenti

in Carlo Lucarelli, *L'isola dell'angelo caduto*

375

Margherita ROMENGO

La degenerazione della storia. Discrittura storica

in Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo*

387

Clélie MILLNER

Il paradigma indiziario:

strumento dell'investigatore, strumento dello storico

399

PIETRO VALPREDÀ, PIERO COLAPRICO

Marta FORNO

Il ciclo di Pietro Valpreda e Piero Colaprico

411

Barbara PEZZOTTI

Il giallo come storia della città:

Milano e la serie di Piero Colaprico e Pietro Valpreda

421

GIANCARLO DE CATALDO

Marco AMICI

Noir su noir: Romanzo criminale e storia criminale
435

Riccardo DONATI

Romanzo Criminale: le pericolose interferenze tra realtà e finzione
447

Flavio SORRENTINO

Due bande criminali e il doppio stato:
De Cataldo, *Romanzo criminale* e Manotti, *Le Corps noir*
461

VALERIO EVANGELISTI

Lisa EL GHAOUI

Inquisizione, rivoluzione, dittature e mafia:
la Storia nei romanzi multigenere di Valerio Evangelisti
473

Mirko TAVOSANIS

Indagini nell'apocalisse.
Alan D. Altieri e Valerio Evangelisti
485

GIORGIO TODDE

Claudia CANU

Mille e una maniera d'indagare la Storia:
il caso di Giorgio Todde
495

Giuliana PIAS

La riappropriazione di alcuni materiali storici
nei romanzi del XIX secolo di Giorgio Todde
509

STORIE ITALIANE IN ROMANZI FRANCESI

Théa PICQUET

Leonardo da Vinci conduce l'indagine

527

Marie FLAMENT

Inchiesta di storia, indagine di memoria.

Intrighi polizieschi e materia storica in *Venise.net* e *Le Piège de Dante*

547

PAROLE D'AUTORE

Simone SARASSO

Il giallo, *Confine di Stato*,
la storia dei colpevoli

567

Simone SARASSO/Lorenzo TRAMA

Oltre il confine.

Dietro le quinte di *Confine di Stato*:
Faccia a faccia con Simone Sarasso

581

Giampaolo SIMI

L'estate è finita

599

INDICE DEI NOMI

609

Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Introduzione

Claudio MILANESI
Université de Provence

Se ho avuto un sogno, è stato quello di dimostrare che la parola letteraria può ancora avere il potere di cambiare la realtà
Roberto Saviano, *Scrivere per non arrendersi*, 2009

Lo scheletro *181 Ler.* è quanto resta di un uomo di quarantacinque anni, piccolo di statura, ma con un corpo da atleta, sofferente di deformazioni vertebrali, che presenta una frattura irregolare sul cranio, con frammenti liberi affondati nella cavità cranica. Può darsi che sia stato vittima di un colpo di pietra, o di clava, oppure di una caduta particolarmente disgraziata.¹

David Auerbach, William Darrow e altri investigatori del CDC scoprirono che nove dei tredici malati omosessuali interrogati (su un totale di diciannove individuati) nelle contee di Los Angeles e di Orange formavano come una specie di circuito sessuale. Questi nove malati avevano avuto, nel corso dei cinque anni precedenti, rapporti con almeno uno degli altri malati del gruppo. [...] Al centro di questo diagramma di contatti omosessuali si trovava un giovane: Gaëtan Dugas. Fu soprannominato il “paziente zero”. Quest’uomo, commissario di bordo della Air Canada, omosessuale attivo e passivo, avrebbe contagiato, direttamente o per interposta persona, almeno 40 dei 248 malati americani diagnosticati prima dell’aprile del 1982.²

...l’arresto dell’anarchico Pietro Valpreda toglie alla maggior parte della stampa italiana ogni ragionevole dubbio. La sua colpevolezza

¹ Mirko D. GRMEK, *Le Malattie all'alba della civiltà occidentale*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 108 (Ed. francese Payot, Paris, 1983).

² ID., *Aids. Storia di un'epidemia attuale*, Roma/Bari, Laterza, 1989, p. 29 (Ed. Francese Payot, Paris, 1989).

za è data subito per certa da Bruno Vespa, che ne comunica l'arresto al telegiornale del 16 dicembre, mentre altri giornalisti televisivi vi aggiungono particolari totalmente inventati. La stampa accoglie pienamente la versione ufficiale: “nel volgere di quattro giorni – scrive Mario Cervi sul *Corriere della Sera* – il mistero che avvolgeva il massacro di Piazza Fontana e gli altri attentati di venerdì scorso è stato dissolto”.³

Il corpo del combattente, appartenuto a una delle Brigate di stanza in Valtellina, è stato ritrovato da Vittorio Messeri e Marcello Davanzi il 15 agosto 1954, presso il saracco terminale del Ghiacciaio dei Forni, sopra località Santa Caterina Valfurva [...] L'esame della salma evidenzia tre fori d'entrata di proiettile nella regione addominale, probabilmente in seguito a fucilazione [...] Non sono note le circostanze in cui il partigiano ha perduto la vita né si ha notizia di scontri avvenuti a una così elevata altitudine nella zona del ritrovamento.⁴

I giornali sono una cosa che fa schifo. Uno dice: “L'ho letto sul giornale” e l'altro risponde: “Beh, se è sul giornale!”, il giornale è sacrosanto; il giornale è vangelo, il giornale è la verità fatta carta stampata [...]. Sul giornale c'è scritto: “Le indagini per la strage dei colli di Paderno hanno dato i primi frutti. La polizia ha già proceduto all'arresto di tre terroristi che hanno preso parte al vile attentato che ha causato la morte di valorosi soldati nell'espletamento del proprio dovere. I tre sono Michele Sterza, già noto alla polizia come attivo membro di un gruppo extraparlamentare di sinistra [...]. Il secondo arrestato è Giorgio Velluni di 27 anni che risulta uno stretto collaboratore dello Sterza [...] Da ultimo, Pasquale Nunno, amico dei due precedenti e loro complice in altre imprese a sfondo politico”.⁵

La Stampa, 13 dicembre 1969. [...] Il funzionario Trapani dice: “Certo è in questo settore che dobbiamo puntare; estremismo, ma estremismo di sinistra. A Roma hanno fatto esplodere una bomba al monumento del Milite Ignoto. Non sono certo quelli di destra che fanno queste azioni. Sono i dissidenti di sinistra. Anarchici, cinesi, operaisti. Il dottor Trapani ha ricordato i fatti terroristici della scorsa primavera, gli attentati alle banche e alla Fiera; per le esplosioni sui treni e la bomba alla Fiera Campionaria di Milano

³ Guido CRAINZ, *Il paese mancato*, Roma, Donzelli, 2003, p. 365.

⁴ Giuseppe GENNA, *Nel nome di Ishmael*, Milano, Mondadori, 2001, p. 101.

⁵ Lorian Macchiavelli, *Le piste dell'attentato*, Torino, Einaudi, 2004, p. 31.

Introduzione

nel corso del 1969 sono infatti stati incarcerati diversi militanti anarchici”.⁶

Storia e misteri sono per definizione intrecciati. Una costante della storia è quella di tentare di illuminare le cause oscure di eventi apparentemente inspiegabili: la comparsa improvvisa delle epidemie e la loro altrettanto incomprensibile scomparsa, l’ascesa e il crollo degli Imperi e delle potenze, le modalità e le responsabilità degli assassini politici, le cause, immediate o remote, delle guerre, le ragioni di quel grande carnagio che è la storia ...

Le citazioni che aprono questa introduzione sono, le prime tre, tratte da monografie storiche, le seconde da romanzi di genere. Ma appaiono in tutto e per tutto interscambiabili; i linguaggi delle storiografia e del romanzo sembrano qui incrociati in una sorta di mimesi reciproca: la storia integra le modalità della narrazione dell’inchiesta, il giallo si appropria della precisione dei linguaggi delle scienze umane e dei sottocodici del linguaggio dei media che gli storici usano come documenti o come garanzia epistemologica. In una sorta di rovesciamento, la storia racconta e il romanzo spiega. O meglio, raccontare e spiegare diventano la stessa cosa. Raccontare diventa in sé un modo di capire. Come scrive Wu Ming 2:

Occorre allora usare la lingua come strumento estetico ed epistemologico. Perché solo dicendo *meglio* possiamo capire *di più*. Pier Paolo Pasolini, riferendosi ai misteri d’Italia, scriveva: “Io so, perché sono uno scrittore”. Ci sono segreti che si possono dire solo trovando le parole giuste e una storia per raccontarli⁷.

⁶ Simone SARASSO, *Confine di Stato*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 362. In questo rimando circolare fra realtà e finzione, Sarasso cita qui, quasi parola per parola, un articolo del quotidiano *La Stampa* del 13 dicembre 1969, immediatamente a ridosso dell’attentato di piazza Fontana. L’articolo, che qui riproduciamo, riportava le dichiarazioni del commissario Luigi Calabresi: “Il funzionario Calabresi dice: – Certo è in questo settore che dobbiamo puntare; estremismo, ma estremismo di sinistra. A Roma hanno fatto esplodere una bomba al monumento del Milite Ignoto. Non sono certo quelli di destra che fanno queste azioni. Sono i dissidenti di sinistra. Anarchici, cinesi, operaisti (Potere Operaio, Lotta Continua). Il dottor Calabresi ha ricordato i fatti terroristici della scorsa primavera, attentati alle banche e alla Fiera: – Trovammo i responsabili: erano anarchici”, *La Stampa*, 13 dicembre 1969, cit. in Adriano SOFRI, *La notte che Pinelli*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 221.

⁷ WU MING 2, “La Salvezza di Euridice”, in WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 193.

Storia e romanzo poliziesco possiedono ormai una lista di temi in comune: la morte, la malattia, la manipolazione dell'informazione, il terrorismo, la violenza, i vizi e le pratiche del potere: la ricerca (attraverso il racconto) delle cause occulte degli eventi apparenti. Lungi dall'essere soltanto un semplice gioco enigmistico, una sfida dello scrittore all'intelligenza del suo lettore, il romanzo poliziesco è diventato, da quando ha assunto la colorazione del *noir*, una sorta di strumento suppletivo della memoria e del disvelamento delle disfunzioni del sistema politico e sociale.

Ed è così inevitabile che gli stessi eventi siano trattati dalle due serie, ricerca storica e romanzo: in due degli esempi qui sopra, sono l'attentato di Piazza Fontana e la relativa campagna di disinformazione della magistratura e della stampa a diventare oggetto della ricostruzione storica di Guido Crainz e della narrazione romanzesca di Simone Sarasso, con scritture tanto simili da apparire interscambiabili; le ricerche presentate in questo volume dedicato a *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, mostrano che, specie per quanto riguarda la storia dell'Italia fascista e dell'Italia repubblicana, il romanzo poliziesco si è incaricato di riportare alla memoria i disfunzionamenti di un sistema che non è mai riuscito a diventare "normale": la guerra civile, la strategia della tensione, la guerra fredda, il terrorismo, la criminalità organizzata, lo scontro e/o la complicità fra potere politico e magistratura, la corruzione politica e amministrativa...

Giallo e storia adottano procedure analoghe di ricerca della "verità": l'inchiesta, volta a ritrovare le cause di un evento singolare attraverso la raccolta di indizi, l'uso di tecniche di indagine sempre più sofisticate, e il ragionamento. Ma il ragionamento del detective è di tipo particolare: è quello che il filosofo americano Charles Sanders Peirce e, più tardi, il semiologo e scrittore Umberto Eco, hanno chiamato *abduzione*, quel procedimento logico che permette di stabilire una verità su un caso singolare (il "caso") non attraverso regole generali certe ma grazie all'ipotesi.

Parallelamente, nella sua ricostruzione della genealogia della conoscenza storica, lo storico Carlo Ginzburg ha mostrato che storia e giallo possiedono un punto di convergenza metodologica nel cosiddetto paradigma indiziario, il metodo che consente di stabilire le cause di un evento puntuale e a prima vista oscuro e singolare non attraverso la deduzio-

Introduzione

ne da leggi generali o attraverso l'induzione dal particolare verso una legge più generale, ma grazie alla scoperta di tracce e indizi, eventi puntuali che servono a ipotizzare le cause apparentemente nascoste di un evento singolo:

Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla⁸

Ci si è posti da più parti la questione su chi, fra la storia e il romanzo, abbia ispirato l'altro. C'è chi ha sostenuto che sono gli storici a ispirarsi alla letteratura, cercando nelle raffinate forme narrative del romanzo moderno gli schemi di rappresentazione della complessità delle vicende umane: gli storici cercherebbero quindi nei romanzi le forme espressive che permettono loro di descrivere l'intreccio fra piani cronologici che determina e spiega azioni, sensibilità e modi di vivere, di ricostruire la sovradeterminazione dell'agire umano data dal sovrapporsi e incrociarsi di ragioni e motivazioni private, singolari, sociali, etniche, culturali e quant'altro. All'opposto, altri sostengono che è invece la narrativa a trovare nella complessità delle vicende reali del passato la fonte della propria complessa visione dell'agire umano; sarebbero gli scrittori a trovare, nell'immenso serbatoio di storie che il passato ci ha tramandato, esempi ispiratori di quelle vicende che l'immaginazione dello scrittore si incarica poi di rielaborare.

Ai due corni del dilemma, si sono posti da un lato lo storico della letteratura André Jolles, per il quale è la storia che crea la letteratura, “attraverso la ricerca linguistica di modi di espressione equivalenti al fatto storico”⁹, e dall'altro lo storico Giovanni Levi, che considera invece che sia l'infinità dei modelli e degli schemi biografici concepiti dai romanzieri ad aver influenzato, seppur in modo indiretto, il modo in cui gli storici ricostruiscono gli avvenimenti del passato e le biografie dei personaggi storici¹⁰. La lettura dei casi concreti esaminati in questo volume aiuterà a darci una risposta, la quale finirà per far appello a quella sorta di circola-

⁸ Carlo GINZBURG, *Spie. Radici sociali e politiche di un paradigma scientifico*, dattiloscritto, p. 17, 1977.

⁹ André JOLLES, “Clio e Melpomene”, in A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, S. Contarini (a cura di), Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 243. Questa corrispondenza fra A. Jolles e J. Huizinga a proposito di “Clio e Melpomene” è stata pubblicata per la prima volta in *De Gids* nel settembre 1925.

¹⁰ Giovanni LEVI, “Les usages de la biographie”, in *Annales*, 44°, 6, nov-déc 1989, pp. 1325-1336.

rità fra le due serie che abbiamo visto all'opera nelle citazioni di apertura.

Ve n'è abbastanza per intravedere la vastità del tema del rapporto fra storia e racconto (criminale e/o poliziesco, nel nostro caso) e le sue implicazioni di ordine stilistico, metodologico ed euristico. Aggiungiamoci il fatto che a partire dalla prima metà dell'Ottocento uno dei generi privilegiati del romanzo moderno è stato proprio il romanzo storico, la cui nascita fu favorita da quella particolare sensibilità romantica che vedeva nella riscoperta del passato, o meglio nell'invenzione della tradizione, uno dei modi privilegiati della costruzione delle identità nazionali¹¹.

Certo, il romanzo storico si è in seguito via via liberato dalla sensibilità romantica e ha adattato le proprie forme alle correnti letterarie e di sensibilità che hanno segnato l'evoluzione delle nostre tradizioni: il naturalismo, il decadentismo, il realismo sociale, il neorealismo... Ma il rapporto fra storia e racconto non si esaurisce nelle forme elaborate dalla tradizione del romanzo storico, sia per motivi inerenti all'evoluzione che ha contrassegnato la storiografia da un lato e il romanzo dall'altro, sia per la volontà di dissoluzione dei confini fra generi che è propria dell'attuale fase del romanzo.

La storia è un giallo: ma romanzo storico e romanzo poliziesco, generi apparsi nella prima metà dell'Ottocento sulla scorta della nascita della moderna industria culturale, hanno camminato paralleli per più di un secolo prima di incrociare i loro destini e le loro strutture. In Italia, ci si accorda a riconoscere che il "giallo storico" è uno dei prodotti caratteristici della stagione del postmoderno, tanto che proprio il romanzo esemplare del postmoderno italiano, *Il nome della rosa*, pubblicato all'alba degli anni '80, è fra le altre cose anche un giallo storico¹².

Solo che, nel frattempo, sia la storia che il romanzo poliziesco hanno seguito correnti evolutive che hanno moltiplicato tipi di approccio, oggetti e scala di analisi dello storico, e senso, strutture e impianti narrativi

¹¹ Cfr. su questo punto Margherita GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, 1999; e Alberto M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-53.

¹² Sulla nascita del romanzo storico e del romanzo poliziesco e il loro incrociarsi agli inizi degli anni '80, cfr. Claudio MILANESI, "Le roman policier et l'histoire. Introduction", in *Histoire et roman policier en Italie et Amérique latine, Cahiers d'Études Romanes*, nouvelle série, n° 15, décembre 2006, pp. 9-19.

del poliziesco: la storia non è più soltanto la storia *traités et batailles* finalizzata alla costruzione delle identità nazionali, ma storia globale, microstoria, storia della mentalità, delle malattie, storia politica e storia delle condizioni materiali, e così via, mentre il giallo non è più la semplice risoluzione di un enigma da parte di un genio isolato della razionalità, ma è anche ricerca delle ragioni del crimine, *noir* d'ambiente *à la Simenon*, nero *hard boiled* americano, e poi via via giallo mediterraneo, giallo senza soluzione, giallo vettore della memoria...

È in questo clima creativo della moltiplicazione dei generi e dei sottogeneri, dei livelli di analisi e delle scuole storiografiche, che il giallo storico trova il suo brodo di coltura. Con l'aggiunta, in particolare per l'Italia ma non esclusivamente in Italia, che la storia recente del paese – storia di conflitti, guerre civili, strategie della tensione e guerre a bassa intensità, dittature realizzate e colpi di Stato mancati, trame eversive e gruppi terroristici – offre al romanziere un materiale pressoché infinito di storie da raccontare, riraccontare, spiegare, ricordare, risolvere. Senza infine dimenticare due caratteristiche di questa storia recente che paiono fatte apposta per suscitare nuove narrazioni in chiave gialla: primo, il fatto che il recente passato celi segreti e misteri a profusione, attentati senza colpevoli e lunghe file di inchieste e processi dalle risultanze contraddittorie; secondo, che il ragionevole sospetto dell'esistenza di trame oscure e complotti orditi nell'ombra abbia alla fin fine giustificato la dietrologia sistematica, il complottismo radicale, la tendenza – altamente romanzesca – a immaginare complotti e misteriosi burattinai dietro a ogni fatto di cronaca, a ogni crimine, a ogni evento mediatico e/o politico di una qualche importanza.

È così che a partire dagli anni '80 si aprono, alla narrativa poliziesca, o criminale o gialla o *noir*, nuove frontiere dell'invenzione, che implicano poi moltiplicazione dei sottogeneri, e transmedialità dei racconti, fra romanzo, cinema, televisione, fumetto, inchiesta. Il tutto votato, con l'ausilio di quell'alfabeto del giallo fatto di personaggi seriali, *topoi* narrativi, climi e ambientazioni particolarmente connotate, a colmare i vuoti della storia, a spiegare quello che essa non può spiegare, a rovesciarne i punti di vista, a ricordarne pezzi di storie dimenticate o costrette in caselle troppo strette di memorie parziali¹³.

¹³ Sul giallo storico italiano, cfr. E. LAFORGIA, "La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia", in *Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorian Macchiavelli e Antonio Perria*, Nar-

Vi è un dato di fatto da cui partire per avvicinarsi al fenomeno del giallo storico: il romanzo poliziesco si pone come il nuovo romanzo sociale, un romanzo che, adottando la poetica realista, si propone di riflettere la realtà storica e sociale del passato recente (e più raramente remoto) per rivelare e/o salvaguardare la memoria di eventi e fenomeni dimenticati o rimossi. È uno dei grandi paradossi della finzione, che, adottando le tecniche sempre più raffinate della narrazione, si propone di diventare uno specchio della realtà più fedele e complesso di una narrazione asettica e che si vorrebbe oggettiva. La scrittura romanzesca diventa uno strumento di conoscenza, e al tempo stesso un modo più efficace di trasmettere la conoscenza di quanto non lo siano le modalità istituzionalmente preposte a farlo, come la cronaca o appunto la storia. Un caso limite è quello del noto giornalista Furio Colombo, che, nei romanzi pubblicati sotto lo pseudonimo di Marc Saudade¹⁴, abbandona la modalità giornalistica e adotta la scrittura romanzesca come strumento più adatto a comunicare il “male” insito nei rapporti di dominio nei paesi dove i diritti umani non sono rispettati.

I *noir* italiani degli ultimi anni aprono scorci rivelatori su realtà sociali e culturali dimenticate o rimosse: danno forma e voce alle condizioni materiali di esistenza delle classi subalterne e, riprendendo e ampliando i cantieri di ricerca aperti dalla storia sociale e dalla microstoria, rivelano raccontandola la continuità dell’oppressione come costante della storia, studiano il fenomeno dell’immigrazione, il degrado delle condizioni di vita dei quartieri delle grandi città, i progressi della criminalità organizzata e i suoi sempre più stretti legami con pezzi del sistema politico e economico.

In questo senso, quasi si direbbe che storico e romanziere svolgano due attività complementari; allo storico il compito di ricostruire con precisione e rigore scientifico il quadro delle condizioni materiali, delle rappresentazioni mentali, delle pratiche politiche e delle dinamiche sociali, al romanziere quello di ricostruire i pezzi mancanti, di “riempire i buchi

rativa, Université Paris X-Nanterre, n° 26, 2004, pp. 175-194; e G. TURCHETTA, “Tante storie per i gialli storici”, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '07. Le avventure del giallo*, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, pp. 27-35.

¹⁴ Cfr. nel presente volume, il saggio di Chiara BASSO, “Il néonoir italiano. Marc Saudade: il tragico ricomporsi del disordine”.

del formaggio” per usare l’immagine di Simone Sarasso¹⁵, di avvicinare il dato freddamente storico al vissuto delle comunità e degli individui che le compongono. Il *noir* diventa allora una sorta di storia dal volto umano, più sensibile del suo contraltare storiografico ai destini individuali, alle motivazioni, ai sentimenti del singolo attore, o della singola vittima, delle vicende storiche. Le microstorie individuali non sono mai riducibili alla grande storia, che cancella le differenze e spazza via l’individualità sotto la furia dei fenomeni collettivi, siano essi la Grande Guerra, la dittatura fascista o il dopoguerra. Sta al romanziere rovesciare la prospettiva, dando voce agli esclusi, alle voci dimenticate, all’anonimato della folla dei vinti, a chi, come scriveva Bertolt Brecht, “ha costruito Tebe dalle sette porte”¹⁶, amplificando col romanzo la poetica della microstoria e il programma della storia sociale, che proprio questo si proponevano fin dagli anni ’70.

Avanzando in questo programma, il romanzo diventa allora una delle modalità privilegiate della salvaguardia della memoria, del recupero memoriale di eventi, personaggi, fenomeni, pezzi interi di storia del paese che stanno scivolando in un (interessato?) oblio: sono i misteri e i segreti di cui si parlava prima, ma sono anche i vinti, gli esclusi, i dimenticati dei grandi destini collettivi. Il romanzo rovescia le prospettive, adotta punti di vista eccentrici, vede gli eventi dal “basso”, e ritrova ragioni e memoria della parte perdente di un paese abituato a cancellare e a manipolare il passato per farne un uso pubblico direttamente strumentalizzato agli interessi dei settori egemoni. È il caso di Girolamo De Michele, che intende in *Scirocco* ritrovare, attraverso l’inchiesta condotta dai suoi eccentrici inquirenti tutta intera la memoria del paese, svelando dati e collegamenti nascosti o dimenticati. O quello di Grazia Verasani, i cui personaggi, nel ricostruire la propria memoria individuale, finiscono per evocare i destini collettivi di una generazione e di un paese intero¹⁷.

Il *noir* si dedica allora programmaticamente a mettere in luce le zone d’ombra della storia, rievocando e analizzando tensioni, conflitti, con-

¹⁵ Cfr. nel presente volume, l’intervento di Simone SARASSO, “Il giallo *Confine di Stato*, la storia dei colpevoli”.

¹⁶ La frase di Brecht è citata da Carlo Ginzburg nell’introduzione a ID., *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi, 1976, p. XI.

¹⁷ Cfr. nel presente volume i saggi di Carmela LETTIERI, “I cicli della storia e la frammentazione dello spazio in Girolamo De Michele, *Scirocco*” e di Alessia RISI, “Donne e contesto storico-sociale: le figure femminili nella scrittura di Grazia Verasani”.

trapposizioni non risolte nel passato recente. Pone domande provocatorie sul peso e le continuità del fascismo nel nostro presente, riflette sui meccanismi con cui la dittatura e la democrazia creano e organizzano il consenso, istituendo così, col solo racconto, inquietanti legami fra passato, presente e futuro del paese. E in questa ansia di revisione finisce anche, come il primo Lucarelli del ciclo di De Luca, per rimettere in questione l'immunità simbolica e l'autorità morale di cui hanno goduto per tutto il dopoguerra gli attori della Liberazione¹⁸.

Spingendosi al di là dell'iniziale funzione accessoria e complementare della storia, il poliziesco assume così funzioni più ambiziose: nella convinzione che raccontare oltre che una forma di conoscenza è anche uno dei modi di resistere all'oppressione, all'oblio, all'ingiustizia, il romanzo finisce per trasformarsi in un'arma di attacco, finalizzata al ripristino, quantomeno simbolico, di quella verità e quella giustizia che la realtà effettuale nega sistematicamente. Col pericolo evidente, da cui gli scrittori tentano ogni volta di sottrarsi, dell'effetto consolatorio:

... proprio i romanzi scritti e letti con le migliori intenzioni di indagine e denuncia rischiano di essere consolatori e compiacenti, nel momento in cui ci fanno sentire in pochi ma buoni dalla parte giusta. La parte dei politicamente disillusi ed eticamente indignati, nonché – in quanto perenne minoranza intelligente – rassegnati al peggio.¹⁹

Ecco allora che l'*entente cordiale* fra storia e romanzo s'incrina: il racconto di finzione, nei casi più estremi, più che colmarne i buchi, ne vuol ribaltare la logica, ridefinendo, riscrivendo una sorta di controstoria civile che, più che al singolare, tende all'universalità, scoprendo continuità, eterni ritorni e tendenze di lunga durata che la storiografia, fedele alla singolarità dell'evento temporalmente definito, ignora. La storia, o più esattamente, la versione del passato sedimentatasi nella coscienza collettiva attraverso le letture ufficiali, viene allora rovesciata, ribaltata da scrittori come Leonardo Sciascia o Andrea Camilleri, per comporre una sorta di antistoria letteraria che vi si contrappone, sovvertendo le certezze legate alla sua versione idealizzata, e arrivando persino, come nel caso di Nanni Balestrini (che autore di gialli non è ma il cui *L'editore* vi si

¹⁸ Cfr. nel presente volume il saggio di Luca SOMIGLI, "Il poliziesco di ambientazione fascista: note sul revisionismo storico e il giallo contemporaneo".

¹⁹ WU MING 4, "Tra specchio e martello", *Giap* n° ¾, dicembre 2008.

apparenta) a rimettere in discussione il concetto stesso di Storia come fatto oggettivo²⁰.

Perché oggetto del *noir* è arrivare a una conoscenza del crimine, del dolore, del terrore, della morte, del Male, nelle sue componenti non solo sociali e oggettivamente ricostruibili dall'indagine storiografica, ma nelle sue componenti psicologiche, intime, individuali, da un lato, e in quelle eterne, strutturali, profonde dall'altro. Il *noir* evoca l'immaginario del terrore, ne fa l'alfabeto del racconto e tenta nei modi più raffinati di penetrarne la logica e di comprenderne il funzionamento, nel singolo come nella collettività, nelle sue emergenze presenti come nelle sue eterne e cicliche riapparizioni.

Il genere si dota di modalità narrative particolari e, nel processo di contaminazione proprio alla congerie culturale dell'epoca, adotta strategie narrative che ne erodono le basi stesse: citazionismo, ibridazione, contaminazione, transmedialità portano verso la dissoluzione del genere. Valerio Evangelisti sfrutta le affinità fra romanzo storico e fantascienza, Simone Sarasso fa rientrare nel romanzo l'immaginario del cinema e della *graphic novel*²¹. I limiti fra reale e immaginario si scoprono sempre più fragili; l'irrazionale, il magico, il fantastico rientrano nel romanzo per dare forma al risorgere improvviso del rimosso. Più che realistiche ricostruzioni di casi di cronaca, gli scrittori ricreano sogni, evocano, alludono, inventano mondi paralleli. Futuro e passato si assomigliano: dalla ricostituzione fedele e razionale di un passato dimenticato o rimosso, il genere evolve oggi verso ucronie futuristiche e visioni sciamaniche.

Un ciclo sembra così chiudersi proprio alla metà del primo decennio del nuovo secolo: al ritorno del realismo sociale, alla volontà di supplenza del giallo rispetto ai saperi della storiografia, della magistratura, dei media, al *docere delectando*, alla funzione di denuncia, al rovesciamento meccanico della verità ufficiale, all'opera memoriale, all'interventismo politico diretto, succede la nuova fase del New Italian Epic, dove le pa-

²⁰ Cfr. nel presente volume i saggi di Lise BOSSI, "Quando la realtà supera la finzione: dall'esegesi storica alla genesi di un romanzo poliziesco di un nuovo genere", Mauro NOVELLI, "Il rosso e i neri. Fascismo e religione, sessualità e violenza in Andrea Camilleri, *La presa di Macallé*" e Vincenzo BINETTI, "Raccontare la Storia: ricostruzione memoriale e testimonianza storica in Nanni Balestrini, *L'editore*".

²¹ Cfr. nel presente volume i saggi di Mirko TAVOSANIS, "Indagini nell'apocalisse. Alan D. Altieri e Valerio Evangelisti" e Lisa EL GHAOUI, "Inquisizione, rivoluzione, dittature e mafia: la Storia nei romanzi multigenere di Valerio Evangelisti" oltre che l'intervento di Simone SARASSO, cit.

role d'ordine non sono più “rispecchiare, rovesciare, ricordare”, ma “narrare, inventare, perturbare”.

Gli ultimi scrittori italiani, quelli che considerano conclusa la fase postmoderna della narrativa, vanno ormai molto al di là del rapporto di rispetto reciproco fra forme del racconto che stava alla base delle convenzioni del romanzo storico:

... [la Storia] è uno dei livelli testuali, che sono tutti embricati tra loro, divisibili l'uno dall'altro solo per indebita astrazione – almeno nelle intenzioni, poi altro è l'esito testuale, che può risultare fallimentare. La Storia è la vicenda del fantastico, il rimbalzo sulla domanda inerente la natura di se stessi e del rapporto col mondo. [...]

La narrazione è aperta, disposta a sperimentare, nell'accezione che do al termine; mentre il racconto è apparentemente concluso, in qualche modo leggibile anche linearmente, teso a piacere, a utilizzare qualunque dialettica che non pratichi il dissolvimento della dialettica stessa. Mi interessa la narrazione, che è fatta per salti, balzi, scarti, improvvise apparizioni di buchi neri, inesplicabilità, noia, stridìo, dolore, gioia esplosiva, sempre accadimenti che accadono per quali motivi? La realtà è viva, si vive – la pubblicità racconta, non narra. La vita vivente e nervosa della cosa che percepiamo e che denominiamo “realtà” è un flusso di storie, indefinite, ramificantisi. Se io blocco un *frame* di questa realtà e lo rappresento, passo a ciò che io chiamo racconto – sono comunque destinato a fallire, perché la potenza di ciò che diviene mi farà incappare in uno scarto decisivo, prima o poi.²²

Con l'avvento del protocollo del New Italian Epic in poi, la parola d'ordine è ormai “inventare”:

Soffia il vento, infuria la bufera, e ci si ritrova a chiedersi perché diavolo si scrivono romanzi. È una domanda salutare, alla quale chi fa il nostro mestiere non dovrebbe mai stancarsi di rispondere. Scriviamo per indagare la realtà? Per raccontare la Storia in modo accattivante e divulgativo? Per denunciare le ingiustizie presenti e passate?

Ogni volta è opportuno risponderci con tre no belli secchi. Se così fosse, infatti, dovremmo dedurre che la narrativa è soltanto un'attività di supporto alle altre o, peggio ancora, un rifugio per

²² Sergio PAOLI, “Intervista a Giuseppe Genna Su *Italia De Profundis* e oltre”, in *MilanoNera Web Press*, dicembre 2008.

Introduzione

chi non riesce a fare politica, ricerca e indagine sociale, con i mezzi e i linguaggi preposti a farlo.²³

Invece no: nel nuovo clima del dopo guerra fredda e del nuovo ordine mondiale, del terrorismo internazionale e delle guerre preventive, della mondializzazione e dei movimenti nonglobal, quello che era ancora pochi anni fa un genere popolare, letteratura da edicola della stazione, paraletteratura, riscopre l'autonomia della creazione, ingloba l'alfabeto dei generi, digerisce cinema, fumetti, televisione e inchieste giornalistiche, e riscopre il valore della parola scritta e dell'estrema libertà dell'invenzione romanzesca.

²³ WU MING 4, "Tra specchio e martello", *Giap* n° 3/4, dicembre 2008.

Le ricerche raccolte in questo volume sono state organizzate in due grandi sottoinsiemi, il primo cronologico, il secondo dedicato allo studio di alcuni degli autori più rappresentativi delle ultime generazioni di scrittori italiani. La parte cronologica è a sua volta distinta in tre parti: la prima raccoglie studi su romanzi che spaziano su tutto il '900, sfiorando in parte sul secolo precedente e su quello successivo, il nostro; le altre due si concentrano sui due periodi del '900 che più hanno suscitato riscritture poliziesche – o criminali, che dir si voglia –, cioè il ventennio fascista e in particolare il suo tragico epilogo della guerra civile, e gli anni '70, luogo di un'altra guerra civile, a bassa intensità, punteggiata di attentati non ancora elucidati e di conflitti generazionali, sociali, politici, di scala locale, nazionale e internazionale. Conflitti, crisi, violenza, misteri e segreti, storie nascoste, dimenticate e manipolate: sono questi i principali ingredienti con cui si cucina il giallo storico. Quanto agli autori su cui si sono concentrati gli studi, va detto che la loro selezione si è imposta quasi da sé: si tratta di Carlo Lucarelli, Pietro Valpreda e Piero Colaprico, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti e Giorgio Todde, che hanno fatto dell'intreccio fra il romanzo e la storia uno dei principali snodi del loro modo di concepire la narrazione. Questa scelta ristretta non è tuttavia esclusiva di altri scrittori, come ad esempio Lorian Macchiavelli o Andrea Camilleri, alcune delle cui opere sono analizzate nella sezione cronologica. In coda al volume, vi è poi una sezione speciale, consacrata a storie italiane riscritte e reinventate in romanzi francesi.

Per finire, ricordo che il volume esce in parallelo al suo pendant latino-americano, *Escrituras policíacas, la Historia, la Memoria*, pubblicato in spagnolo nella stessa collana, e che è il risultato di un analogo lavoro di ricerca condotto nel Seminario sul romanzo poliziesco del Centre Aixois d'Études Romanes, a cura del mio amico e collega Dante Barrientos Tecùn.

Introduzione

Gli studi presentati in questo volume sono il risultato dei lavori di ricerca del Seminario sul romanzo poliziesco del Centre Aixois d'Études Romanes, all'Université de Provence. I risultati delle prime due serie di incontri sono stati pubblicati, in francese, in due numeri dei *Cahiers d'Études Romanes*, il n° 9 (*Franchir les frontières, subvertir les règles*, 2003) e il n° 15 (*Histoire et roman policier en Italie et Amérique latine*, 2006). Le ricerche qui raccolte sono state presentate e discusse, fra il 2006 e il 2009, in occasione delle giornate di studio, dei workshop e del Convegno su *Romanzo poliziesco, storia e memoria* tenutosi a Aix-en-Provence il 6, 7, 8 marzo 2008. Tengo a precisarlo: ho suscitato, diretto e curato il lavoro del seminario, ho tenuto a che le ricerche fossero discusse dal gruppo di ricerca che ha finito per mobilitare un'ottantina di ricercatori, perlopiù giovani, sparsi in tutto il mondo, da Ann Arbor a Utrecht, dal Canada alla Nuova Zelanda passando per il Belgio e l'Irlanda, senza tralasciare Francia e Italia, ma non per questo condivido e sottoscrivo tutto quanto è stato detto e scritto in questi anni, e si legge in queste pagine. La ricerca è un processo di confronto e di scontro fra interpretazioni e valutazioni differenti, a volte opposte o persino inconciliabili. Per rispetto di questo spirito, pubblico qui anche alcuni lavori con cui sono totalmente in disaccordo, e che contraddicono non solo i miei orientamenti critici e i miei gusti personali, ma le mie più profonde convinzioni etiche e politiche. Ma la sola idea di evitarne la pubblicazione perché sostengono punti di vista diametralmente opposti al mio mi ripugna. Ecco perché capiterà di leggere ricerche che traducono modi di lavorare, orientamenti critici, valutazioni estetiche varie e molteplici, e in qualche caso decisamente contrapposte. Non è più il tempo delle scuole e dei clan, e la grande variabilità critica, estetica, politica delle analisi qui raccolte va letta sia come il segno della grande creatività delle ultime generazioni di scrittori italiani qui studiati, sia come la prova della vivacità e della voracità con cui le nuove generazioni della critica italiana affrontano la narrativa dei nostri giorni, liberate da strettoie ideologiche e da appartenenze claniche, e sparse nel mondo intero dal controverso ma apparentemente produttivo fenomeno della fuga dei cervelli dall'asfissia delle istituzioni della ricerca nostrane.

LUNGO IL XX SECOLO

Oblio della storia e pena sociale in *Macaroni* di Francesco Guccini e Lorianò Macchiavelli

Maria Pia DE PAULIS

Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris-III

Macaroni è forse il romanzo più complesso, dal punto di vista della costruzione narrativa e dell'interrogazione della storia, con cui Lorianò Macchiavelli e Francesco Guccini hanno inaugurato nel 1997 un tandem promettente nella narrazione di genere¹. Inserendosi nella tradizione della scrittura doppia che nel secolo scorso ha dato le prove straordinarie di Fruttero e Lucentini, i due scrittori emiliani hanno messo in comune le loro rispettive esperienze riguardanti la creazione, per il primo, di un universo giallo paradossale e ironico imperniato intorno alla figura del sergente Sarti Antonio e, per il secondo, di una canzone d'autore che lo ha imposto nel panorama della musica italiana impegnata già dagli anni '70. Hanno creato una scrittura a quattro mani mirante alla rivisitazione della storia italiana del Novecento attraverso il filtro normativo e formale dell'inchiesta poliziesca.

La scelta di un argomento – l'emigrazione degli italiani poveri all'estero, e in particolare verso la Francia nella seconda metà del XIX secolo – impreciso dal punto di vista strettamente cronologico e *événementiel* per il suo distendersi su un periodo molto lungo, iscrive questa ennesima riflessione di Macchiavelli sulla storia in una prospettiva di affresco sociostorico nel quale i riferimenti appartenenti a un sapere conosciuto e condiviso dai lettori costituiscono lo sfondo che dà senso alla verosimiglianza esemplare della narrazione romanzesca. I due autori ridisegnano il rapporto tra preoccupazione documentaria e finzione, chiave di volta di ogni racconto storico: tanto il romanzo poliziesco che si è affermato in Italia dal 1990

¹ L. MACCHIAVELLI, F. GUCCINI, *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*, Milano, Mondadori, 1997. Usiamo l'edizione realizzata dal gruppo editoriale *L'Espresso* per il quotidiano *La Repubblica* nell'agosto 2007 nel quadro della promozione della collana "Noir italiano" sulla letteratura gialla italiana. Le pagine delle citazioni sono tratte da questa edizione e indicate tra parentesi.

gioca su una mescolanza ben dosata tra verità documentaria e spazio dell'invenzione scrittoria al fine di suscitare il processo d'identificazione rassicurante per il lettore, quanto in *Macaroni* il rinvio alla storia documentata si presenta sotto la forma di un ricamo fine, diffuso nel testo, in ogni caso lungi dall'esercitare una qualunque pesantezza di precisione sulla finzione. Il tasso di storicità è limitato a una quantità trascurabile di riferimenti storici o di indicatori temporali, poiché il romanzo mira piuttosto a ricreare un'atmosfera d'epoca e a mostrare la sua autonomia referenziale. Spetta al lettore ideale mettere al loro posto nella sua memoria gli avvenimenti fondamentali della storia che rafforzano la base realistica dell'intrigo. Questa strategia sfiora le norme del romanzo storico tradizionale con il quale *Macaroni* dialoga in modo convincente. Infatti il romanzo riesce a contaminare due modalità in fondo diverse, quella del romanzo storico e quella del giallo "di ambientazione storica" secondo la formula di Antonio La Placa². Secondo quest'ultimo, perché un romanzo sia storico, i soli elementi storici non bastano: "occorre da parte dell'autore, la volontà e la capacità di penetrare negli interstizi per far affiorare quanto i dati da soli non esplicitano; e questo sforzo di affioramento e interpretazione è il compito primario dello scrittore che intenda costruire una narrazione storica"³. L'obiettivo pedagogico ed emotivo coesiste con una composizione più propriamente gialla per il fatto che l'ossatura strutturale del romanzo non rimette in causa le regole funzionali del giallo, cioè la triade su cui riposa l'intrigo: inchiesta/detective/soluzione. Tuttavia, è proprio nell'incastro delle due forme di scrittura che i codici del romanzo poliziesco vengono riattualizzati in funzione di un proposito più generale, ideologico e storico, che occorrerà studiare. L'equilibrio e la padronanza contenutistico-formale in *Macaroni* si giocano infatti sulla contaminazione dei due modelli narrativi. Siamo proprio nel cuore del "criticismo di genere" di cui parla Bachtin e che Gianni Turchetta evoca quando tenta di definire le frontiere molli del sottogenere "giallo storico"⁴. La relativizzazione del modello è iscritta nel meticcio delle componenti chiave delle due tipologie di racconto: giallo da un lato e romanzo storico tradizionale dall'altro. E questa frontiera inafferrabile riguarda proprio il lavoro compiuto dagli autori sul ruolo narrativo e ideologico della storia messa in scena nella percezione e nella ricezione del letto-

² A. LA PLACA, "Il giallo di ambientazione storica", *Delitti di carta*, n° 8, febbraio 2001, pp. 95-100.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ G. TURCHETTA, "Tante storie per i gialli storici", in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '07. Le avventure del giallo*, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, pp. 27-35.

re. Innanzitutto la contaminazione riguarda l'organizzazione e l'uso dello sfondo storico: i due autori si limitano a un contesto suggestivo funzionale alla progressione del racconto o si dedicano piuttosto a ricreare minuziosamente le condizioni sociali, morali e quotidiane che contribuiscono a disegnare una storia non *événementielle* e per questo antropologica? In secondo luogo, perché raccontare la storia degli individui o delle masse negate dalla Grande storia? Quali sentimenti, quale coscienza destare nel lettore confrontato a una realtà vera o verosimile che occorrerà rileggere *a posteriori*? In un romanzo concepito in fondo secondo una struttura tradizionale e organica al genere giallo, la ricezione problematica implicita nelle prospettive a tesi degli autori è probabilmente uno degli aspetti più importanti da prendere in conto.

Alla base del romanzo si ritrova l'impronta ideologica che Macchiavelli aveva già consolidato nella sua produzione teatrale sin dagli anni '60. Passando dalla scrittura mimetica a quella di genere, l'autore ha mantenuto, da un lato, le stesse prospettive utilitarie della scrittura letteraria: documentazione storica, verosimiglianza della narrazione (solo spazio di libertà creatrice) e funzione didattico-ideologica; e, dall'altro, la stessa postura problematica e interrogativa quanto alla lettura di ogni avvenimento: questo non è altro che un tassello di un disegno più largo che occorre prendere in conto per poter leggere i fatti nella loro globalità; ogni atto affonda le sue radici nel passato, il che comporta una lettura politica e storica dei fatti umani. La psicologia individuale si apre a una prospettiva sociostorica, in cui i delitti non sono il risultato di una deviazione istintiva patologica ma di un rapporto di forza dovuto allo squilibrio delle classi sociali nel progresso della storia. La realtà è così al centro degli interessi di Macchiavelli che ha sempre cercato di far comunicare vita reale e letteratura, storia riconosciuta e fatti di cronaca. Come afferma l'editore Roberto Pirani, Macchiavelli "ha usato la storia e ha storicizzato la cronaca. Il suo poliziesco sarà 'politico' e legato a vicende nelle quali ogni lettore troverà quei dati di riferimento che fanno parte della realtà quotidiana"⁵. La preoccupazione maggiore nello scrittore è di evitare a ogni costo una letteratura di evasione, privilegiando al contrario la scrittura poliziesca "di base" che esprima un impegno politico chiaro e che si radichi nel reale. Negli anni '70, Macchiavelli ritorna a più riprese nelle sue interviste su questo intento pedago-

⁵ R. PIRANI, "Loriano Macchiavelli tra cronaca e storia", in *Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Loriano Macchiavelli e Antonio Perria, Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n° 26, 2004, pp. 333-343.

gico della letteratura e applica il suo proposito soprattutto alla scrittura del poliziesco verso il quale si orienta a partire del 1973: “Scrivere “gialli” oggi in Italia significa assumersi un chiaro impegno politico, uscire da un genere d’evasione per entrare in una tematica impegnata, utilizzare questo genere di letteratura per affrontare precisi problemi sociali. Trasformare il ‘giallo’ in “giallo di base”⁶. E l’affermazione seguente del 1976 risulta ancora di grande attualità nella sua scrittura: “Oggi il lettore è prontissimo ad accogliere nell’intreccio poliziesco un motivo politico. [...] Io penso proprio che sia arrivato il momento per introdurre nel giallo la politica”⁷.

È a partire dagli anni ’80 che alla dimensione politica della serie del sergente Sarti Antonio e di Bologna⁸ si aggiunge una riflessione più marcata sulla storia che diventerà da allora un asse privilegiato della sua opera. Nel 1983, pubblica da Rizzoli *La Balla dalle scarpe di ferro* che prelude alla fase dei romanzi di denuncia politico-storica *Funerale dopo Ustica* e *Strage* pubblicati presso lo stesso editore nel 1989 e 1990 con lo pseudonimo di Jules Quicher. Nondimeno, è nel 1992 con *Triangolo a quattro lati* che Macchiavelli si avvicina allo spazio-tempo della sua regione l’Emilia-Romagna: un “triangolo della morte”⁹ sembra essersi creato in una terra in cui la Liberazione e la Resistenza hanno lasciato una scia di odio e di morti. Già in questo romanzo, la dimensione lunga della storia prepara il ciclo di Benedetto Santovito, il maresciallo dei carabinieri protagonista di *Macaroni* e degli altri romanzi della serie che Macchiavelli scrive con Guccini¹⁰. In *Triangolo a quattro lati*, Macchiavelli delinea una dimensione storica complessa, vista nella prospettiva della sinistra italiana, comprendente la Resistenza, con il suo corteo di problemi irrisolti nell’immediato dopoguerra, e i due decenni ’60 e ’90. Due generazioni che si confrontano con le ragioni storiche che saranno all’origine della loro incomprendimento, o peggio, della loro opposizione. Non è dunque sorprendente se nel 1997 Macchiavelli inizia con Guccini un’immersione catartica, ma nel contempo problematica e narrativamente capovolta, nei destini individuali dei poveri

⁶ M. MAROZZI, “Bologna “gialla” scaturisce dalla penna di un impiegato”, *Il Nuovo Quotidiano*, 16 marzo 1975, p. 3.

⁷ L. MACCHIAVELLI, “Sul giallo”, in R. CROVI (a cura di), “Giallo italiano, tanti morti”, *Tuttolibri*, II, 32, 12 giugno 1976, p. 11.

⁸ Si veda M. CARLONI, R. PIRANI, *Loriano Macchiavelli, un romanziere, una città*, Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 2004.

⁹ Cfr. R. PIRANI, “Macchiavelli tra cronaca e storia”, cit., p. 341.

¹⁰ L. MACCHIAVELLI, F. GUCCINI, *Un disco dei Platters. Romanzo di un maresciallo e di una regina*, Milano, Mondadori, 1998 e *Questo sangue che impasta la terra*, Milano, Mondadori, 2001. La scrittura a quattro mani con Guccini ha prodotto recentemente *Tango e gli altri*, Milano, Mondadori, 2007.

di quella zona geografica di confine rappresentata da un villaggio dell'Appennino tosco-emiliano nel quale i due autori situano la storia narrata in *Macaroni*. Questo romanzo inaugura così un ciclo attraverso il quale i due autori ricostruiscono, ma viste dal basso, le “trasformazioni esemplari subite da un angolo della provincia italiana”¹¹ dai tempi dell'emigrazione fino alla contestazione studentesca negli anni '70. Del resto, questo interesse situato alla frontiera tra inchiesta poliziesca e storia s'inserisce perfettamente nel solco aperto nel 1990 da una nuova generazione di scrittori di gialli che, come riconosce Massimo Carloni, connotano fortemente il legame tra “l'inchiesta e l'ambiente spazio-temporale” in cui essa si svolge, facendo entrare in gioco l'interrogazione morale sulla storia¹². In effetti, in questo libro Alessandro Rota trova che “l'inchiesta è un pretesto per raccontare degli avvenimenti che hanno più a che fare con la storia patria che non con la legge”¹³.

Alla sua uscita, il romanzo viene subito notato: finalista nella corsa al Premio Ennio Flaiano e al Premio Città di Ostia, vince l'edizione 1998 del Police Film Festival, il Premio Franco Fedeli e soprattutto nel 1997 il Premio letterario di Alassio “Un autore per l'Europa”¹⁴. Prendendo quasi alla sprovvista il pubblico con la scelta di una coppia di scrittori poco accademici¹⁵, la giuria del premio, composta da professori d'italiano di numerose università europee, ha giustamente messo in risalto le implicazioni storiche che, articolate in una struttura narrativa complessa dal tono generale ricco di sfumature ora ironiche ora gravi, conferiscono al romanzo una forza simile all'energia nascosta nelle montagne che delimitano l'orizzonte topografico del racconto. La giuria ha sottolineato che si trattava di “un'opera di solida struttura e di vigorosa scrittura che coniuga con sagacia e originalità inventiva le suggestioni del romanzo storico e le tensioni del racconto

¹¹ Vedere C. OLIVA, “Italiani brava gente”, in *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore, 2003, p. 183.

¹² M. CARLONI, “L'arcipelago giallo italiano: linee di tendenza della narrativa d'indagine nell'anno di grazia 2002”, in *Scrittori del duemila: gli esordienti, Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n° 25, settembre 2003, pp. 15-45. Citazione p. 17.

¹³ A. ROTA, “*Macaroni* di F. Guccini e L. Macchiavelli. Santi e delinquenti”, *La Repubblica*, 31 luglio 2007, p. 44.

¹⁴ Del resto, la traduzione francese segue di poco l'edizione italiana. Cfr. A. LAUTERBACH, *Macaroni. Roman des saints et des délinquants*, Paris, Gallimard, coll. “La Noire”, 1998, 336 p.

¹⁵ Cfr. P. PASTORELLI, “Quattro autori... tre storie”, *La Rivista della Biblioteca Civica di Alassio*, dicembre 1997, p. 9, e B. VENTAVOLI, “Premi, la rivincita dei cantautori”, *La Stampa*, 11 settembre 1997.

poliziesco”¹⁶. A questa doppia dimensione narrativa si aggiunge ugualmente la capacità del racconto a ricreare l’atmosfera della vita semplice ma segreta del paesino anonimo dell’Appennino. “Un luogo senza sole, di cui gli autori riescono a rendere molto bene l’atmosfera selvaggia e povera”¹⁷, secondo le parole di Antonella Fiori. È questa atmosfera a predominare in un romanzo fondamentalmente statico, ove persino l’azione poliziesca è ostacolata dalla resistenza ancestrale degli abitanti del paese a ogni forma d’inchiesta e di curiosità venuta dall’esterno. I protagonisti, solo in apparenza sullo sfondo, sono proprio quelli che creano l’atmosfera e i profumi del luogo: il paesaggio di montagna ostile e chiuso, il piacere della caccia, la taverna, il vino rosso e forte, la minestra di fagioli, il torrente capace di trasformarsi in fiume che trascina sul suo passaggio uomini e memorie, il gioco a carte le sere d’inverno; tutte queste componenti di fondo, ma presenti nella narrazione, disegnano una *tranche de vie* piena di fascino e di affabulazione fantastica¹⁸.

Tutto il romanzo riposa su un funzionamento binario, a partire già da una scrittura a quattro mani che svela tuttavia le parti privilegiate dagli autori: la prima parte, più storica e moralizzante, spetta a Guccini, di cui si riconoscono l’intrusione enunciativa, le volute frastiche ampie e articolate, mentre Macchiavelli si esprime con molta scioltezza nel suo stile nervoso e sorprendente per la sua rapidità (che ricorda del resto quello del ciclo di Sarti Antonio) nei capitoli dell’attualità poliziesca. La lingua è così modulata da un ritmo vario ma riconoscibile nel compromesso cui i due autori pervengono. Questa doppia natura traspare anche nella scelta del paesino arroccato sulle montagne dell’Appennino tosco-emiliano, in quella zona di frontiera che contribuisce alla storia particolare dei due scrittori. Su questa linea di frontiera si svolge la storia articolata su un doppio piano temporale, in capitoli alternati tra due epoche e intorno ad avvenimenti accaduti anch’essi in due momenti diversi della storia dei personaggi e della nazione, di cui il filo che li collega costituisce l’asse narrativo e ideologico del racconto¹⁹. È proprio questo filo misterioso che il maresciallo Santovito dovrà trovare e che troverà solo alla fine del romanzo, scavando il fossato

¹⁶ P. PASTORELLI, “Due Macaroni per l’Europa”, *La Rivista della Biblioteca Civica di Alassio*, settembre 1997, p. 4.

¹⁷ Cfr. A. FIORI, “Guccini e Macchiavelli. Storia criminale di poveri emigranti scritta in due”, *L’Unità*, 30 gennaio 1997, supplemento “Cultura”, p. 2.

¹⁸ Si veda S. PEZZINI, “Macaroni alla francese. Una storia d’Appennino tra morti e bicchieri di vino rosso”, *La Rivista della Biblioteca Civica di Alassio*, luglio 1997, p. 6.

¹⁹ Si legga F. PICCOLO, “Doppia firma. Cronaca a temperatura alternata”, *Il Manifesto*, 6 marzo 1997.

narrativo con il lettore che, in anticipo su di lui, trova già nel doppio crinale della prima parte alcune delle chiavi per capire le relazioni tra le due momenti storici. Imperniata su una dimensione larga del tempo, la prospettiva storica dispiega qui il suo ampio respiro, permettendo al lettore di oggi di cogliere le ragioni altrimenti incomprensibili del procedere della storia.

Tanto nella narrazione stessa gli indicatori storici sono rari (rimandi vaghi e rapidi alla Triplice Alleanza, alla situazione critica tra la Francia e l'Italia alla fine del XIX secolo, al fascismo), quanto l'imprecisione cronologica si riscatta nel paratesto autoriale dell'indice²⁰. Posto alla fine del romanzo, questo accompagna il lettore nella sua comprensione progressiva del racconto e dello svolgimento della storia. Molto prima della lettura, esso organizza l'attesa del lettore e regola l'effetto di suspense. Mette immediatamente in atto la sua "forza illocutoria"²¹ di vettore di messaggi e di intenzioni, grazie ai sentimenti di familiarità, leggibilità e connivenza, quanto alle regole implicite nel patto di lettura proprio a un testo di genere, che stabilisce tra autore e lettore. Questi capisce subito che le due parti del romanzo differenziate persino sul piano tipografico contengono un filo comune la cui funzione è di collegare i fatti accaduti nelle due epoche: la lettura e la risoluzione dell'enigma si iscrivono allora nella profondità della storia. Due parti di uguale lunghezza e con lo stesso numero di capitoli scandiscono la narrazione: *Il passato e il presente e Il presente ovvero 1940: il punto d'incontro*. I tredici capitoli della prima parte si organizzano in alternanza su due periodi, 1884-1896 e 1939. Queste due temporalità funzionano come due precedenti fattuali che convergono, nella seconda parte del romanzo, verso il 1940, "punto d'incontro" narrativo e storico.

A partire dall'inizio della seconda parte, la narrazione, situata nel 1940, diventa unica come un fiume che, dopo aver accolto a monte degli affluenti, trasporta i loro detriti accumulati e risente della pesantezza e dei ricordi ossessivi di quegli stessi detriti. Orchestrata dunque tra analessi, prolessi ed ellissi, la narrazione movimentata riflette un modello narrativo in fondo abbastanza corrente nel poliziesco. Infatti, dal punto di vista strutturale, *Macaroni* non esibisce nessuna rottura o novità. Gli autori sembrano appropriarsi nel 1997 del ritorno alla tradizione scrittoria della letteratura. Avendo superato la "tradizione del nuovo" propria alla neoavanguardia

²⁰ Quanto alla funzione del paratesto nei gialli, cfr. C. LEMOIGNE, "Il paratesto nel giallo del 2000", in *Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorian Macchiavelli e Antonio Perria*, cit., pp. 235-253.

²¹ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 16.

degli anni '60, riscoprono la “novità della tradizione” così caratteristica degli anni '90²². Tramite il piacere della lettura che il racconto suscita, *Macaroni* riflette alcune delle caratteristiche del postmodernismo, anche se rimane estraneo al gioco della riscrittura, del *pastiche*, del *double coding* tipici di questa corrente²³. Al contrario, esprime pienamente l'esigenza di confrontarsi col passato, di riattraversare le sofferenze degli uomini per suscitare nel lettore un'interrogazione critica e dialettica sulle poste in gioco della storia. Così il mistero dei due delitti commessi nel paesino nel 1940, senza legame apparente l'uno con l'altro, si svela in tutta la sua trasparenza grazie all'emergere di un episodio lontano di violenza e di vendetta sepolto in un oblio forzato che il caso viene a ridestare e che il narratore riporta alla coscienza del villaggio.

Siamo alla vigilia della dichiarazione di guerra da parte di Mussolini. La morte violenta di un personaggio solitario, il Francese dagli occhi azzurri, sistematosi nel villaggio da qualche tempo è seguita da quella dell'anarchico Libero Guidotti, ucciso lungo il sentiero che porta al castello appollaiato in cima al paese ove vive una contessa dal passato misterioso. Le due vittime hanno in comune il fatto che sono vissute in Francia e che non sono originarie del luogo. Il maresciallo non trova altri legami e tentenna nel buio. Percepisce subito una resistenza strana da parte degli altri personaggi che formano con lui il cuore del racconto: Bleblè della Ca' Rossa, suo amico personale e personaggio “spalla” che gli consente, secondo le norme del racconto poliziesco, delle riflessioni ad alta voce che ci informano sulla scelta del suo procedere; Parsuès e sua moglie Serafina, i proprietari della taverna, Ligera e Nasone, i compagni delle partite a carte, la contessa e la sua cameriera Stelia e infine Tripoli, il vecchio saggio avaro di parole che fornirà la chiave per sciogliere il mistero.

Santovito intuisce che esiste un nesso tra i due delitti, così come tra questi e gli altri due commessi nel 1938, in apertura del romanzo e dunque prima del suo arrivo nel villaggio: il vecchio maresciallo Bargellaux, di origine francese, e Don Quinto Magnanelli, il prete del paese, uccisi anch'essi per motivi misteriosi. L'inchiesta condotta dal maresciallo si perde in conget-

²² A proposito di queste due nozioni, si legga M. JANSEN, “Tradizione del nuovo o novità della tradizione? Avanguardia e postmoderno”, in *Scrittori degli anni Novanta, Narrativa*, Université Paris X-Nanterre, n° 12, settembre 1997, pp. 5-26.

²³ Questa è anche la tesi di S. MAGNI in “Loriano Macchiavelli. Il giallo tra anni '70 e anni '80. Fine della modernità o inizio della postmodernità?”, in *Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Loriano Macchiavelli e Antonio Perria*, cit., pp. 15-25.

ture erronee e si trova costantemente ostacolata dal silenzio e dalle reticenze ambigue degli abitanti del villaggio. Fino al momento in cui appare finalmente il legame tra questi morti e un episodio di violenza sociale subita da un proletario ribelle del paese, Prospero Gaetano detto Spirito, assassinato alcuni decenni prima dai carabinieri sulla soglia di casa sotto gli occhi dell'ultimo nato, Ciarèin dagli occhi azzurri:

L'ultima volta non ci riuscì; non gliene lasciarono il tempo. E Ciarèin lo vide cadere sull'aia, dinanzi a casa, in una pozza di sangue. Ammazzato come un animale. Il sangue restò, scuro, sull'erba, per molti mesi. (p. 59)

L'antecedente di tutta la storia presente ha proprio come protagonista questo ragazzo, Ciarèin che, all'età di dodici anni, nel 1884, per sfuggire a una fatalità ancestrale di miseria, sfruttamento e ingiustizia comune a tutto il paese, raggiunge la Francia, terra d'asilo mitica e fallace per numerosi italiani emigrati in cerca di lavoro e di redenzione sociale. La sua storia particolare s'inserisce allora in un contesto storico più ampio, quello della grande ondata migratoria degli strati sociali poveri dall'Italia verso la Francia negli anni '80 del XIX secolo. Macchiavelli e Guccini conferiscono alla storia di Ciarèin il valore emblematico di "paradigma universale dell'emigrante"²⁴ per via della sua rappresentatività del destino dei 240.000 italiani che si trovavano oltralpe a quell'epoca e che patirono in particolare del degrado delle relazioni tra i due paesi separati dalla Triplice alleanza.

Partito per sfuggire alla persecuzione della leggenda legata alla rivolta di suo padre, Ciarèin vive le delusioni dell'emigrazione clandestina propria, a quell'epoca, a tutta una parte della popolazione rurale e montanara dell'Italia: passa da un lavoro all'altro, conoscendo tuttavia la costante dello sfruttamento degli italiani da parte dei francesi:

Per i padroni delle vetriere, i ragazzi italiani erano una garanzia. Bastava dividerli sul lavoro: uno qua e l'altro là, in modo che non potessero parlare fra loro. E dal momento che non sapevano una parola di francese, lavoravano. Dieci, dodici ore al giorno. In silenzio. (p. 57)

²⁴ Cfr. P. CHIRUMBOLO, "Raccontare il passato: il ciclo di Santovito tra microstoria, macrostoria e cultura popolare", *Italica*, n° 4, 2007.

All'inizio venditore ambulante di statuette, è poi assunto in una vetreria del sud della Francia. Come gli altri italiani chiamati già *Macaronis* e poi *Ritals*, vi compie le mansioni più dure, poiché il lavoro nelle vetrerie era tra "i più faticosi e pericolosi":

Bruciatore quando il vetro debordava dal cannello nel quale scorreva dopo la fusione; dolorose fitte dentro, forse ai polmoni; maltrattamento degli operai francesi che scaricavano su quei ragazzi la loro stanchezza [...]. Ne morivano molti, specie fra i più piccoli. Di undici, dodici anni. [...] D'estate era l'inferno. In vetreria e nel capanno. Prima di aprire il tegame che il caporione consegnava alla partenza, i ragazzi sapevano già cosa ci avrebbero trovato dentro: maccheroni sempre. (p. 58)

Più tardi lavora in una industria di saponi, ma per sfuggire alla malavita napoletana che sfrutta anch'essa i suoi compatrioti poveri sbarcati clandestinamente in Francia, lavora nella salina di Peccais e infine, dopo l'episodio terribile di Aigues-Mortes nel 1893, nel corso del quale i francesi organizzano una vera spedizione punitiva contro dei lavoratori italiani con un bilancio pesante di nove morti e più di cento feriti, arriva nel bacino minerario di Villerupt, in Lorena. Ovunque, Ciarèin è al centro di baruffe con i francesi che se la prendono con gli italiani accusati di rubar loro il lavoro:

L'espansione coloniale francese di quel periodo costava soldi e, al solito, erano le classi meno abbienti a farne le spese. I prezzi si erano alzati [...] si tirava la cinghia e gli immigrati erano visti dai francesi come una causa delle loro ristrettezze. "Portano via lavoro ai nostri", si diceva, anche se gli italiani facevano lavori che quasi nessun francese voleva più fare: la solita storia di sempre. (p. 121)

Ovunque, trova sfruttamento, ingiustizia e ogni volta la sua violenza è presentata dal narratore come una forma di autodifesa e di sopravvivenza. Ma in occasione della strage di Aigues-Mortes il narratore prende le difese degli italiani e condanna implicitamente la Francia:

La caccia all'orso durò due giorni e alla fine si contarono nove morti e un centinaio di feriti. Emigranti che non commossero molto l'opinione pubblica francese perché "davanti alla morte, la sensibilità si ferma alle frontiere del sottosviluppo". (p. 126)

L'ultimo episodio che riguarda il suo periodo francese lo vede all'origine di un vero massacro di minatori italiani organizzato il 5 dicembre 1896, all'indomani della festa di Santa Barbara, al fine di sfuggire all'accusa per il delitto di una giovane francese. Questa violenza e l'eredità fatalista del super-io paterno saranno all'origine dei delitti del 1938-1940. Ciarèin-il-Francese uccide innanzitutto Don Quinto Magnanelli che lo ha riconosciuto e in seguito il maresciallo Bargellaux che lo ha identificato come l'autore dell'esplosione della mina di Villerupt. Il villaggio è dunque al corrente di quel passato oscuro che dissimula per solidarietà nella miseria. Bleblè, figlio del minatore Settimo, morto nell'esplosione, che dava alloggio in casa sua al giovane Ciarèin, incarica l'anarchico Libero Guidotti di uccidere al suo posto il Francese per vendicare la morte di suo padre e poi uccide lui stesso Guidotti che minaccia di rivelare il tutto a Santovito. L'umiliazione di una miseria sociale e umana subita ingiustamente e il ricordo che se ne perpetua costituiscono il movente delle vendette terribili compiute a più di mezzo secolo di distanza. Tuttavia, esse acquistano senso solo se sono iscritte nelle ragioni profonde e nascoste della Grande Storia che macina e porta via tutto sul suo passaggio.

A parte i personaggi del villaggio, sono soprattutto gli italiani anonimi dell'emigrazione a dare la misura della corralità del romanzo. In cima a tutti Ciarèin, eroe negativo dallo sguardo penetrante, segnato dalla morte violenta del padre, "capostipite di una razza di emigranti che scappavano da una terra 'di povertà straziante' da cui la gente fuggiva per poi tornare con segreti terribili"²⁵. Coperti di stracci, sporchi e denutriti, gli italiani emigrati nel loro movimento corale ridestano ricordi pittorici dell'inizio del XX secolo. *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo costituisce il contrappunto plastico che sostiene questa rappresentazione.

Questo racconto mostra subito la solidità dell'asse ideologico che veicola: la continuità dell'oppressione della storia nelle sue manifestazioni socioeconomiche, l'assenza di giustizia sociale, il sacrificio umano attraverso l'emigrazione, la miseria degli strati più poveri e la violenza subita, l'esclusione per la maggioranza degli italiani dalla marcia della storia. Ne risulta per il villaggio una diffidenza fortemente radicata nel passato nei confronti della legge, del potere:

²⁵ A. ROTA, "Macaroni di F. Guccini e L. Macchiavelli. Santi e delinquenti", cit.

Hanno paura della legge, quella che dovrebbe essere uguale per tutti e che da queste parti non lo è mai stata. Una paura che viene dai padri, dai nonni e chissà da quante generazioni (p. 161).

Il maresciallo Santovito, originario di un paesino della provincia di Napoli trasferito su queste montagne per via del suo rifiuto di ottemperare all'ideologia fascista, incontra molte difficoltà a farsi accettare dagli abitanti che mantengono la stessa diffidenza e gli stessi riflessi di ripiegamento su di sé ("Forse ha ragione e questo è veramente un paese dove può viverci solamente chi ci abbia le radici", p. 97), e continuano a rassegnarsi a un'esistenza immutata dall'infanzia di Ciarèin: stessa vita dura, stessa lotta contro un paesaggio ostile che offre solo castagne e funghi per vivere, stessi sacrifici. Antonella Fiori trova anche lei che il mistero risiede nel silenzio del villaggio: "È proprio nell'afasia di questa popolazione verso il potere che si gioca il libro, la sua tensione e il suo mistero"²⁶. Dalla fine del XIX secolo alla piena realizzazione del regime fascista, la durezza dell'esistenza e il rapporto con le forze della storia non hanno conosciuto cambiamenti notevoli. La miseria del passato trovando una corrispondenza con quella degli anni del regime, che si accrescerà con la guerra imminente, la "cornice" cronologica testimonia la fatale ripetizione della storia e giustifica la coerenza dell'intento ideologico del romanzo e la denuncia che ne deriva: la perennità dello sfruttamento dei poveri e la loro esclusione dai progetti di avanzamento promessi dai governi che si sono susseguiti nel tempo.

Così la prima parte del racconto, con la ricostruzione degli antecedenti dei delitti, permette la contaminazione di due generi, il romanzo storico e il poliziesco, ma anche, come afferma Paolo Chirumbolo, il "gioco tra storia ufficiale e storia individuale"²⁷. Meglio, è attraverso la lettura dei fatti individuali iscritti in un movimento più largo e non controllabile che gli autori fanno scivolare la narrazione dal genere giallo all'affresco sociostorico nel quale si costruisce la visione ideologicamente più globale dei due autori. Come scrive Mariolina Bertini, sui destini individuali pesa sempre ineluttabilmente un destino sociale collettivo fatto di miseria, di sofferenza e di ingiustizia²⁸. Nei confronti sia dell'epoca delle migrazioni economiche

²⁶ A. FIORI, "Guccini e Macchiavelli. Storia criminale di poveri emigranti scritta in due", cit.

²⁷ P. CHIRUMBOLO, "Raccontare il passato: il ciclo di Santovito tra microstoria, macrostoria e cultura popolare", cit.

²⁸ Si veda la presentazione di M. BERTINI in *L'Indice*, n° 5, 1997.

che del regime fascista, in cui si esaltavano i programmi di miglioramento delle condizioni di vita delle masse rurali, il giudizio implicito nella costruzione del racconto è negativo. Frequente è nel giallo degli anni '90 l'atteggiamento di condanna nei riguardi del regime: in *Macaroni*, benché costituisca uno sfondo per i problemi sollevati dagli autori – la continuità della miseria di strati marginali del paese, le conseguenze dell'emigrazione economica –, il fascismo si presenta sotto la sua forma costante di violenza arbitraria attraverso le quattro camicie nere e il Federale che li comanda. L'ironia feroce del narratore prende di mira la gestualità meccanica e ripetitiva del Federale:

Anche lui in divisa, anzi in alta uniforme. Scende, si guarda attorno, appoggia le mani sui fianchi, si solleva sulle punte degli stivali per respirare a pieni polmoni l'aria pulita della mezza mattina. [...] Sbat-tuta di tacchi e saluto fascista [...] Altra sbattuta di tacchi e altro saluto fascista. [...] il tono è di chi non ha tempo da perdere. (p. 199)

Quale che sia l'epoca, la prospettiva scelta è quella dei poveri, continuamente vittime dell'esercizio del potere.

In *Macaroni* si attualizza certo la funzione del poliziesco in quanto romanzo “della coscienza e dell'esperienza”, secondo la formula di Raffaele Crovi, ma in questo romanzo di costume all'“istanza di capire” sembra sovrapporsi “l'istanza di giudicare”²⁹. Il realismo preciso e puntiglioso della prima parte è accompagnato infatti da una scrittura didattica che, nel processo enunciativo, svela l'implicazione emotiva o meglio moralizzatrice del narratore. La comprensione da parte di questi della violenza di Ciarèin è evidente e persino in occasione del massacro di Villerupt nessun giudizio nei confronti di questo personaggio, in fondo in fondo furbo e senza scrupoli, è percettibile nell'enunciazione. I dettagli e la precisione lessicale nella descrizione delle mansioni compiute da Ciarèin, tanto nella vetreria quanto nella miniera tende quasi a giustificare l'ineluttabilità della sua rivolta contro lo sfruttamento. Si può allora parlare di una rilettura della storia piegata a dei fini di contestazione delle conoscenze tradizionalmente trasmesse o che per la ripetizione meccanica non suscitano più alcuna rivolta? È in questo senso che si può giustificare la prospettiva ipocalittica del romanzo. Si avrebbe così il capovolgimento non solo della percezione

²⁹ R. CROVI, “Il thriller come romanzo di costume”, in *Le maschere del mistero. Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000, p. 25.

codificata della storia, ma soprattutto del punto di vista dei suoi protagonisti. Si tratta qui di rivendicare il ruolo essenziale nella marcia del “progresso” delle masse anonime, composte di individui con la loro storia particolare, in lotta permanente con le superstrutture economiche.

L’esperienza dei poveri del villaggio tosco-emiliano diventa così la metafora della tragedia di tutto il territorio rurale italiano toccato dal fenomeno dell’emigrazione. “Giallo rurale” anche³⁰, il romanzo che già dal titolo *Macaroni* segnala la sua dimensione sociale e il suo carattere binazionale rende possibile per mezzo della loro storia particolare la presa di coscienza delle esigenze inconciliabili tra la piccola e la Grande Storia. La giuria del Premio di Alassio ha giustamente messo in rilievo questo aspetto importante del romanzo che ha saputo dare “respiro e forma d’arte a una delle tante Italie minori che, dopo la Storia, anche la letteratura tende a dimenticare”³¹.

È allora possibile leggere in questa spiegazione l’esigenza di ridare un senso alla letteratura. Quest’idea si prevale della volontà di scrivere un *exemplum* di storia verosimile della società rurale italiana e di contribuire all’affermazione della *microstoria* così presente nel discorso letterario dagli anni ’90. Il romanzo consente infatti di dare una forma e una voce alle condizioni materiali, alla vita quotidiana, alle speranze dei protagonisti sconosciuti³². Nel suo resoconto sulla premiazione di *Macaroni* ad Alassio, Paola Pastorelli collega il piacere della narrazione, la forza dei personaggi e “l’autenticità della storia seppur romanzata, l’affresco mai bozzettistico o caricaturale di un’Italia che ha costruito quella storia *événementielle* che storici come Le Goff e altri francesi si preoccupano di ricostruire per meglio comprendere i grandi eventi”³³.

Vari aspetti coesistono in *Macaroni*: rovesciamento delle prospettive, storia riletta secondo i bisogni e le attese delle masse perdenti, costruzione di

³⁰ Cfr. C. ALTAROCCA, “All’osteria di Pavana nasce il giallo rurale” e “Tra l’Appennino e la Provenza”, *La Stampa*, “Tuttolibri”, 30 gennaio 1997.

³¹ P. PASTORELLI, “Due Macaroni per l’Europa”, cit. Anche Antonella Fiori sottolinea il nesso tra il mistero narrativo e la ricostruzione di una parte della storia nazionale dimenticata quando afferma che il mistero si coglie “pagina per pagina, nella scoperta di atmosfere, luoghi, abitudini perdute, in un recupero di oggetti smarriti attraverso il quale ricostruiamo un pezzo di storia sociale dimenticata”. Cfr. “Guccini e Macchiavelli. Storia criminale di poveri emigranti scritta in due”, cit.

³² Si veda a questo proposito C. MILANESI, “Introduction. Le roman criminel italien”, in *Roman policier et Histoire. Italie, Cahiers d’études romanes*, Université de Provence (Aix-Marseille 1), nouvelle série, n° 15/1, 2006, p. 12.

³³ P. PASTORELLI, “Due Macaroni per l’Europa”, cit.

una storia dal volto umano, più sensibile ai destini individuali, una sorta di contro-storia³⁴ dei dimenticati, degli anonimi ai quali si offre la sola redenzione possibile, quella dell'invenzione letteraria. Attraverso questa griglia si può interpretare il sottotitolo "romanzo di santi e delinquenti" come un'assoluzione laica dei difetti del popolo. I poveri per il loro destino di sacrificati dinanzi all'altare della storia portano iscritta in essi la violenza presentata come il solo mezzo suscettibile di salvarli su questa terra. Santità e violenza non sono necessariamente inconciliabili. E questa violenza non solo non è oggetto di nessuna condanna da parte del narratore, ma in più essa comporta paradossalmente la comprensione del lettore. Alla base del romanzo c'è dunque la volontà di riportare alla coscienza di tutti fatti ormai accettati senza più alcuna interrogazione o dubbio e di far rivivere attraverso la finzione letteraria le pene quotidiane degli individui divenuti massa. In questo senso, il giallo storico, portatore o no di coscienza "rivoluzionaria", si afferma come lo "strumento di inchiesta dei processi di trasformazione del paese"³⁵. Osservata dal basso, dal punto di vista dei senza voce e della memoria silenziosa, la storia è presentata come forza oppressiva, flusso che trascina gli individui nella pena sociale e nella sofferenza economica. La lettura sociologica di cui gli autori arricchiscono il loro romanzo per affrontare la memoria collettiva di un fenomeno traumatico come l'emigrazione funziona come un filtro che dà una misura e un controllo alla condanna di scelte politiche in sostanza impopolari.

Là risiede la "funzione terapeutica" rivolta al lettore di cui parla Laforgia a proposito del giallo storico degli anni '70³⁶. La precisione dei rimandi storici e la preoccupazione di un quadro realistico e verificabile articolati a una finzione verosimile costituiscono l'organizzazione che soggiace a qualunque invenzione letteraria sostenuta da un progetto d'impegno. Questa articolazione è all'origine del processo d'identificazione da parte del lettore e di riabilitazione della verità e della giustizia. La letteratura ritrova la sua funzione catartica nei riguardi di un destinatario finalmente implicato nella reinterpretazione coerente, quanto al progetto del testo scritto, elabo-

³⁴ È l'idea formulata da E. LAFORGIA, "La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia", in *Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorian Macchiavelli e Antonio Perria*, cit., pp. 175-194. Si riconosce la sensibilità dei due autori verso alcune delle preoccupazioni proprie alla storiografia postmoderna che preferisce il particolare al generale, l'approccio alternativo e decentrato a quello della macrostoria. È significativo che testi quali *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (Torino, Einaudi, 1999, 1ª edizione 1976) di Carlo GINZBURG siano stati all'origine dell'interesse per la piccola storia negli anni Novanta.

³⁵ Cfr. R. CROVI, "Delitti di casa nostra", in *Le maschere del mistero*, cit., p. 18.

³⁶ E. LAFORGIA, "La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia", cit., p. 179.

rata dagli autori. Con questo stratagemma, il giallo storico trova una legittimazione che prima gli era negata e diventa “letteratura di massa a livello alto”³⁷. Riesce a collegare la doppia catarsi inerente al processo d’identificazione romanzesca e a quello della soluzione di un mistero legato a un contesto più largo che prende in conto la società, la storia, le mentalità. In questo senso, già nel 1979 Giuseppe Petronio aveva scritto con molta pertinenza che il giallo si affermava sempre più come “il modulo che meglio veicola oggi in modi fruibili dal lettore di massa i problemi del mondo nel quale viviamo, le reazioni che esso suscita in noi, le nostre passioni, frustrazioni, angosce”³⁸. Grazie al giallo, sia pur esso sociologico o storico, il lettore esteriorizza le sue frustrazioni e ha l’impressione di fare i conti con la ripetizione delle storture della storia.

Ma quel che interessa a livello strutturale è il rovesciamento dei codici e del funzionamento narrativo del giallo quando questo si contamina con il romanzo storico. La catarsi propria a ogni romanzo poliziesco risiede nello svelamento progressivo e ineluttabile di una situazione in partenza opaca e che a mano a mano è sottoposta a interferenze da parte del narratore che partecipa anch’egli alla menzogna del processo enunciativo. Il narratore, se anche detiene la verità della situazione sin dall’inizio, ci trascina in peripezie e in false letture degli indizi. In questo universo alquanto ambiguo, i personaggi devono rispettare la ripartizione dei ruoli accademici. Lo stadio finale di ogni giallo deve comportare la trasparenza verso la quale convergono inevitabilmente gli indizi seminati. Il lettore, quanto a lui, ha il diritto di esigere la soluzione dell’enigma, l’arresto del colpevole con la conseguente catarsi compensatrice.

Per il suo valore storico, *Macaroni* deroga in parte ai codici del giallo. Si tratta di vedere in quale misura stravolge le regole del genere e a quale scopo. Se, in un primo momento, Santovito riflette la solitudine classica del detective che non trova la fiducia in nessuno, è tanto più solo in quanto lavora con sincerità in seno a una comunità di cui condivide l’esclusione del potere e un riserbo accompagnato da dirittura morale. La sua delusione sarà grande quando alla fine dovrà ammettere che Bleblè, il personaggio “spalla”, è proprio il responsabile dell’omicidio del Francese dagli occhi azzurri e di Libero Guidotti. La lunga deposizione che Bleblè è costretto a fare al maresciallo (poiché secondo quest’ultimo “quando si arriva a sco-

³⁷ Cfr. *ibid.*, p. 180.

³⁸ *Ibid.*

prire un assassino, resta il bisogno di sapere cosa lo ha spinto ad ammazzare”, p. 268) realizza una delle regole essenziali del giallo: la possibilità cartica di elaborare il racconto degli avvenimenti che hanno portato al crimine, dopo tutte le difficoltà che il romanzo ha incontrato quanto alla costruzione di quello stesso racconto. Solo questo permette a Santovito di procedere all’arresto del colpevole.

L’atteggiamento finale del maresciallo è ben lungi dall’esprimere la soddisfazione legata alla soluzione della vicenda. Un disgusto sembra abitarlo, dovuto all’impossibilità di compiere gli atti amministrativi propri a un’inchiesta in ragione della responsabilità superiore della storia nelle cui mani Bleblè (e tutti gli altri) è stato solo un giocattolo impotente:

Il maresciallo si passa le mani sul viso. Ha una gran voglia di fumare, una gran voglia di dormire, una gran voglia di andarsene, una gran voglia di vedere finita questa storia di miseria e di dolore.³⁹

La catarsi normativa nel racconto desta paradossalmente una grande amarezza nel lettore che si trova così privato della felicità legata alla punizione del colpevole e al ristabilirsi della giustizia. Noi lettori abbiamo a tal punto capito e vissuto le disgrazie e le sventure dei personaggi costretti a emigrare che vorremmo una conclusione più umana, più conciliante, quasi la non applicazione della legge. Ma siccome un fatto di cronaca è sempre un “fattaccio” connesso con la storia, viviamo male la frase finale del romanzo che il narratore dà in pasto al lettore con l’oggettività sconcertante della formula amministrativa: “Franzoni Olinto detto Bleblè della Ca’ Rossa, in nome del re e del Popolo italiano ti dichiaro in arresto con l’accusa di istigazione a delinquere e omicidio”⁴⁰. Il carattere magniloquente della formula contrasta in modo stridente con le cause sopra-individuali all’origine della rottura dei codici civili e in nome delle quali in personaggi ritrovano ai nostri occhi l’innocenza perduta. Se l’impotenza degli autori traspare proprio attraverso il silenzio enunciativo del narratore, la nostra catarsi si rivela impossibile a causa proprio dell’ingiustizia fondamentale della storia da cui tutto è partito. La legge applicata alla fine del romanzo si presenta come profondamente ingiusta e ottiene nel lettore un rovesciamento dei sentimenti attesi. Il colpevole è nel contempo una vittima, ma di una forza più grande. Assistiamo a un rovesciamento, a un’osmosi e a una confusio-

³⁹ L. MACCHIAVELLI, F. GUCCINI, *Macaroni*, cit., p. 276.

⁴⁰ *Ibid.*

ne dei ruoli fissati dalla norma narrativa. Il giallo è divenuto una forma problematica che contamina i ruoli attanziali e rovescia la catarsi in inquietudine e impotenza.

**Laura Pariani: *Dio non ama i bambini* (2007)
o la storia di un giovane serial killer nell'Argentina del secolo scorso**

Brigitte URBANI
Université de Provence

Sebbene Laura Pariani non possa essere ritenuta (almeno per quanto riguarda la sua opera sino a oggi) un'autrice di gialli, il suo romanzo *Dio non ama i bambini*, pubblicato nel 2007, presenta tuttavia molte similitudini con il genere poliziesco e segna una svolta nella produzione della scrittrice¹. Si osserva infatti che le tematiche da lei sviluppate sin dal tempo del suo esordio – l'emigrazione italiana in Argentina, la ricerca del passato, la lotta contro l'oblio, la condizione femminile – sono ancora presenti nel suo ultimo romanzo, ma incentrate sul mondo dei bambini, come indica il titolo del libro, mentre la forma del giallo, usata in modo del tutto personale, serve all'autrice per rinnovare il suo discorso sulla storia del secolo scorso, immergendo in essa il lettore e mantenendone viva l'attenzione grazie a un *plot* "nero" sviluppato con abilità, dalla prima fino all'ultima delle trecento pagine del volume, che racconta una serie di delitti orrendi di cui le vittime sono tutte dei bambini².

Si tratta insomma di un romanzo poliziesco storico scritto sulla base di fatti autentici inseriti in un contesto sociale accuratamente ricostruito. La scrittrice infatti si è documentata sull'epoca e sui luoghi da lei descritti, come dimostrano le sue opere precedenti tra cui qualche capolavoro come *Quando ballava il tango* (2002) e *L'uovo di Gertrudina* (2003) o alcuni racconti bellissimi in *Di corno e d'oro* (1993) e in *Il paese dei sogni perduti* (2004). Non va dimenticato che Laura Pariani ha fatto vari soggiorni

¹ Laura PARIANI, *Dio non ama i bambini*, Torino, Einaudi, 2007, 305 pagine. Per non appesantire le note, le pagine cui si riferiscono le citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo stesso dell'articolo.

² La forma dell'investigazione con relativa suspense è già stata usata con successo da Laura PARIANI nel suo romanzo *La Signora dei porci* (Milano, Rizzoli, 1999, 253 pp.), o anche in *Se tu ti formi rosa*, un racconto bellissimo de *L'uovo di Gertrudina*, incentrato su un delitto commesso in un convento (Milano, Rizzoli, 2003, pp. 83-129).

in Argentina, interessandosi a tutte le aree geografiche del paese, dall'immensa Buenos Aires sino alle zone più estreme della Patagonia. Ma mentre i romanzi, le novelle e i racconti di viaggi della scrittrice trasportano il lettore in epoche diverse e in varie parti del territorio argentino, l'intreccio di *Dio non ama i bambini* è ambientato unicamente nella periferia della capitale, e i fatti narrati risalgono, sì, a esattamente un secolo fa, ma alludono anche a una realtà che non appartiene solo al passato.

Un primo approccio

Preceduto da un *Prologo* che immette il lettore nella vita di una famiglia italiana (destinata a essere un elemento fondamentale nella dinamica del racconto), il libro si articola in due parti relative a eventi che si svolgono rispettivamente nel dicembre del 1908 e nei mesi di novembre e dicembre del 1912, in un quartiere della capitale argentina – chiamato dalla polizia Villa Basura (ossia “Villa Immondizia”) – che si estende fra San Cristóbal e Boedo, in una zona vicina al mattatoio dove gli immigrati vivono ammassati in case squallide, i cosiddetti *conventillos*:

Ci abitano gli immigrati più recenti: una miseria nera, tanfo di merda e pidocchi, famiglie di italiani allo sbando, spesso in ricoveri di fortuna; alta mortalità, bambini che vivono in strada per la maggior parte della giornata, molti orfani. [...] nulla riesce a sopravvivere, a parte la malerba. (p. 40)

La famiglia Goletti abita in Calle Mexico dove sono allineati “la lunga fila dei *conventillos*” e il Commissariato di polizia. Un po' più avanti, in “Calle Venezuela”, c'è “la Casa Blu con le bagasce polacche alla finestra” (p. 17). Oltre il mattatoio si trova il saponificio dove lavorano ragazzine e, in prossimità di quella zona, si estendono terreni incolti dove, in mezzo a casupole diroccate, sono in costruzione nuovi *conventillos*.

Come tutti sanno, sin dall'Ottocento, l'Argentina fu una terra di immigrazione per migliaia di europei. E i flussi migratori furono incoraggiati dalla giovane repubblica argentina che, con una popolazione di solo un milione di abitanti e un territorio immenso (1.700.000 km²), voleva colonizzare il “deserto” e “civilizzare” il paese, soprattutto nelle vaste zone dell'interno³.

³ Per più informazioni cfr. Fernando J. DEVOTO, *Immigrants, exilés, réfugiés, étrangers: mots et notions pour le cas argentin (1854-1940)*, in Fernando J. DEVOTO e Pilar GONZALES BERNALDO (a cura di), *Émigration politique: une perspective comparative. Espagnols en Argentine et en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 77-99.

Apprezzamenti di terra erano stati promessi agli immigranti⁴ e, quando questi arrivavano a Buenos Aires, un servizio di accoglienza offriva loro una prima sistemazione gratuita (all'*Hotel de Immigrantes*) e un mezzo di trasporto verso la loro destinazione. Ma le speranze degli immigrati furono quasi subito deluse. Quando i contadini poveri, in maggioranza italiani e spagnoli, arrivarono in Argentina, non ebbero diritto a terre buone, essendo state queste già vendute a famiglie ricche o a speculatori⁵. Si dava loro invece un campo da dissodare e da coltivare con un contratto di una durata di quattro o cinque anni, scaduto il quale il campo veniva loro tolto e destinato non più alla coltivazione ma all'allevamento, che richiedeva meno manodopera. I contadini tornavano allora nella patria d'origine o andavano a Buenos Aires dove finivano per costituire il sottoproletariato miserabile e babelico dei *conventillos*.

Eppure l'Argentina del primo Novecento era una nazione prospera, produttrice ed esportatrice di cereali e di bestiame⁶. Sugli otto milioni di abitanti che contava ormai il paese, uno su tre era uno straniero (addirittura uno su due a Buenos Aires); e di tutte le comunità straniere, quella italiana era la più numerosa⁷.

⁴ Una legge del 1862 dava in concessione a qualsiasi famiglia fosse stata ammessa nel territorio un appezzamento di quaranta ettari.

⁵ Più tragica ancora è la realtà storica. Il generale Roca decretò una caccia agli Indiani per liberare l'interno del paese dagli indigeni ritenuti "barbari". Per finanziare l'operazione venne organizzata una sottoscrizione: vaste terre furono acquistate da ricche famiglie argentine e inglesi, e furono pure venduti molti titoli di proprietà (poi riscattati da speculatori). Molte terre, che costituivano una superficie non indifferente, vennero anche distribuite ai soldati e agli ufficiali come premio per la loro partecipazione alla "caccia all'uomo". Ecco perché, in breve tempo, non rimasero più terre per gli immigrati. Con la speculazione, zone immense caddero nelle mani di pochi latifondisti. Da cui la delusione, soprattutto dei contadini siciliani, napoletani, lombardi, piemontesi... che avevano sperato di diventare dei fortunati proprietari come quelli che li sfruttavano nel loro paese d'origine. (Cfr. in particolare François GÈZE et Alain LABROUSSE, *Argentine: révolution et contre-révolutions*, Paris, Seuil, 1975, *Introduction* pp. 21-27).

⁶ Nel 1914, l'Argentina era il "granaio del mondo", il primo produttore mondiale di granturco; dal 1900 le esportazioni di bovini erano state moltiplicate per cinquanta; l'industria conosceva uno sviluppo continuo.

⁷ Nel 1910, circa un milione d'italiani vivono in Argentina, ossia l'11,7% della popolazione (gli altri immigrati di nazionalità diversa da quella italiana rappresentavano il 14,5% della popolazione). Erano venuti con la speranza di "fare l'America", ossia di arricchirsi per poi rimpatriare. Il 40% tornò con un modesto gruzzolo o addirittura si ritrovò povero come prima; gli altri rimasero e, generazione dopo generazione, riuscirono a integrarsi. (Per più ampie informazioni cfr., in *Itinerare. Paradigmi delle migrazioni italiane* (a cura di Maddalena TIRABASSI, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli 2005), i contributi di Samuel L. BAILY, "Transnazionalismo e diaspora italiana in America Latina" (pp. 43-69), e di Fernando J. DEVOTO, "Le migrazioni italiane in Argentina: il problema dell'identità, delle generazioni e del contesto" (pp. 309-339).

Romanzo corale, *Dio non ama i bambini* fa intervenire una folla variegata di personaggi che vivono tutti nei *conventillos*. Tra questi spiccano due famiglie italiane, e in particolare la famiglia Goletti: il padre è un disoccupato che si ubriaca e si lascia andare a qualche gesto incestuoso nei confronti delle figlie; la moglie è una *mater dolorosa* inconsolabile dopo un lutto mai superato; e i tre figli maschi (il secondo in particolare) hanno tare fisiche o mentali. Ognissanti, debole di corpo, di bassa statura, soprannominato Orecchia dai bambini del quartiere a causa delle sue orecchie sproporzionate, è un ragazzo violento, perverso, piromane, un vero “barabba” secondo l’espressione usata dai suoi genitori. L’altra famiglia che, nel racconto, ha un ruolo importante, è quella dei Testa. Essa, nella seconda parte del romanzo, è composta solo di tre orfani, Maurilio, Cacho e Rogelia. Il serial killer si nasconde in seno alla famiglia Goletti e i figli Testa tentano di smascherarlo. A questo punto faremo un breve riassunto del libro che però non ridurrà il piacere di chi vorrà leggere il romanzo, poiché, già nel primo capitolo, sono forniti sufficienti indizi perché il lettore capisca che Ognissanti, sebbene abbia solo undici anni, è un ragazzo mostruoso. Nel secondo capitolo risulta chiaro che quest’ultimo è l’autore di un triplice assassinio appena compiuto. Man mano che i delitti, tutti perpetrati su bimbi piccoli nati in seno a famiglie italiane, si susseguono, Laura Pariani lascia intendere che Ognissanti è stato visto o ha lasciato impronte. Il lettore, in altri termini, non ha dubbi sull’identità dell’assassino, ma si domanda invece quali altri delitti verranno commessi, se la polizia, apparentemente poco interessata a tutte quelle morti, condurrà indagini approfondite e, soprattutto, come faranno i figli Testa a identificare il colpevole.

Un thriller radicato nella storia

Sebbene non sia raro leggere, all’inizio di un’opera letteraria o di un film, un’avvertenza con la quale l’autore dichiara che la storia da lui narrata è inventata (che tale avvertenza vada interpretata alla lettera o, invece, *a contrario*), nell’epilogo del suo romanzo, pur sottolineando il proprio ruolo di scrittrice, Laura Pariani afferma che il suo racconto è vero:

La storia che ho raccontato in questo romanzo è fondamentalmente vera, anche se ho ristretto l’arco temporale degli avvenimenti e costruito con l’immaginazione i vari personaggi. Del resto negli archivi stessi, leggendo le testimonianze, poche cose risultano chiare: la confusione di nomi e date è impressionante. Da qui l’impossibilità di sa-

pere il numero esatto dei delitti compiuti in quegli anni a danno di bambini del *barrio* di San Cristóbal. (p. 295)

Seppure, come è noto, “gli scrittori siano dei bugiardi”⁸, non vi è alcun motivo di non credere a Laura Pariani, la quale, in altri suoi libri, ha dimostrato di saper utilizzare gli archivi e costruire a partire da questi finzioni più vere della realtà stessa⁹. L’assassino di cui racconta le vicende è veramente esistito ed è stato arrestato il 4 dicembre 1912, giorno in cui si conclude la trama del romanzo. La ferocia e la degenerazione che la scrittrice attribuisce al suo personaggio sono accertate dai verbali della polizia e dalle relazioni degli psichiatri. E siccome il lettore di una storia direttamente ispirata a un fatto di cronaca vuole sapere quale sia stato il destino del protagonista, Laura Pariani fa sapere al suo lettore che, dopo un breve internamento in un ospedale psichiatrico e dieci anni di reclusione a Buenos Aires, l’assassino fu deportato in Patagonia nel campo di Ushuaia dove morì vent’anni dopo.

Il romanzo, insomma, narra una serie di delitti autentici perpetrati da un assassino giovanissimo – la cui esistenza è attestata – nel contesto di condizioni sociali e politiche attentamente ricostituite.

Date precise inseriscono la finzione in una temporalità reale e ognuno dei dodici capitoli dell’opera è incluso in una cronologia rigorosa (“Buenos Aires, 6 dicembre 1908, domenica [...] Buenos Aires, 7 dicembre 1908, lunedì” ecc.) Nel racconto inoltre sono riprodotti documenti – articoli di stampa, documenti tratti dagli archivi – riguardanti la vita sociale dell’epoca¹⁰.

Conformi alla realtà storica sono i fatti cui il romanzo fa riferimento. L’Argentina del primo Novecento, come tanti altri stati d’Europa e dell’America del Nord, è il teatro di dimostrazioni e scioperi coordinati da organizzazioni sindacali di matrice anarchica sul modello delle organizzazioni europee¹¹. Infatti, com’è noto, l’ideologia anarchica fu “importata” nell’A-

⁸ Lo dichiara anche Isabel ALLENDE nel prologo di *Mi país inventado*, un’opera in cui parla di sé e dei suoi ricordi d’infanzia.

⁹ Cfr. ad esempio *La Signora dei porci* (cit.) dove l’autrice ha ricostituito un processo per stregoneria nel Cinquecento.

¹⁰ Poco importa che tali documenti siano autentici o inventati: basta sapere che sono stati creati a partire da documenti reali tra cui gli organi di stampa ufficiale del tempo, la stampa italiana o quella anarchica.

¹¹ Per una sintesi sulla storia dell’anarchia, cfr. Gaetano MANFREDONIA, *L’anarchisme en Europe*, “Que sais-je?”, Paris, Puf, 2001.

merica del Sud dagli immigrati europei ed ebbe il suo momento di maggiore espansione nel primo Novecento¹² grazie soprattutto agli italiani: l'Italia fu una delle tre nazioni europee dove l'anarchia conobbe maggior diffusione, e dove gli esponenti del movimento, oggetto di misure repressive, furono spesso costretti a emigrare¹³. La stampa sudamericana affermava che il malcontento dei lavoratori era istigato da sobillatori venuti dall'estero. In realtà, le condizioni di lavoro erano durissime¹⁴, onde la frequenza degli scioperi. Fra questi, quelli che avevano un impatto maggiore sulla popolazione locale e sulle esportazioni erano quelli dei panettieri¹⁵, dei portuali e dei facchini del Mercato della frutta¹⁶. Ma la protesta dei lavoratori raramente aveva esiti positivi perché i padroni ricorrevano al lavoro dei crumiri, mentre le dimostrazioni venivano represses dalle cariche della cavalleria. A più riprese le autorità proclamarono lo stato d'assedio. L'agitazione sociale, quasi ininterrotta, contribuì alla diffusione di sentimenti xenofobi tra la popolazione sudamericana.

Laura Pariani immerge il suo lettore nell'atmosfera di quegli anni anche se, per la scrittrice, si tratta solo di uno sfondo sociale. Intanto gli abitanti dei *conventillos* diffidano degli anarchici i quali cercano di politicizzarli ("La contano facile gli anarchici che vengono al conventillo a riempirci la testa coi sò discorsi, rimugina Fiore tra sé: fanno e disfano senza pagare il conto", p. 9); le operaie li ascoltano ma senza credere ai loro discorsi ("In fabbrica gli anarchici fanno propaganda e dicono che le cose cambieranno, che le donne devono essere pagate come gli uomini", p. 35). E, com'è naturale, la stampa borghese si fa portavoce delle angosce della popolazione autoctona e alimenta le paure della gente alludendo con nostalgia ai tempi in cui fiducia e serenità caratterizzavano i rapporti di lavoro:

¹² Cfr. su questo punto la tesi di ricerca di Maria Laura MORENO SAINZ, *Aux origines du mouvement anarchiste argentin. 1880-1915*, Grenoble, Université Pierre Mendès-France, Institut d'Études Politiques, 1997.

¹³ Fra i militanti e i teorici dell'anarchismo che furono in Argentina si possono citare i nomi di Errico Malatesta e Pietro Gori. Anche il Brasile fu una meta privilegiata degli anarchici italiani. Cfr. su questo punto la tesi di dottorato di Isabelle FELICI, *Les Italiens dans le mouvement anarchiste au Brésil. 1890-1920*, Université Paris 3, 1994.

¹⁴ Anche se, come osservavano i giornali, le condizioni di lavoro erano migliori di quelle che gli immigrati avevano conosciuto nei loro paesi di origine.

¹⁵ Gli immigrati rappresentavano il 90% della manodopera che lavorava nei panifici (Maria Laura MORENO SAINZ, *op. cit.*, p. 28).

¹⁶ Le rivendicazioni riguardavano tra l'altro la durata della giornata di lavoro, il riposo settimanale, il lavoro dei bambini, gli infortuni sul lavoro, l'igiene, la parità della paga fra uomini e donne.

Ora invece, a causa dell'arrivo d'immigrati facinorosi che con idee balzane giungono a frotte nella nostra Capitale, la situazione è mutata di colpo come se nella nostra terra non valesse la grande sentenza del padre Adamo: *Tu lavorerai col sudore della fronte...* (pp. 45-46).

Così viene commentata la descrizione di una dimostrazione di lavandaie:

[...] è chiaro che in queste donne, che si bruttarono di fango scordando la missione gentile del loro sesso, e in questi fanciulli, purtroppo a ogni legge scolastica ribelli, agiva non un'ingenita depravazione bensì una sobillazione esterna: sono le perniciose idee di anarchia portate nelle nostre tranquille plaghe da rivoltosi e settari d'oltreoceano. Così si finisce con la politica delle porte aperte. (p. 170)

Gli anarchici sono persino accusati di spargere la rabbia tra i cani della città ("Lei non sa fino a che punto può diventare diabolica certa gente", p. 43).

I due mesi durante i quali si svolgono le vicende narrate nel romanzo sono contrassegnati da scioperi come quello dei panettieri di cui si parla nelle prime pagine del libro:

[...] non passa mese senza uno sciopero. Prima quello dei portuari, dei peones del Mercado Central, dei ferrovieri, adesso quello dei panettieri, ché per i pitocchi italiani è sempre la stessa musica. [...] Ché, dopo gli scioperi, via con i controlli, le perquisizioni della polizia, la Ley de Residencia con cui ti sbattono fuori dall'Argentina quando vogliono con una pesciata nel culo, una minaccia che ti pende sulla testa se provi a fare un passo falso. (p. 9)

Il piccolo Catterino, vedendo che la polizia sta circondando il suo conventillo, ricorda:

[...] l'epoca degli scioperi, le barricate che fumavano, i soldati col fucile in spalla che fermavano i passanti per controllare i documenti; settimane dure in cui rammenta di essere andato a dormire senza quasi aver mangiato, di aver pianto sentendo le guardie bussare gridando alla porta prima dell'alba... (p. 180)

Gli italiani, infatti, sono i primi a essere interrogati e accusati.

Nel suo racconto, tuttavia, Laura Pariani non descrive gli abitanti del quartiere come dei ribelli; il suo romanzo non è un'epopea scritta sul modello di *Germinal*. I suoi personaggi sono delle vittime, passive il più delle

volte, che temono rappresaglie perché “[s]e poi fai sciopero, i vigilantes ti fanno un timbro sulle mani e quando vai da un altro padrone a cercare lavoro se ne accorgono subito e non ti prendono” (p. 100)¹⁷. Essi si sentono soprattutto minacciati dalla “Legge di Residenza” entrata in vigore nel 1902, la quale permetteva allo Stato di espellere qualunque straniero il cui comportamento potesse “compromettere la sicurezza nazionale, turbare l’ordine pubblico o la pace sociale”¹⁸. Vittime di questa legge erano in particolare gli italiani, ossia i *tanos* come venivano chiamati, o i *bassitalia* quando venivano dal Meridione. La comunità italiana, insomma, suscitava tanta diffidenza, e di questa ostilità gli italiani erano consapevoli.

Il romanzo descrive lungamente la vita nei *conventillos*, quelle case per le quali si doveva pagare una pigione elevata e dove ogni famiglia viveva pigiata in una sola stanza che fungeva da cucina e da camera da letto. Di notte, quelle case erano chiuse e il proprietario, ansioso di essere pagato, sorvegliava i suoi inquilini.

Tutte uguali, composte da un’unica stanza con un finestrino stretto e una porta, contrassegnata da un numero progressivo, che ha l’affaccio sul cortile. Per cucinare o lavare nell’ultimo patio ci sono tre lavatoi e otto griglie sotto le quali si possono accendere dei piccoli fuochi. (p. 30)

Non c’è da stupirsi se ogni sera le donne litigano per accedere ai fornelli (“Nel patio è un inferno di urla”, p. 16). Ogni *conventillo* ha un proprio nome: *Epifania* (la stanza dove vivono i Goletti), *Los Angelitos* (dove abitano i Testa), *Las Ratas*, *Cobre...* A Villa Bassura, c’è “un labirinto di *conventillos*” con inquilini che arrivano e partono perché “gli immigrati vengono sfrattati su due piedi se non pagano gli aumenti, e i prezzi salgono vertiginosamente di mese in mese”; onde la creazione della *cama caliente* ossia dei letti noleggiati a ore e per ottenere i quali bisogna aspettare il proprio turno (p. 75). In mezzo a tanta promiscuità vacilla la ragione; gli uomini, avviliti, cedono all’alcolismo e usano la violenza contro i membri delle loro famiglie (“ma che ce ne può un uomo quando sente il fallimento di tutta

¹⁷ Maria Laura Moreno Sainz spiega che, a quell’epoca in Argentina, non c’è una vera e propria classe proletaria, che a tutti quei “diseredati” il discorso anarchico sembra molto vago, e che prima di pensare a una rivoluzione sociale devono avere una vita quotidiana migliore.

¹⁸ Una pace minacciata “da movimenti intrinsecamente sovversivi che non sono i movimenti pacifici dell’operaio laborioso o dell’immigrato onesto” ma sono suscitati dall’azione di “sfruttatori che vivono dell’agitazione stessa” (Citato da Maria Laura MORENO SAINZ, *op. cit.*, pp. 87-88). Nel 1910, dopo un aggravarsi della conflittualità che quasi divenne “guerra sociale”, fu promulgata la “Legge di Difesa sociale”, ancora più repressiva della Ley de Residencia.

una vita pesargli sul cuore?” p. 5); la notte tra il sabato e la domenica è passata all’osteria del quartiere dalla quale, la mattina successiva, gli uomini tornano “col naso rosso di Santa Bottiglia” (p. 29). Il giovane sacerdote della parrocchia, che entra nelle case quando c’è un agonizzante, si sente impotente: “Don Vincenzo sa che ci sono uomini violenti tra i suoi parrocchiani. Maneschi con le mogli e con i figli, indecenti con le figlie” (p. 87). Delusi fin dal momento in cui sono sbarcati, gli immigrati italiani sono prigionieri dell’Argentina:

Dicevano che qui a Buenos Aires si faceva la Merica, coi soldi da raccogliere a palate sulle piante e per strada, così Fiore è partito per il mondo, cammina cammina, un passo innanzi e quattro indré, aveva la mente piena di speranze, credeva di trovare un avvenire verto. Seeh, col fischio. Lavoro nisba. (p. 9)

E nessuno di noi può tornare al paese perché prima di partire abbiám firmato che non avremmo mai chiesto il rimpatrio... Egià, siamo legati mani e piedi. (p. 91)

Unica consolazione: mangiano, mentre al paese morivano di fame; qui invece mangiano di quella carne che l’Argentina produce in abbondanza. Il mattatoio, dove lavora Ognissanti, sparge nella zona circostante un forte odore di carne morta e di sangue.

Nei *conventillos* c’è una babele di lingue e di dialetti: “qui ci sta un inferno di famiglie di tutte le risme: gallegos, napolitani, turchi, mangiapulenta e bacicci, perfino quei bagascioni di polacchi” (p. 6). L’italiano non è la lingua più parlata perché quasi nessuno sa leggere o scrivere. Poiché l’integrazione nella società argentina si fa anche con l’apprendimento della lingua spagnola, Lucia Goletti “si sforza di parlare in castellano alle figlie; non vuole mai che usino il dialetto” (p. 11). Difficile, in queste condizioni, immaginare quale impasto linguistico parlassero le prime generazioni di immigrati di Buenos Aires. L’autrice pertanto ricorre a una lingua ibrida che ha per fondamento l’italiano ma in cui si riconoscono lemmi e espressioni dialettali e spagnole.

Lo sfondo storico e sociale dei quartieri periferici di Buenos Aires è intimamente collegato alla trama poliziesca che struttura il romanzo. Infatti Laura Pariani non fa uso della funzione referenziale che è propria dell’autore: non prende cioè le distanze dai suoi personaggi per esporre fatti storici o per descrivere dall’esterno paesaggi e luoghi nell’ambito di una narra-

zione continua. Le informazioni sono invece inserite in un discorso costituito da una successione di scene incentrate su un personaggio e caratterizzate dalla focalizzazione interna. Ogni scena reca un sottotitolo con il nome, l'età e il mestiere del personaggio ("Rosetta Goletti, 22 anni, stiratrice [...] Cesara Pistoletti detta Cesarona, 37 anni, casalinga [...] Judita Rubinstein, 19 anni, prostituta [...] Cesare Paganni, 40 anni, predicatore" ecc.) Così il lettore penetra nella mente del personaggio, ne capisce le ragioni, e può addirittura avvertire un senso di pietà persino per il mostruoso Ognissanti. E questo invito a compatire, rivolto al lettore, è coerente con le intenzioni della scrittrice.

Un'altra caratteristica dell'opera di Laura Pariani è l'inserzione di testi di canzoni nei suoi racconti. Nelle opere anteriori a *Dio non ama i bambini* si trattava di canzoni e filastrocche autentiche che l'autrice aveva imparato da bambina o aveva scoperto durante i suoi viaggi. Nel caso presente la scrittrice dà la parola ai bambini che con le loro "canzoni" parlano di se stessi. Stampate in corsivo, non solo sono un elemento importante della struttura del romanzo – precedono infatti ogni nuovo capitolo – ma hanno anche una funzione diegetica essenziale in quanto lasciano presagire un dramma imminente, forniscono una chiave di lettura, permettono di interpretare il titolo del libro o sono l'espressione dell'opinione pubblica:

È da quando siamo nati che sentiamo ripetere:
"Di chi sono pieni i riformatori?
Di ragazzini italiani che vivono nei conventillos.
Di chi sono piene le galere?
Di jornaleros italiani che abitano nei conventillos.
E chi sono quelli che si accoltellano per strada?
I tanos che abitano nei conventillos.
È la razza: gli italiani non possono fare altro che incazzarsi
e menarsi tra loro e finire in gattabuia." (p. 138)

Due investigazioni

Sparizioni di bambini e scoperte di cadaveri aprono e chiudono il romanzo e ritmano lo svolgimento del racconto con immancabili analessi foriere di altri drammi. Sin dal primo capitolo tre cadaveri di bambini di due e tre anni sono scoperti da un vigilante in una baracca. La notizia fa tornare a galla il ricordo di altri delitti: quello di Alfredo Testa, un piccino di diciotto mesi, "ammazzato a sprangate mentre giocava nello zaguá" (p. 41), o quello di altri bambini assassinati durante i quattro anni precedenti, "uc-

cisi atrocemente. Piccoli figli di italiani” (p. 87); nel capitolo 7 si apprende la morte per strangolamento di un ragazzino; nel capitolo 8 una bambina di cinque anni è bruciata viva; nel capitolo 9 un bamboccio di quattro anni viene ritrovato con il capo fracassato (“Scommetto che è un bambino italiano”, dice l’uomo” p. 126); persino nell’ultimo capitolo viene compiuto un ennesimo assassinio.

Immediatamente dopo la scoperta del primo cadavere ha inizio l’indagine della polizia, la quale però si limita a interrogare qualche uomo adulto dei *conventillos* e a fare alcune perquisizioni. L’inchiesta è destinata a fallire per la mancanza di impegno da parte degli investigatori. La scrittrice fa una descrizione patetica della Comisaría del quartiere che deve confrontarsi con “la puzza delle latrine dei conventillos, le risse dei mangiapulenta, la babele dei dialetti” in un contesto sociale reso difficile “[da]l fermento creato dallo sciopero dei panettieri” (p. 38). Le inchieste anteriori sui precedenti casi di bambini uccisi sono state tutte inutili, come pure inutile sarà anche la nuova indagine: “un po’ di chiasso per qualche giorno e poi per fortuna il caso verrà archiviato, pensa l’ispettore dopo aver interrogato per un’intera mattinata “poveracci con le pezze al culo”. “Con tutti i problemi che stanno dando gli anarchici, di questi tempi, c’è ben altro a cui pensare” (pp. 76-77).

Poiché le vittime, nella loro maggioranza, sono figli di italiani, la polizia e l’opinione pubblica, con un ragionamento a dir poco curioso, ritengono che anche i colpevoli siano *tanos*. Ogni neonato ritrovato strangolato e abbandonato su uno spiazzo viene considerato il figlio di immigrati¹⁹. Il vice-commissario, vergognoso e sdegnato perché sua madre, una vedova argentina, ha sposato in seconde nozze un “bassitalia”, prova odio e disprezzo per tutti gli stranieri (“Delinquente un maschio su dieci: i *rusos* per la prostituzione, gli *orientales* per le risse, i *tanos* per gli omicidi e la violenza politica...”, p. 105) dai quali cerca di tenersi lontano:

[...] ci tiene a distanziarsi dalla massa d’immigrati straccioni che riempie il quartiere. [...] Tutto quello che c’è di brutto nella vita, il Flaco lo attribuisce agli italiani. Tutta la sporcizia, la pitoccheria, l’ignoranza. [...] “Dipendesse da me, lo farei io un bel repulisti in questo quartiere [...] E quelli che in qualche modo violano la legge li

¹⁹ “Se uno è tano gli danno subito la colpa di tutto” (p. 80). “Alla polizia non gliene frega niente dei bambini morti. Mio zio Onofrio dice che è per il fatto che sono figli di italiani”, dice un piccolo siciliano della banda dei Testa (p. 145).

rimanderei tutti in Italia a calci nel sedere. [...] qui non abbiamo bisogno di gente pigra e sporca”. (pp. 103-104)

Per fortuna tra i membri della desolante polizia del quartiere vi è un giovane immigrato polacco, zio di uno dei ragazzi che hanno deciso di condurre una loro investigazione privata. Vigilante nella prima sezione del romanzo, è diventato poliziotto nella seconda. La sua ambizione è di diventare un giorno commissario e pertanto presta aiuto a Garibaldi e ai suoi amici.

Garibaldi è il soprannome – datogli dai ragazzini di Villa Bassura – di Maurilio Testa, un capofamiglia di tredici anni, acclamato capobanda:

Ha tredici anni meno un mese, un corpaccione di quasi ottanta chili, e nel barrio tra i ragazzini della sua età è quello che ha anche più cervello e fegato. Sempre svelto a decidere nei momenti difficili; ché se poi le decisioni si rivelano giuste, tanto meglio. Per queste sue qualità naturali di capo, si è meritato il soprannome di Garibaldi. (p. 157)

Garibaldi è “tuttofare” in una palestra di pugilato, il fratello minore (che ha undici anni) va per le strade suonando la fisarmonica, e la piccola Rogelia, di nove anni, lavora dieci ore al giorno al saponificio. La famiglia Testa è stata una delle prime vittime di Ognissanti. Benché non abbiano prove definitive, i Testa e i loro amici sanno che bisogna diffidare del ragazzo di cui conoscono la violenza e del quale la polizia non si occupa, ritenendo che il colpevole sia un adulto. Pertanto essi intendono supplire alle carenze della polizia e fanno sapere a Ognissanti che non ignorano i suoi atti perversi:

Noi siamo una banda seria: di schifezze come quelle che hai raccontato, qui non ne facciamo. E se ti ritrovo da queste parti, ti concio nero. Ti teniamo d’occhio, sai? Non abbiamo le fette di salame sugli occhi come la polizia, noi l’abbiamo capito cosa vai a fare in giro di notte. Se ti cogliamo sul fatto, per te è finita. (p. 161)

A loro s’è aggregato qualche altro bambino – dei bambini-adulti perché si guadagnano duramente la vita. Della banda fanno parte Cacho, Rogelia, Isacco, Teodoro e i gemelli Moreno e Tilio. Il gruppo non sarebbe completo senza la sua mascotte, una cagna randagia dalla coda spelacchiata ma

provvista di un ottimo fiuto e battezzata Anarchia²⁰. Formano assieme un gruppo simpatico e cordiale di cui l'autrice tuttavia non ci dà un'immagine sdolcinata. Infatti, come gli investigatori o i commissari di certi romanzi gialli, anche i membri della banda hanno le loro “debolezze”, dovute alla loro condizione sociale:

L'odore della banda – un misto di braghe sporche, piedi puzzolenti, capelli unti – ma soprattutto quello pungente del sudore di Maurilio copre perfino il tanfo di un mucchio d'immondizia che cuoce al sole. (p. 158)

I ragazzi cominciano la loro indagine con un netto vantaggio rispetto alla polizia avendo individuato il colpevole; ma rischiano di perdere la partita giacché (lo sanno benissimo) a loro nessuno crederà mai²¹. Eppure, a differenza dei funzionari di polizia, accecati dai pregiudizi e dalle “fette di salame” che hanno sugli occhi, danno prova di una grande avvedutezza: poiché hanno solo dei sospetti vogliono delle prove inconfutabili.

Otterranno le prove grazie al loro buon senso, all'odorato di Anarchia ma soprattutto grazie all'aiuto che darà loro lo zio polacco del piccolo Teodoro. Assillato dal nipote, lo zio Jacobo accetterà di fare qualche ricerca negli archivi della polizia e in quelli dei giornali: troverà informazioni tanto utili quanto strabilianti. E così, il personaggio di Sherlock Holmes, il modello di Jacobo Jaworski, diventa indirettamente quello di tutta la banda:

Te lo ricordi quello che diceva Sherlock Holmes, che per me resta il detective più bravo del mondo? “Se da una situazione togli tutto quello che non è vero, quello che resta è per forza vero, anche se sembra non stare né in cielo né in terra”. [...] non credo alle coincidenze. (p. 265)

²⁰ La banda di Garibaldi non è dissimile dai gruppi di ragazzi investigatori dei gialli scritti per bambini e adolescenti quali i ben noti “Famous Five” (dove non manca il cane) e gli altrettanto noti “Secret Seven” di E. BLYTON.

²¹ È stato incendiato un capannone e Roberto, che ha dodici anni, ha visto chi ha appiccato il fuoco: “Avrebbe voluto farsi avanti e denunciare Orecchia alla polizia, ma s'è trattenuto: le guardie non crederebbero mai a un ragazzino, tanto più se è un lyniera. Senza contare il rischio che lo schiaffino di nuovo nell'orfanotrofio da cui è scappato tre anni fa” (p. 253). Quando, tempo prima, hanno appreso la morte orrenda della piccola Reyna, subito hanno pensato che il colpevole fosse Ognissanti: “Bisognerebbe andare a dirlo alla polizia”, dice Isacco, un bambino di dieci anni. – Figurati se stanno ad ascoltare proprio te, – lo canzona Maurilio. – Le parole di un bambino per loro contano meno che merda” (p. 208).

Al centro delle indagini condotte dalla banda, come in una *mise en abyme*, troviamo dunque i romanzi di Conan Doyle. Usando un linguaggio semplice, Teodoro spiega ai suoi piccoli amici cosa sia un romanzo, o meglio un giallo, chi sia Sherlock Holmes, quale sia l'importanza delle coincidenze (che in realtà coincidenze non sono) e perché sia necessario trovare delle prove ("non si può incastrare nessuno con semplici supposizioni", p. 259). I piccoli investigatori dell'anno 1912 imparano a svolgere delle indagini usando il paradigma del giallo. Insomma la figura ideale di Sherlock Holmes renderà possibile la soluzione di una storia intricata che alla fine si rivelerà... elementare... tanto concordano i fatti, le coincidenze e le deduzioni nonostante la mostruosità efferata dei delitti.

Così dall'indagine svogliata e superficiale degli adulti si arriva all'indagine vivace e intelligente condotta dai bambini; dal giallo per adulti, si passa al giallo per adolescenti. E l'autrice mantiene la suspense sino all'ultima pagina, con l'incarcerazione a sorpresa, non già del criminale bensì di uno dei giovani *detective*²²!

Finalmente l'assassino è effettivamente arrestato, come è raccontato nell'ultima pagina del volume, ed è poi condannato, come è dichiarato nell'epilogo che così riunisce in un unico piano i diversi livelli della finzione e della realtà. Il giovanissimo serial killer, un ragazzino psicopatico, è una persona reale. Ma l'autrice ha riscritto la sua storia, trasformando il personaggio e dando la parola alla comunità degli immigrati, ai bambini soprattutto. L'uso discreto di una trama poliziesca, l'attenzione con cui la scrittrice ricostruisce l'ambiente sociale e l'atmosfera del primo Novecento ci fanno capire che Laura Pariani, inventando una forma specifica di giallo, non solo si è adeguata a un genere alla moda, ma forse ha anche voluto sviluppare una sua tesi sulla povertà e sulla storia.

Un romanzo al servizio di una tesi?

È nello sfondo sociale del romanzo che va ricercata la questione che è al centro delle preoccupazioni della scrittrice, ossia la condizione degli immigrati nell'Argentina dei primi decenni del secolo passato. Proprio perché

²² Eduardo, un venditore di latte di dodici anni ha visto Ognissanti in una zona dove l'ultima vittima è scomparsa. La sera vi porta la banda, e Anarchia non tarda a fiutare un piccolo cadavere. Sono avvertiti i genitori e la polizia e il povero Eduardo viene messo in prigione! "Sospira, trattiene le lagrime, ché sa che loro, i poliziotti, non faranno niente, ci hanno le fette di salame sugli occhi. È stato Orecchia, solo noi bambini lo sappiamo" (p. 284).

gli immigrati, gli italiani soprattutto, sono disprezzati, la polizia non prosegue le indagini; e perché gli stranieri sono ritenuti sporchi, pigri e violenti, l'opinione pubblica non si commuove se qualcuno di loro viene ucciso. Il romanzo ha una duplice funzione: da un lato pone l'accento sulla realtà sociale, dall'altro, come sempre nell'opera di Laura Pariani, mira a salvaguardare la memoria del passato. Si può tuttavia osservare che da qualche anno a questa parte l'autrice sembra insistere soprattutto sulla miseria materiale e morale degli esuli di un secolo fa. La raccolta di racconti *Il paese dei sogni perduti. Anni e storie argentine*, pubblicata nel 2004, si apre con un'introduzione intitolata *La memoria cancellata* che potrebbe anche fare da premessa al romanzo che stiamo analizzando. “Una società che dimentica è condannata all'ignoranza di se stessa”, scrive l'autrice in una postilla. La frase potrebbe servire da epigrafe a *Dio non ama i bambini*. Infatti gli ex immigrati (tra cui gli italiani), oggi divenuti argentini a tutti gli effetti, hanno dimenticato il loro passato e, a loro volta, hanno ben pochi riguardi nei confronti dei molti peruviani, boliviani e altri poveri immigrati che affluiscono in Argentina per trovare un lavoro (la scrittrice insiste su questo punto in più di un suo libro). D'altra parte l'Italia odierna – e non solo l'Italia – è diventata una terra d'immigrazione: leggendo le opinioni formulate riguardo agli immigrati dei *conventillos* di Buenos Aires, non si può fare a meno di pensare ai pregiudizi di cui sono oggetto le popolazioni multietniche che vivono oggi nei quartieri periferici delle metropoli europee. Tutti i fatti narrati nel romanzo sono di estrema attualità²³.

Si potrebbe sintetizzare il romanzo osservando che “il male genera il male”. Se da un lato l'opinione comune vede nei “tanos” dei criminali – e infatti il mostro, nel romanzo, è figlio di italiani – il libro della Pariani tende a dimostrare che il protagonista, che lei ha chiamato Ognissanti nella finzione, è il prodotto delle umiliazioni e delle sofferenze patite dalla sua famiglia. Nel 1912, i referti dei medici indicavano che le tare del ragazzo assassino erano la conseguenza della sifilide contratta dal padre; senza mai sottovalutare la crudeltà del suo personaggio, l'autrice tuttavia lo presenta anche come un bambino disabile cresciuto in una famiglia povera. Attribuisce le sue tare a una nascita prematura e a una crescita (o meglio a una

²³ L'autrice sottolinea ironicamente l'attualità dell'Argentina del primo Novecento facendo scrivere a un anarchico in un foglio (da lei intitolato *Il fratello vendicatore*) questa frase profetica: “Nell'anno 2000 non ci saranno guerre né frontiere bagnate dal sangue umano” (p. 136).

manca di crescita poiché quel “Nano” non riesce a svilupparsi²⁴) in condizioni igieniche allarmanti in seno a una famiglia moralmente e materialmente disastrosa. Insomma le tare fisiche e morali sono il risultato di una condizione sociale precaria e possono far nascere nell’individuo una violenza anomala. Le relazioni mediche consegnate ai magistrati insistono sulla “pazzia” del giovane criminale e, in base ai principi della fisiognomica, indicano nella dimensione sproporzionata delle orecchie dell’imputato un segno inequivocabile della sua cattiveria. Usando invece la focalizzazione interna, Laura Pariani che, a volte, si riferisce a Ognissanti usando la parola *bambino*, convince il lettore che anche il piccolo assassino conosce la sofferenza. Il suo corpo deforme, la sua crudeltà, i suoi giochi barbari sono l’espressione simbolica e ripugnante delle frustrazioni di un’intera comunità. Del resto, facendo il lettore partecipe dei pensieri di Lucia, la madre di Ognissanti, disperata perché convinta ormai che i suoi tre figli maschi finiranno male, Laura Pariani si sofferma sul caso del bambino-assassino scrivendo: “È lui, in certo modo, che sembra essere diventato il simbolo di questa quotidianità nera di grida e bestemmie” (p. 15).

Non si deve dimenticare infine che il romanzo ha per oggetto la vita dei bambini la cui condizione è denunciata con veemenza dalla scrittrice, come suggerisce il titolo provocatorio del libro. I bambini infatti, sin dalla loro più tenera età, sono abbandonati a se stessi e subiscono gli abusi e le percosse dei loro parenti e dei vicini di casa.

Siamo nati nella stanza scura di un conventillo [...]
Sei, sette, otto, nove, dieci, tredici anni di botte.
Tanti di noi ci crepano: cascando per terra e restandoci
come se li avessero schiacciati; o sbattendo la testa
contro un muro; o delirando di febbre in fondo alla cucina. (p. 65)

dice una delle canzoni. Sono bambini che non vanno a scuola²⁵; lavorano quanto gli adulti appena raggiunta l’età di otto anni, fanno dieci ore di lavoro al giorno in fabbrica o a domicilio²⁶. Ginetta, una bambina di dieci

²⁴ L’impossibilità di crescere ha anche una valenza simbolica. Esaminando una bambina che ha appena trovato a Carletta viene in mente questo pensiero: “i figli degli italiani di Villa Basura sono mingherlini, come se avessero paura a crescere” (p. 47).

²⁵ La scuola è inadatta alla loro condizione sociale. Il passo di un libro di testo, presentato tra i documenti, descrive una famiglia ideale, serena, solidale che essi non possono conoscere.

²⁶ Sulla base di alcune cifre del *Departamento Nacional de Trabajo*, l’autrice rileva che, secondo i censimenti del 1907 e del 1909, sono rispettivamente 5123 e 5728 i bambini che lavorano negli “stabilimenti industriali” di Buenos Aires (ossia il dieci per cento della manodopera); inoltre i bambini che lavorano per strada – i quali sono per lo più figli di immigrati italiani – sono circa 10.000 (p. 275).

anni “ha trovato solo da lavorare in casa: rivolta guanti. Al mattino li va a prendere in fabbrica, cuciti dal di dentro; poi a casa li raddrizza e alla sera li riporta al padrone. La pagano una miseria, ma sempre meglio di niente” (p. 12). Peppino, che ha nove anni, è “aiutante cuarteador”, il che vale a dire che accudisce i cavalli che tirano i tranvai; Carolina, una ragazzina di nove anni, fa lavori di cucito a casa; Adela invece, che ha dodici anni, fa la prostituta nella Casa Blu; Isacco (dieci anni) lavora in una segheria; Eduardo, dodicenne, vende latte. Alcuni lavori sono molto faticosi come quello della piccola Rogelia che, a nove anni, è operaia al saponificio:

Sono arrivate le ragazzine del saponificio, fuliginose, spettrali, sporche da capo a piedi della cenere grigia del quemadero della spazzatura, che trasportano per tutta la giornata dal terrapieno della ferrovia dove si brucia l'immondizia alla fabbrica di sapone; sfinite di stanchezza, ché niente pesa più di quei sacchi di iuta riempiti di cenere morta. (p. 135)

Nei loro quartieri i bambini non contano niente, non si dà loro retta, e lo sanno bene. Le parole “famiglia” e “polizia” non significano per loro amore o giustizia. La loro unica famiglia è “la banda”, come viene detto in un'altra canzone:

La parola famiglia per noi significa soltanto
calci e ingiurie e un unico letto in cui si dorme male.
Ché per i grandi noi siamo soltanto spalle, braccia,
gambe per lavorare. [...]
Mai una carezza, nessuno pensa che ne abbiamo bisogno. [...]
Nessuno ci protegge. I poliziotti e le guardie men che meno.
Tutti ci prendono a calci, perché dicono che valiamo meno
che niente.
Solo nella banda troviamo di che sopravvivere.
La teppa è la nostra salvezza e legge. (pp. 195-196)²⁷

Scrivere un giallo la cui azione ha per protagonisti un gruppo di bambini che vivono nei quartieri “sottosviluppati” del primo Novecento, in una città, Buenos Aires, in continua espansione, significa studiare il passato e la sua storia, ma anche il mondo contemporaneo con la sua duplice realtà di paesi “in via di sviluppo” e di cosiddetti paesi sviluppati.

²⁷ Onde questa constatazione sfiduciata di Garibaldi: “Ve lo dico io: Dio se ne frega dei bambini” (p. 246).

La tesi sottintesa dalla narrazione di Laura Pariani è che il comportamento criminoso del suo protagonista bambino è il frutto di un complesso di condizionamenti che, pur non esentandolo da ogni responsabilità, nondimeno ne spiegano la violenza. Gli italiani d'oltreoceano, emarginati e avviliti, di cui ci parla l'autrice, finiranno per essere assorbiti dalla società argentina. Benché nel primo Novecento gli immigrati avessero una vita particolarmente dura, essi però non pativano la fame. La rappresentazione che la scrittrice fa degli adulti è spesso sconfortante ("I grandi sono tutti *hijos de puta*", p. 206). I bambini, invece, maturi nonostante la giovane età, lavorano; e, per loro, l'Italia è una terra ignota, improbabile, misteriosa. ("*La sera, dopo aver detto il rosario, ascoltiamo le favole / su un posto lontano chiamato Italia o Mepaé*", p. 95). È grazie alla sofferenza e al coraggio dei più giovani che gli immigrati hanno finalmente acquisito uno statuto di cittadini. L'epilogo del libro non contiene una morale: racconta solo l'esito doloroso di una storia tragica, una storia autentica di cui Laura Pariani ha saputo fare uno splendido romanzo.

Il processo riveduto: *Isolina* e *1912+1*

Minne G. DE BOER
Utrecht/Hengelo

Ci sono vari tipi di personaggi che si occupano di risolvere i delitti. Fra essi incontriamo i poliziotti, gli investigatori privati, i giornalisti, gli storici o i romanzieri in cerca di un argomento per il prossimo romanzo. Tutti hanno i propri obiettivi, i propri mandanti e i propri metodi. Un primo complesso di domande da porre ai gialli e a testi simili è quindi: di che tipo di investigatori si tratta, per chi fa le sue ricerche e quali sono i metodi con cui lavora? I due romanzi di cui voglio parlare qui hanno in comune il loro argomento: un famoso processo degli inizi del '900, che occupava le pagine dei giornali dell'epoca, riveduto da un autore conosciuto negli anni '80. Si tratta di *Isolina*, di Dacia Maraini, romanzo pubblicato nel 1985 e di *1912+1*, *sottise* di Leonardo Sciascia, pubblicata nel 1986. I delitti hanno avuto luogo nel mondo militare in un curioso *chassé-croisé* che opponeva uomo a donna e società alta a società bassa. A Verona, città militare per eccellenza, nell'anno 1900 un tenente che faceva parte della buona società aveva provocato la morte di una domestica; a Oneglia, nel 1913, la moglie di un capitano aveva ucciso l'attendente di suo marito con un colpo di rivoltella. I due casi occuparono la prima pagina dei giornali per settimane. In *Isolina*, assistiamo a due processi, il primo intento a risolvere l'assassinio, il secondo un processo di diffamazione contro un giornalista socialista, il quale continuava la propria investigazione a favore della vittima. Nel romanzo di Sciascia, la curiosità del pubblico per il lato scabroso della storia continua fino al momento in cui l'assassinio di Francesco Ferdinando a Sarajevo vi si sostituisce in prima pagina.

Entrambi i romanzi vogliono mettere alla gogna il carattere militarista della società di quel periodo. Nel 1900 il mondo militare sta sulle difensive dopo la cocente disfatta di Adua; nel 1913 esso trionfa dopo la conquista

della Libia. Nel 1980 questo mondo sembra essere molto lontano: Maraini lo ridicolizza con i suoi commenti ai processi,¹ Sciascia è più disilluso e vede delle continuità.²

Nei due romanzi c'è poca distanza fra autore, narratore e investigatore. In *Isolina* questo appare subito nel paratesto dei ringraziamenti: le stesse persone che vengono ringraziate ritornano all'inizio dell'indagine vera e propria come aiutanti del detective racconta l'inchiesta in prima persona. Non è che abbiano un valore drammatico nella storia; si tratta anche qui di persone da ringraziare. Ma quando guardiamo il paratesto da vicino scopriamo che queste persone hanno ruoli diversi: c'è lo storico, l'archivista, il biografo, il giurista, tutti aiutanti dell'investigatrice, che a suo turno si atteggia un po' a giornalista del genere "reportage verità". E così, nel sottogenere del giallo storico, s'insinua un secondo genere: il racconto verità del tipo *A sangue freddo* di Truman Capote, che non ha tanto l'intento di risolvere un crimine, quanto quello di raccontare le motivazioni dei partecipanti, su cui si concentra il vero interesse del pubblico.

Il paratesto ci fornisce anche la motivazione dell'autrice. Qualcuno le ha suggerito l'argomento per il suo romanzo; volendo scrivere sulla società degli inizi del Novecento, la storia di *Isolina* forniva un magnifico pretesto. E noi ci poniamo la domanda della nostra motivazione: perché ci dovremmo interessare a questo personaggio tanto insignificante in sé? La risposta può essere duplice: da un lato un interesse femminista per una vittima tipica della società patriarcale borghese dell'epoca; dall'altro l'interesse dell'intellettuale di sinistra per il funzionamento di una società militarista.

Nel passato non c'è quindi stato un solo processo, ma due, o meglio tre processi: il primo per risolvere l'assassinio, poi un processo svolto sul giornale dal giornalista socialista Todeschini, e infine il processo per diffamazione intentato dallo stesso colpevole, il tenente Trivulzio, appunto contro quel giornalista. Le ricerche dell'investigatrice non conducono a una revisione esplicita, ma cercano di convincere il lettore che il giornalista

¹ Commento alla testimonianza del tenente Trivulzio: "E lui così faceva la figura dell'uomo generoso, affabile, disponibile, solo un poco don Giovanni ma questo era più che normale per un tenente giovane e aiutante come lui" (*Isolina*, p. 153).

² La continuità storica in Sciascia: "Egli mi disse: – Cosa vuole, capitano, avevo bevuto! E poi, bisogna che lo dica francamente: mi ero sbagliato. Tali parole mi parvero significare: – Mi ero fatto delle illusioni sull'arrendevolezza della signora; ma ella non è come io me l'ero immaginata. A questo punto, l'avvocato Perry Mason, del foro di Los Angeles, sarebbe intervenuto – se di parte civile – a chiedere la cancellazione dell'ultima frase: come impressione e illazione del teste [...]. E mi permetto questa divagazione, considerando quanti processi oggi in Italia andrebbero per aria, e quanti imputati a spasso e in spasso, se una simile procedura venisse applicata." (*1912 + 1*, p. 49).

aveva azzeccato la buona soluzione. L'organizzazione del libro riflette in qualche modo questa tipologia: tre processi e una inchiesta verità. Nel primo capitolo si fa l'esposizione del caso mediante i resoconti del processo Trivulzio, il secondo capitolo ci racconta l'indagine fatta dall'autrice, il terzo capitolo ci mostra il punto di vista del giornalista Todeschini tramite il suo processo, il capitolo finale, poi, fornisce le motivazioni della sentenza, che condannano il giornalista prosciogliendo implicitamente il colpevole. La sentenza è frammista da commenti dell'autrice, come già il terzo capitolo, tesi a farci capire che il colpevole era lui.

Le fonti del racconto consistono unicamente nei giornali dell'epoca, in quanto gli atti del processo sono scomparsi. Questa scomparsa basterebbe del resto per convincerci della colpevolezza delle autorità. Già agli avvocati del processo Todeschini era stato rifiutato l'accesso agli atti del primo processo, il che per Todeschini costituiva una prova a carico.

Durante il primo processo i giornali, attratti dal carattere sensazionale del rinvenimento dei resti della vittima, si prestano a ogni sorta di speculazioni, per cui l'autrice può abilmente fare un riassunto piuttosto equilibrato dei fatti. Ma non appena i militari rischiano di essere coinvolti, la verità comincia a essere soffocata: la tattica preferita è quella di svalutare le testimonianze provenienti dall'ambito della vittima, trattandosi di gente comunque poco affidabile. Nel secondo processo il giornalista ha l'imprudenza di attaccare il mondo dei militari e perciò il processo si polarizza in una contestazione fra il governo da una parte e l'opposizione socialista dall'altra. E quindi gli argomenti giuridici non valgono più: ci sono due posizioni, irrimediabilmente opposte. La sentenza finale non fa altro che confermare tale situazione: la motivazione della sentenza è una caricatura giacché il risultato desiderato è ovvio: il termine *frasi bizantine* caratterizza certe giustificazioni della sentenza:

a. Su di lei [cioè l'amica Maria Policante] il ragionamento dei giudici diventa così sibillino da risultare quasi incomprensibile. (*Isolina*, p. 198)

b. Il massimo del bizantinismo retorico. Come dare una manata sulla spalla all'ex questore dicendogli che in fondo è un brav'uomo ma che le sue parole non contano perché espressioni di un animo impressionabile. (*Isolina*, pp. 199-200)

c. Hanno una grande abilità questi giudici nel dire senza dire, nel narrare senza narrare, nel giudicare senza prendere posizione. Sembra che pestino l'acqua nel mortaio con accanita insistenza con un'aria risentita e moralistica che li rende un poco grotteschi. (*Isolina*, p. 200)

d. Così si conclude il processo Todeschini con una sentenza che sembra finta tanto è teatralmente di parte. Isolina Canuti, si legge tra le righe, se l'è voluto. La sua leggerezza l'ha perduta, peggio per lei. (*Isolina*, p. 206).

Se l'intero affare è già stato descritto nei giornali, che cosa rimane da scoprire all'investigatrice? Lei prova a determinare l'ambiente in cui si muovono i partecipanti. All'inizio dell'investigazione vuole sapere quale sia stata la sorte dei testimoni. Quello che trova è anzitutto un grande silenzio: nessuno ha più parlato dell'affare perché essere coinvolti in esso era diffamante. Lo stesso motivo, d'altronde, ritorna nella seconda fase del processo: la gente diventa sempre più restia a parlare oppure cambia opinione, perché non conviene essere associati con le vittime. Inoltre lei scopre che, praticamente, la vita di ogni persona coinvolta nell'*affaire* ne risulta segnata: le famiglie perdono la loro vitalità, i discendenti non si sposano più e la stirpe si estingue. Questo destino segna i protagonisti del caso, che fin dall'inizio erano già dei vinti, come dei perdenti. Vediamone alcuni esempi:

a. Giudizio sul comportamento di Clelia, sorella della vittima, durante il processo:

Come si vede Clelia era di un candore che a momenti rasenta la deficienza. Una bambina impaurita che cerca di compiacere i giudici e non conosce l'effetto delle cose che dice. Non pensa nemmeno a salvare la sorella. [...] Le sue risposte insomma sono un misto di candore, di dabbenaggine, di crudeltà fraterna, di ignoranza (*Isolina*, pp. 123-124).

b. Giudizio sulla famiglia della vittima:

Non amano se stessi questi Canuti. E sembra di capire che Isolina fosse affetta dalla stessa debolezza (*Isolina*, p. 124).

c. Vittime nate:

La loro distrazione forsennata ha qualcosa di straziante. Essi si offrono, già vittime prima di essere state colpite, senza nessun compia-

cimento, nessuna lamentela, così privi di vanità e di astuzia da apparire poetici e commoventi (*Isolina*, p. 124).

La scrittrice, in un secondo momento, tenta di ricreare l'ambiente servendosi della propria immaginazione, nutrita dalle vestigia del passato. Qui ritroviamo la stessa situazione che vale per i personaggi: il silenzio. La maggior parte degli edifici che hanno svolto un ruolo nella storia non esistono più, e persino nei casi in cui la situazione è rimasta immutata, come per il Circolo Ufficiali, l'atteggiamento che essa vi incontra è talmente ostile che le risulta impossibile rievocare veramente il passato. Così ricorre ai ritratti e al tono delle citazioni trovate durante i processi, analizzandole con i suoi commenti. Questo mostra che le vittime sono già vittime sui ritratti, mentre il tenente Trivulzio vi si raffigura in tutta la sua arroganza.

a. Foto di Trivulzio:

In queste foto mi guarda dritto negli occhi con l'arroganza e la sicurezza di un innocente condannato ingiustamente. [...] La faccia sbarbata, le mascelle ampie, squadrate, gli occhi grandi, belli, le labbra sfuggenti. Un sorriso appena accennato di sarcasmo trattenuto (*Isolina*, p. 89).

b. Foto della sorella di Isolina:

Clelia Canuti sembra si affacci sulla pagina del "Gazzettino" come si affaccerebbe dalla finestra di un albergo su una strada sconosciuta. Il naso camuso di casa Canuti, gli occhi piccoli dal taglio infelice, le orecchie piccole e ben fatte, i capelli raccolti sulla nuca, la bocca minuscola con il labbro superiore che sporge su quello inferiore. [...] La sua posa è eloquente: spinge in avanti il busto, col collo teso e la bocca aperta come farebbe una bambina spaventata che cerca di imprimersi bene nella mente le parole di chi la interroga (*Isolina*, p. 108).

Da notare il contrasto tra *grande* in *a*, e *piccolo* in *b*.

Il breve romanzo di Sciascia appare molto diverso. L'autore è ben presente nel suo libro, ma in qualità di commentatore del processo che racconta e di autore di numerose divagazioni politiche, sociologiche e storiche, che sono la cifra letteraria di Leonardo Sciascia. Nelle note aggiunte al romanzo, egli dichiara che la sua prima intenzione era stata quella di scrivere "una divagante passeggiata nel tempo, in un breve tratto di tempo della cronaca italiana: un piccolo divertimento". Ma in quel periodo Sciascia si oc-

cupava anche molto di Pirandello, e così il racconto ha assunto un carattere pirandelliano, con i suoi dubbi sulla verità delle cose, che culminano nel personaggio molto pirandelliano del marito di una moglie che forse l'ha tradito, il tipico cornuto contento che così spesso ritroviamo nella letteratura siciliana. Il racconto è più lineare di quello della Maraini, nel senso che in esso vengono ripresi cronologicamente i resoconti dei giornali, ma questa parte comincia in un secondo tempo. Mentre *Isolina* inizia con le scoperte delle varie parti del corpo della ragazza, il romanzo peraltro succinto di Sciascia, prima di presentare i fatti, consacra undici pagine intere a delle riflessioni sull'anno 1913. Le riflessioni in questione iniziano con un giudizio su D'Annunzio, l'autore prediletto anche dal tenente di *Isolina*, ma che qui viene presentato come un poeta che celebra in versi roboanti le fucilate della guerra di Libia. In seguito, si parla delle prime elezioni a suffragio universale, almeno per gli uomini, e di come Giolitti nel proporlo non abbia favorito i socialisti, come si era temuto, ma piuttosto il nuovo partito popolare, che nella seconda metà del secolo conoscerà una serie di trionfi elettorali col nome di Democrazia Cristiana. Siamo dunque nel cuore del pensiero politico di Sciascia, non senza una breve menzione di Aldo Moro.

Nella società che viene descritta sono i nobili o i falsi nobili a vincere e gli umili a perdere. I familiari e le amiche di Isolina tentano di illustrare la vita della defunta senza rendersi conto del fatto che il quadro che dipingono di questo ambiente basta a condannarli. Allo stesso modo, gli amici e i parenti dell'attendente, che raccontano le sue rodomontate sulle conquiste amorose che avrebbe fatto, non vengono creduti, almeno non ufficialmente. Quello che le descrizioni hanno in comune è che in tutte le situazioni in cui uomini e donne sono in contatto quotidiano è sempre la donna a perdere. Nel caso della figlia dell'affittacamere di Verona, ma anche dell'attendente che si occupa delle commissioni della padrona e delle cure dei bambini, è inevitabile che nasca una relazione: questo è naturale e perdonabile per l'uomo³, ma squalifica la donna. È questo meccanismo che Dacia Maraini intende denunciare: mentre il giornalista Todeschini cambia il processo in una rivendicazione sociale contro i militari, sotto l'egida stimolante del *J'accuse* di Zola, la Maraini mostra nei suoi commenti sarcastici come le testimonianze degli uomini siano accolte con simpatia, mentre quelle delle donne risultano già sospette per la loro condizione ambigua tra con-

³ Giudizio sul Trivulzio: "Ma veniamo al Trivulzio. Qui i giudici diventano magnanimi e sentimentali: Descritto unanimemente di animo buono, leale, franco, scrupoloso nell'esercizio dei suoi doveri militari, [...]."

cubina e prostituta. Nel romanzo di Sciascia la donna non è molto intelligente, ed essa si trova sotto il fascino del bell'uomo, un po' come una Lady Chatterley *avant la lettre*. Tutti conoscono la sua storia e tutti hanno le loro idee sul suo comportamento. Così, quando la giuria si riunisce, finisce con l'assolvere l'attendente con cinque voti contro quattro, e una astensione. È una conclusione po' misera per uno che appartiene alla buona società. Per far parlare il testo:

Giudizio sulla donna in *1912+1*:

Che la donna fosse colpevole della violenza di cui era diventata oggetto, e comunque provocatrice, è concetto che – si è visto – traluce nel compianto che il cronista devolve ad un certo punto al Polimanti. Ma traluce anche nell'arringa dell'avvocato Raimondi: che mondanando la contessa di ogni colpa anche minima, alla fine le assegna la pena, da portare fino alla morte, di vedere “risorgere un'ombra per cui il *suo* sposo andrà fra la gente deriso” [...] (*1912 + 1*, pp. 77-78).

Questi due romanzi ormai risalgono a più di vent'anni fa; come si presentano ai lettori di oggi? Quello della Maraini mi pare maggiormente invecchiato e credo che questo abbia a che fare con la certezza che quel mondo fosse definitivamente tramontato. Lo sguardo del femminismo trionfante sul mondo patriarcale non può non provocare una certa irritazione; è fin troppo ovvio che il ritratto del tenente non possa esprimere che l'arroganza maschile. Confrontando questo romanzo per esempio con *L'altro mondo* di Marcello Fois (2007) se ne vedono le debolezze. Quest'ultimo romanzo è ambientato alla stessa epoca, ma con un detective contemporaneo del periodo descritto, e nello stesso tempo costituisce un chiaro ammonimento per il nostro mondo attuale, cosa che non vale per la Maraini. Il romanzo di Sciascia, benché sia un testo minore, anche nel quadro della sua produzione degli anni '80, e quindi esattamente il *divertissement* che pretendeva di essere, va letto come tassello nel mosaico che costituisce l'opera di Sciascia: non ha la pretesa di essere niente di più. Eppure, se vogliamo stabilire il canone dei gialli italiani, ambedue i romanzi possono benissimo farne parte, perché il loro modo di guardare al passato attraverso il giallo è molto particolare e ben ancorato nella sensibilità dell'epoca della loro composizione.

Le considerazioni fatte sopra presuppongono degli strumenti teorici per l'analisi. Li voglio menzionare brevemente, inserendo i due romanzi studiati in un genere, che costituisce un ibrido molto interessante tra giallo e

romanzo storico. Un genere si definisce con un certo numero di tratti presenti nel prototipo che lo ha creato. Il prototipo del genere *Processo rivelduto* è *La figlia del tempo* di Josephine Tey. Ovviamente i generi possono essere rinnovati tramite la creazione di nuovi prototipi.

Vediamo prima i tratti del giallo *tout court*, che desumo da una combinazione delle teorie di Jacques Dubois e Claude Amey⁴. Il giallo contiene due storie, quella nascosta del Crimine, e quella raccontata nell'Inchiesta. Un crimine consiste nella violazione di un ordine. Esso presuppone la presenza di un Criminale e di una Vittima. Dal punto di vista del criminale la vittima aveva violato l'ordine del suo mondo⁵. Il Crimine può essere considerato in tre fasi: l'Antecrimine, l'Atto del Crimine e il Postcrimine, ossia la cancellazione delle tracce. L'inchiesta è un processo che tende a ristabilire l'ordine violato dal crimine. Essa richiede anzitutto la presenza di un Investigatore, che può essere un poliziotto o un investigatore privato; se sono presenti entrambi, si inserisce nel racconto un elemento di rivalità. L'altro personaggio obbligatorio è l'Avversario dell'investigatore, cioè il Criminale, ora in un'altra funzione. I due protagonisti hanno ciascuno i loro Aiutanti. L'investigatore deve ricevere un Mandato per svolgere le sue attività: il poliziotto lo riceve dalla società⁶, l'investigatore ha un cliente, che gli conferisce il suo mandato (un vero e proprio contratto), oppure compie l'indagine come hobby (tipo Sherlock Holmes o Peter Wimsey): in tal caso il mandato morale viene spesso tematizzato nel libro stesso. L'indagine finisce con la punizione del Criminale e la Soluzione del mandato. Esistono due tipi principali di giallo: il giallo mistero (ne sono prototipi E. A. Poe, A. Conan Doyle e la giallistica inglese del periodo classico) e il giallo d'azione (i cui prototipi sono invece D. Hammett e R. Chandler).

L'azione è rapida e consiste nella scoperta di tracce o nel confronto diretto tra investigatore e criminale; la situazione viene regolarmente ricapitolata (i cosiddetti *summing up*); l'azione conosce delle false tracce (o false piste), e gli aiutanti possono cambiare posizione. Il giallo classico si svolge generalmente in un ambiente chiuso, per esempio una casa signorile; il giallo d'azione si svolge generalmente in una città, che viene descritta nei

⁴ Ho presentato questa combinazione nel paragrafo 3.2 di De Boer 2000.

⁵ La 'colpevolezza' della vittima è un elemento dell'analisi proposta che ci forza a determinare in che senso la vittima aveva violato l'ordine del criminale; nel caso di Isolina, dunque, che pericolo essa costituiva per il mondo militare dominante.

⁶ Questo punto crea dei problemi specifici per i poliziotti che operano in una società malata, perché in quel caso il poliziotto riceve per definizione il suo mandato da una società con la quale il lettore non si può identificare.

minimi dettagli: sulla scia di questo sottogenere il giallo è diventato il genere per eccellenza per caratterizzare le città. Il lettore deve ricostruire la storia nascosta attraverso il racconto dell'investigazione: questa necessità lo rende attivo. Il giallo rappresenta la società descritta in chiave manichea: una lotta fra il bene e il male. Il detective incarna il bene e perciò il lettore s'identifica con lui⁷.

Nel sottogenere del processo riveduto (di cui un prototipo sarebbe *Veleno mortale*, cioè *Strong Poison*, di Dorothy L. Sayers) il primo processo serve come esposizione della storia nascosta sotto forma dell'elaborazione di una falsa pista. L'indagine deve dimostrare la falsità di questa pista.

Il romanzo storico, pur essendo un genere popolare dell'Ottocento alla pari del giallo, ha uno sfondo molto diverso. Il prototipo originario consiste nei romanzi di Walter Scott; dopo di lui, il genere ha conosciuto molti adattamenti, coi quali ogni giallo storico deve fare i conti. Il romanzo storico descrive un mondo alternativo al nostro, sia rappresentandone il passato (come i romanzi di Scott sul Settecento), sia proponendosi come una sua alternativa avventurosa e pittoresca (come i romanzi medievali di Scott). Il passato viene considerato attraverso l'ideologia del momento di stesura: per questa ragione il genere continua a rinnovarsi.

Fra i tratti narrativi troviamo: una presentazione panoramica, che può essere introdotta con una scena di viaggio, per caratterizzare l'epoca e introdurre i personaggi: esempio *Racconto di due città* di Dickens, oppure con una scena di massa (festa, ricevimento) che crea l'ambiente (esempio *Daniele Cortis* di Fogazzaro). Il romanzo storico contiene molti dettagli di colore locale, sia geografico che storico. Il lettore non si identifica per forza con i personaggi: il mondo storico generalmente è lontano e diverso dal nostro; la sorte della gente di allora può lasciarci indifferenti (nessuno si sente veramente coinvolto dalla sorte dei bambini sacrificati in *Salammbô* di Gustave Flaubert); il genere si presta facilmente a esperimenti estetici decadenti. I personaggi sono di preferenza persone anonime, perché solo per esse si possono inventare delle storie che non siano ancora conosciute. Se ci sono personaggi storici, l'autore si concentra su aspetti meno noti⁸.

⁷ Ovviamente questi tratti riguardano i testi prototipici; gli autori li possono variare liberamente. Se lo fanno in modo coerente possono così creare nuovi sottogeneri.

⁸ Questa descrizione è molto generica e trascende da molti particolari; si tratta soprattutto di distinguere certi tratti da quelli del genere giallo.

Il giallo storico presenta contraddizioni interne. Rispetto al romanzo storico deve riportare una storia rapida senza grandi visioni panoramiche. Inoltre il lettore deve poter trovare un investigatore con il quale identificarsi; ma dove lo può trovare in un mondo così distante? Quindi uno degli aspetti più interessanti del sottogenere è il modo in cui l'autore ha risolto questi problemi. Una conseguenza dell'assenza di panorami storici è che il giallo storico dipende dalle conoscenze storiche scolastiche: non avendo spazio per esporre la situazione storica, deve sfruttare quello che il lettore sa già.

La revisione del processo storico è soprattutto una revisione del periodo storico: si giudica un'epoca, ossia le cause della falsa pista costituita dal primo processo. Il prototipo del genere, *La figlia del tempo*, tratta del processo di Riccardo III, di cui crediamo di sapere tutto attraverso il dramma di Shakespeare. Il romanzo invece denuncia le manipolazioni eseguite dallo storico Thomas More, che era al servizio della casa Tudor, cioè dei rivali di Riccardo III.

Col tempo, quando il giallo storico diventa storico anch'esso, s'introduce un terzo periodo storico, quello del lettore, che differisce da quello dell'autore. In questo caso il lettore più recente guarda al modo in cui l'autore ha guardato il periodo storico da lui descritto. Abbiamo visto che la storia di *Isolina* dipende molto dal clima progressista degli anni '80; ma per il lettore attuale tale clima può risultare un pochino ingenuo.

Uno sguardo al prototipo potrebbe essere utile per capire le restrizioni inerenti al genere. In questo romanzo giallo l'investigatore è un poliziotto conosciuto da altri romanzi dell'autrice, che dopo un incidente deve trascorrere un certo periodo in ospedale. Per occupare il suo ozio forzato decide di analizzare un caso del passato. Per puro caso entra in contatto con la storia di Riccardo III, il cui ritratto lo colpisce perché gli desta simpatia⁹. Egli s'informa sulla storia, che tutti sembrano conoscere, e comincia a meravigliarsi, perché osserva la storia con l'occhio di un poliziotto. Siccome non è pratico delle ricerche storiche si fa aiutare da uno studente che cerca un argomento per la sua tesi ed è felice di aver trovato un tema così appassionante. La distribuzione dei ruoli richiede che il poliziotto faccia le domande e lo studente si occupi delle ricerche; in un primo momento il secondo ha anche l'intenzione di scrivere la storia. Le cose che il poliziotto desidera sapere sono le seguenti: qual è il valore delle testimonianze, chi

⁹ Da notare che anche in *Isolina* il ritratto ha una funzione psicologica.

approfitta del crimine e qual è stata la sorte dei testimoni¹⁰? In questo modo egli finisce per scoprire che Enrico Tudor è il vero criminale e che costui ha fatto riscrivere la storia secondo gli interessi dei vincitori. Ed è questa versione dei fatti, nella redazione di Thomas More, resa famosa da Shakespeare, che è diventata la versione ufficiale dei manuali di storia.

Vediamo alcuni tratti di questo sottogenere. Data la situazione particolare del poliziotto questo tipo di giallo non può essere un giallo d'azione. Tuttavia non è nemmeno un buon esempio di giallo mistero, perché il lettore si rende presto conto dell'intento dell'autore, che è quello di capovolgere la storia ufficiale. Così l'interesse passa dal crimine stesso al postcrimine, cioè alla cancellazione delle tracce. L'argomento sembra un po' gratuito: perché mai dovremmo interessarci a un crimine così lontano nel tempo? È soprattutto il personale dell'ospedale a porsi questa domanda: a loro interessa piuttosto l'effetto terapeutico dell'investigazione, giacché il poliziotto ritrova un motivo di attaccarsi alla sua vita altrimenti monotona.

La somiglianza tra inchiesta poliziesca e ricerca storica non viene tematizzata in questo romanzo¹¹: i documenti storici non sono altro che i verbali di un caso criminale. La crisi nel racconto avviene quando lo studente si rende conto che già prima di lui molti storici avevano scoperto quello che credeva essere una verità nuova, ma che questo non è servito a cambiare la versione corrente della storia. Il pubblico preferisce un bel racconto drammatico alla verità degli storici.

L'indagine ha luogo nel presente, contrariamente a quanto succede nei gialli storici veri e propri, in cui il crimine viene investigato da un detective dell'epoca. Questo distacco dal periodo storico fa sì che l'effetto 'colore locale' risulta assente: le uniche cose che il poliziotto vuole conoscere sono l'ambiente criminale in cui si muovono i personaggi e le testimonianze sul carattere dei protagonisti. Gli basta questo per elaborare quello che in fondo è un giudizio morale: chi sia colpevole e chi sia innocente.

Il giallo della Tey ha avuto imitazioni fedeli al genere da lei stabilito. Un caso conosciuto è il giallo televisivo *The Wench is Dead* della serie dell'ispettore Morse, la cui storia si svolge nel periodo vittoriano, ma senza im-

¹⁰ Da notare che quest'ultima domanda è la prima che si pone Dacia Maraini a proposito del processo di Isolina.

¹¹ Si veda invece il confronto tra questi approcci in un noto saggio di Carlo Ginzburg, *Morelli, Freud e Sherlock Holmes* (1979, pubblicato in volume nel 1992).

plicazioni molto spiccate per la nostra attualità. I due romanzi studiati qui si allontanano di più dal prototipo; così il periodo trattato non viene presentato come indifferente; ma il punto di partenza, cioè il fatto che il caso viene analizzato da un investigatore che vive nel presente, rimane intatto.

Bibliografia

- AMEY, C., *Roman policier et texte juridique*, Poétique, 19, 1988, pp. 429-449.
DE BOER, M.G., *Studiare il giallo italiano*, Incontri, 2000, pp. 99-122.
DUBOIS, J., *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
FOIS, M., *L'altro mondo*, Nuoro, Il Maestrone, 2007.
GINZBURG, C., *Morelli, Freud e Sherlock Holmes*, in idem, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 158-209.
MARAINI, D., *Isolina*, Milano, Mondadori, 1985.
SCIASCIA, L., *1912 + I*, Milano, Adelphi, 1986.
TEY, J., *The Daughter of Time*, New York, Simon and Schuster, 1951.

Il poliziesco di ambientazione fascista: note sul revisionismo storico e il giallo contemporaneo

Luca SOMIGLI
University of Toronto

Uno dei fenomeni più notevoli della letteratura italiana degli anni '90 è senz'altro l'ascesa inaspettata quanto meteorica del romanzo poliziesco, balzato da forma archetipica di *Trivialliteratur*, da consumarsi rigorosamente in treno o in aereo, a genere principe della narrativa italiana¹. In libreria, basta scorrere rapidamente i titoli presenti nelle sezioni dedicate al giallo, in continua espansione, per trovare svariati esempi nostrani di un po' tutti i sottogeneri, dal più tradizionale e rassicurante romanzo di investigazione alla Agatha Christie al *noir* esistenziale post-Chandleriano e post-Manchettiano in tutte le sue possibili varianti, dal procedurale alla CSI al *mystery* storico. Senza dubbio è un buon momento per fare il giallista, in Italia, dopo il lungo periodo in cui l'asserzione di Alberto Savinio secondo cui "il giallo italiano è assurdo per ipotesi"² veniva regolarmente tirata in ballo, quasi si trattasse di una maledizione inevitabile, o per trarre in salvo scrittori con la S maiuscola dal ghetto della narrativa popolare (si pensi al caso di Leonardo Sciascia) o per relegare all'attenzione della cerchia ristretta degli estimatori della produzione casalinga quegli autori che dagli anni '60 in poi si erano ostinati a mettere alla prova la teoria di Savinio (i nomi di questi temerari sono noti: Franco Enna, Lorian Macchiavelli, Renato Olivieri, Laura Grimaldi...) Non a caso, infatti, l'unica ovvia eccezione, Scerbanenco, dovrà vincere un premio francese, *il Grand Prix de la Littérature Policière*, l'anno precedente la sua scomparsa per guadagnarsi una certa rispettabilità e legittimazione.

¹ Prendo come data decisiva, più per il suo valore simbolico che per un effettivo primato storico, la pubblicazione del primo romanzo montalbaniano di Andrea CAMILLERI, *La forma dell'acqua* (1994).

² L'affermazione di Savinio è riportata, fra gli altri, da Luca CROVI in *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 10.

Le ragioni di un mutamento così repentino e radicale della fortuna critica del giallo sono numerose. Molti commentatori sembrano essere d'accordo, però, sul fatto che una delle più significative è certamente il ruolo di critica sociale che il genere ha assunto in tempi recenti, diventando addirittura una sorta di “nuovo romanzo sociale”, come ha ben detto il titolo di una recente raccolta di saggi sul genere.³ Già nel 1992, all'alba dell'attuale “rinascimento del giallo”, Massimo Carloni aveva notato come il genere avesse colmato un vuoto nel sistema letterario, descrivendo l'opera di Massimo Felisatti e Fabio Pittorru come segue:

Il maggior pregio di questi autori [...] è quello di aver coperto, con dignità artigianale, una fascia narrativa di ispirazione realistica che si era andata pericolosamente assottigliando negli anni Sessanta e Settanta. Ai fermenti della società non corrispondevano opere letterarie di un certo respiro che esemplificassero, per un più vasto pubblico, i problemi della nostra società e indicassero possibili soluzioni.⁴

In un periodo caratterizzato dal trionfo della narrativa sperimentale, prima con la neoavanguardia degli anni '60 e poi con il romanzo post-moderno, ciò che sanciva la marginalità del genere diveniva, paradossalmente, il suo punto di forza. La fiducia apparentemente ingenua nel potere mimetico del linguaggio, nella capacità della narrazione di coprire il varco che divide il codice linguistico dalla realtà e quindi di poter dare una rappresentazione precisa di un determinato ambiente socio-culturale, ha fatto sì che il genere sia venuto ad assumere quella funzione di descrizione e critica sociale a cui la letteratura “alta” sembrava avere rinunciato. O almeno questo è quanto hanno sostenuto diversi autori di narrativa poliziesca per giustificare il proprio lavoro. Confutando la percezione tradizionale del giallo come pura e semplice letteratura d'evasione, giallisti sia della “vecchia guardia” attiva sin dagli anni '70, che della “nouvelle vague” degli anni '90, hanno sottolineato la dimensione di impegno sociale che sottende i loro progetti letterari. Per Lorianò Macchiavelli – tanto per fare qualche esempio – “il giallo è sempre stato un possibile motivo di squilibrio, un virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlar male della società

³ Marco SANGIORGI e Luca TELÒ (a cura di), *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Ravenna, Longo, 2004.

⁴ Massimo CARLONI, “Realismo letterario e impegno sociale nei romanzi polizieschi ‘romani’ di Massimo Felisatti & Fabio Pittorru”, *Problemi*, n. 94, 1992, p. 162.

in cui si sviluppava”⁵; per Carlo Lucarelli, “il poliziesco è sempre stato politico e, in Italia, sta scoprendo e sta prendendo consapevolezza della sua politicità soltanto da poco tempo”⁶; per Massimo Carlotto, “[i]l giallo è racconto sociale. In Italia la sfida del genere è quella di colmare il vuoto lasciato dal giornalismo d’inchiesta. Il che significa mescolare fiction, verità e un pizzico di sana controinformazione”⁷.

A prima vista può sembrare che quanto si è appena detto non si applichi al giallo storico che invece trasporta il lettore in un altro mondo – un passato che, nella sua distanza temporale, è potenzialmente tanto estraneo quanto il futuro della fantascienza – il quale, nel migliore dei casi è ricollegabile alle istituzioni sociali dell’Italia contemporanea solo in maniera allegorica. Questo è, solitamente, il caso di quei gialli – e ve ne sono molti, e di qualità molto variabile – ambientati in luoghi come la Roma imperiale o la Firenze di Dante, la Venezia rinascimentale o una abbazia trecentesca da qualche parte nell’Italia settentrionale. Ma cosa accade quando la vicenda si svolge invece in un periodo con il quale l’Italia contemporanea non ha ancora del tutto fatto i conti? Che cosa accade quando lo scrittore, invece di un passato distante e storicizzato, sceglie un momento storico sul quale il dibattito è, nel bene o nel male, ancora aperto? È questo evidentemente il caso del giallo ambientato durante il ventennio fascista, che gode ormai di una popolarità tale da potersi considerare un vero e proprio sottogenere, e il cui inizio è stato segnato dalla pubblicazione nel 1990 del romanzo di Carlo Lucarelli *Carta bianca*, primo volume di una trilogia che ha come protagonista un poliziotto preso tra il crollo del regime, la Resistenza e gli albori della repubblica. Con *Carta bianca* Lucarelli ha dimostrato in modo definitivo la versatilità del giallo, servendosi efficacemente delle convenzioni del genere per affrontare problematiche complesse come quella delle responsabilità individuali e politiche dell’amministrazione della giustizia. A Lucarelli si è presto unito un folto gruppo di autori che hanno esplorato, in diversi modi, le tensioni tra la formula relativamente semplice del poliziesco e le ambiguità sociali e morali del regime. Ne ricordiamo alcuni fra i più noti: Lucio Trevisan, il cui commissario Epifanio Pennetta indaga su

⁵ Maria AGOSTINELLI, “Loriano Macchiavelli e il destino del giallo. La sconfitta del vittorioso”, intervista con Loriano Macchiavelli, *RaiLibro. Settimanale di letture e scritture*, www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=15 (sito consultato il 6 maggio 2004).

⁶ Sebastiano GIULISANO, “Scrivo, cioè faccio un giro di nera”, intervista con Carlo Lucarelli, *Avvenimenti*, 29, 2002, p. 29.

⁷ Wanda MARRA, “Massimo Carlotto: il giallo è racconto sociale”, intervista, *RaiLibro. Settimanale di letture e scritture*, www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=14 (sito consultato il 13 marzo 2004)

crimini realmente accaduti, come il tentato omicidio del Duce da parte dell'inglese Violet Gibson, e che mescola quindi in maniera non del tutto convincente, realtà e finzione; Leonardo Gori, un narratore capace, con al suo attivo diversi romanzi che hanno come protagonista Bruno Arcieri, un giovane e ardito capitano dei carabinieri; lo storico Luciano Marrocu, che, con *Fáulas e Debrà Libanòs*, ha raccontato le avventure di Eupremio Caruezzo e Luciano Serra, due funzionari della temuta Ovra che ricordano in maniera non del tutto casuale il duo Nero Wolfe – Archie Goodwin; e ancora – ma la lista non è certamente completa – Edoardo Angelino che, come Lucarelli, ha ricreato le divisioni politiche e sociali che hanno accompagnato la transizione dal regime alla democrazia. Questo proliferare di gialli di ambientazione fascista suggerisce che la posta in gioco sia qualcosa di più che non la ricerca di atmosfere esotiche, e non sarà anzi un caso che la tendenza letteraria si sia sviluppata praticamente in maniera parallela al recente dibattito sul cosiddetto “revisionismo” nelle interpretazioni storiografiche del fascismo. Ciò che in questa sede cercherò di mettere in evidenza, attraverso una lettura del summenzionato *Carta bianca* e di altri due romanzi, *Quella mattina di luglio* di Corrado Augias (1995) e *L'inverno dei mongoli* di Angelino (1995), è il modo in cui la figura del detective viene usata per articolare proprio quelle problematiche etiche che il revisionismo ha tentato di mettere in discussione.

Prima di affrontare le tre opere sarà dunque utile fare alcune osservazioni sul termine “revisionismo”. Come hanno osservato diversi autori che si collocano su versanti opposti del dibattito, il termine è caratterizzato da una sorta di ambiguità costitutiva in quanto un certo “revisionismo” è una componente intrinseca del lavoro dello storico. Non a caso, su questo punto l'antirevisionista Nicola Tranfaglia si trova d'accordo con Renzo De Felice, a torto o a ragione considerato invece il caposcuola della tendenza, e anzi ne cita con approvazione un noto brano da *Rosso e Nero* (1995): “per sua natura lo storico non può che essere revisionista, dato che il suo lavoro prende le mosse da ciò che è stato acquisito dai suoi predecessori e tende ad approfondire, correggere, chiarire la loro ricostruzione dei fatti”⁸. Ciò detto, è vero però che negli ultimi vent'anni l'espressione è venuta a indicare una prospettiva sul passato molto più precisa e meno neutrale, in cui ciò che importa non è tanto l'accuratezza della ricostruzione storica quanto

⁸ Renzo DE FELICE, *Rosso e nero*, a cura di Pasquale Chessa, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, p. 17. Citato da Nicola Tranfaglia in *Un passato scomodo. Fascismo e postfascismo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006, p. 90.

le implicazioni politiche dell'interpretazione. Oggetto di queste nuove e spesso polemiche letture sono vari eventi storici, dalla rivoluzione francese al colonialismo europeo, dalla guerra civile spagnola al nazismo e al fascismo. L'elemento che le accomuna è però uno solo: nelle parole dello storico Pier Paolo Poggio, gettare discredito su "qualsiasi esperimento storico rifacentesi alla giustizia e all'eguaglianza"⁹. Più specificamente, in Italia il termine revisionismo indica, "nel linguaggio corrente, rivalutazione dell'esperienza fascista", per citare Luigi Ganapini, un altro studioso del fenomeno¹⁰.

In tempi più recenti, tale "rivalutazione" ha preso due forme: da una parte, la rilettura del ventennio fascista come momento di modernizzazione della nazione e di dittatura *soft* (basti ricordare la famosa affermazione di Silvio Berlusconi secondo la quale al massimo il fascismo mandava gli antifascisti a farsi delle vacanze prolungate); dall'altra, in maniera parallela e simmetrica, la critica feroce dell'antifascismo e della Resistenza, quest'ultima spesso descritta come poco più che una congiura comunista. Così, da una prima fase coincidente con gli anni '80, in cui il dibattito revisionista era rimasto confinato in ambito storiografico e verteva soprattutto sulle discusse tesi di storici di tutto rispetto come Renzo De Felice e, in Germania, Ernst Nolte, si è passati a una seconda fase, che ha caratterizzato invece gli anni '90, in cui la ricerca scientifica ha ceduto il passo alle miserie della politica nazionale, e in cui di conseguenza la questione del giudizio storico su fascismo e comunismo si è confusa con la lotta per la legittimazione dei partiti nati sulle ceneri della "prima" repubblica e di Tangentopoli, in primis Alleanza nazionale che del partito fascista è il discendente non troppo remoto. Il risultato è stato in certi casi una sorta di grottesca ragioneria dell'orrore, in cui ad esempio i massacri delle foibe attribuiti ai partigiani comunisti jugoslavi sono stati contrapposti all'Olocausto, con lo scopo neanche troppo nascosto di cancellare tutte le responsabilità etiche e morali delle parti antagoniste in nome di una sorta di eguaglianza nella morte. Nel saggio *La crisi dell'antifascismo* (2004), un'accurata e puntuale riflessione sul revisionismo, Sergio Luzzatto ha spiegato chiaramente la posta in gioco in tale dibattito. A proposito di *La fine di una stagione* (2000), l'ormai celeberrimo memoriale in cui lo storico Roberto Vivarelli ha raccontato le

⁹ Pier Paolo POGGIO, "Per un'analisi critico-storica del revisionismo", in AAVV, *Lezioni sul revisionismo storico*, Milano/Brescia, Cox 18 Books/Fondazione Luigi Micheletti, 1999, p. 32.

¹⁰ Luigi GANAPINI, "Fascisti e collaborazionisti nell'Italia del 1943-45", in AAVV, *Lezioni sul revisionismo storico*, Milano/Brescia, Cox 18 Books/Fondazione Luigi Micheletti, 1999, p. 128.

proprie esperienze di giovane soldato al servizio della Repubblica sociale, Luzzatto scrive:

Il caso Vivarelli è un esempio perfetto della confusione che oggi si fa tra memoria condivisa e storia condivisa; più in generale tra bisogno di memoria e bisogno di storia. [...] Senza farne un gioco di parole, occorrerebbe spiegare che la memoria *collettiva* sulla quale s'affaticava la mente geniale di uno studioso come Marc Bloch non equivale necessariamente alla memoria *condivisa* di cui vanno tessendo l'elogio i portavoce del *Nuovo Conciliatore*: perché l'una rimanda a un unico passato, cui nessuno può sottrarsi e che coincide appunto con la nostra storia; mentre l'altra sembra presumere un'operazione più o meno forzosa di azzeramento delle identità e di occultamento delle differenze. Il rischio di una memoria condivisa è una "smemoratazza patteggiata", la comunione nella dimenticanza.¹¹

I gialli di cui veniamo finalmente a parlare si possono posizionare precisamente al crocevia tra storia pubblica e responsabilità individuale. Naturalmente il poliziesco non è l'unico genere attraverso cui si possa indagare un simile conflitto; il fatto però che per definizione esso abbia a che fare con il crimine, e quindi con temi quali (dis)ordine sociale e (in)giustizia, rende molto più difficile trattare il regime mussoliniano in maniera edulcorata, slittando nel territorio del "romanzo medio" nel quale, come ha scritto Stefano Tani, il passato fascista è invece mitizzato e purificato da tutte le contraddizioni sociali e politiche, "così che non c'è movimento se non all'indietro, stasi e restaurazione".¹²

Publicato tra la caduta del Muro di Berlino nel 1989 e il crollo, con l'inizio dell'operazione "Mani Pulite" nel 1992, del sistema politico che aveva dominato la vita della repubblica fin dalla sua fondazione, *Carta bianca* per certi versi anticipa le tematiche del dibattito revisionista. Anzi, l'opera è strettamente legata al dibattito storiografico sul regime, dato che fu concepita da Lucarelli, all'epoca studente universitario, mentre era impegnato nel lavoro di ricerca per una tesi di laurea sulla polizia della Repubblica sociale italiana. Come ha affermato in una intervista, inizialmente la sua

¹¹ Sergio LUZZATTO, *La crisi dell'antifascismo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 23. Con l'espressione ironica "Nuovo Conciliatore" Luzzatto indica quegli storici, giornalisti e politici che, nell'invocare la riconciliazione tra "i figli dei resistenti e i figli dei saloini", intendono "annacquare le motivazioni ideologiche, psicologiche, etiche degli uni e degli altri nell'oceano di un *embrassons-nous* generale" (p. 21).

¹² Stefano TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 20.

intenzione non era tanto quella di scrivere un giallo quanto di presentare, attraverso l'immaginario ispettore De Luca, la storia di un vero poliziotto conosciuto nel corso di questa ricerca, la carriera del quale aveva attraversato il fascismo, Salò e i primi quattro decenni della repubblica fino al pensionamento, negli anni '80. Ricorda lo scrittore:

Arrivati alla fine [dell'intervista] io gli ho detto: Ma senta maresciallo, scusi, ma lei per chi vota, posso chiederlo? Come fa a uscire indenne? E lui m'ha guardato e m'ha detto: Che c'entra questa domanda, io sono un poliziotto. E questo è De Luca. Ora, io volevo scrivere quella storia lì, e non un giallo. È la storia di un uomo che ti dice "cosa c'entra?"¹³

La scelta del romanzo giallo permette che le due domande – “cosa c'entra” e “come fa a uscirne indenne” – emergano in tutta la loro complessità. Attraverso la *fiction*, lo scrittore viene così a mettere in evidenza i limiti di quello che sarebbe diventato un vero e proprio *topos* della vulgata revisionista: la dissociazione degli individui dalle responsabilità del regime che questi hanno servito in nome di motivazioni ideali, forse mal riposte ma in ultima istanza giustificabili, come la deontologia professionale o la lealtà.

I gialli del commissario De Luca, a differenza della produzione più tarda di Lucarelli, seguono le convenzioni del poliziesco tradizionale, con indizi numerosi e contraddittori sui quali il detective deve esercitare tutti i suoi poteri deduttivi. In questo senso, l'investigatore sembra assumere il ruolo che Sigfried Kracauer aveva teorizzato già nel 1925 in *Der Detektiv-Roman* (pubblicato postumo nel 1971), in cui il filosofo tedesco descriveva tale figura come la personificazione della ragione e come una sorta di falso Dio in un mondo dominato dai principi del razionalismo. In realtà, spostando l'attenzione dalla semplice ricostruzione del fatto delittuoso alla vita emotiva e psicologica del detective, Lucarelli lascia intravedere un profondo distacco tra ragione da un lato e giustizia dall'altro: l'investigatore può anche essere capace di scovare la verità, di dare forma e significato alla massa disparata di indizi che si mostrano ai suoi occhi, ma ciò non si traduce di per sé in un atto di giustizia, poiché ciò presume la coscienza delle implicazioni morali delle proprie azioni, problema su cui invece De Luca rifiuta caparbiamente di interrogarsi. In *Carta bianca*, il poliziotto è chiamato a investigare l'omicidio di Vittorio Rehinard, una figura ambigua con agganci nelle alte sfere dell'amministrazione saloina. Paradossalmente,

¹³ Elisabetta BACCHERETI, *Carlo Lucarelli*, Fiesole, Cadmo, 2004, p. 185.

è proprio questa sua cecità verso il suo proprio coinvolgimento nel regime a fare di De Luca un buon poliziotto: dato che è interessato sinceramente alla verità, nella sua ricerca di quest'ultima egli non è facilmente influenzato dalle conseguenze politiche che derivano dalle sue azioni. La questione è però se ciò sia abbastanza per assolverlo dalle sue responsabilità implicite come funzionario di un regime la cui amministrazione della giustizia è dettata dall'opportunismo politico piuttosto che da principi astratti.

De Luca si difende dalle accuse di collusione con il fascismo con il mantra secondo cui tutte le sue azioni, qualunque ne sia il risultato, sono semplicemente motivate dalle sue responsabilità professionali. Ripetuta quasi fosse un esorcismo privato, la frase "io sono un poliziotto" segna i momenti chiave dell'indagine. Durante una conversazione con una indiziata, Sonia Tedesco, De Luca spiega il suo coinvolgimento con la tristemente nota "Brigata Muti":

Quando mi hanno chiamato nella sezione speciale della Muti ci sono andato subito, di corsa. Perché là si lavorava *bene*, capisci? [...] Là era tutto efficientissimo, c'erano gli investigatori migliori, gli schedari migliori, c'erano fondi... Da sempre è così il mestiere del poliziotto ed è quello che ho sempre fatto io. Non si chiedono scelte politiche ad un poliziotto, gli si chiede solo di fare bene il suo mestiere.¹⁴

E per tutto il ciclo, egli negherà ogni coinvolgimento con la brigata e persino di essere stato a conoscenza delle torture inflitte agli antifascisti per cui i "Mutini" erano tristemente noti. Le conseguenze del suo desiderio di verità selettivo – divorante durante una inchiesta ma apparentemente totalmente assente quando si tratta del mondo che lo circonda – sono chiarite da un'altra donna coinvolta nell'indagine, Valeria, con la quale intrattiene una breve relazione: "In mezzo a tutta questa confusione pochi sanno veramente chi sono e cosa fanno ed è per questo che ti tieni così attaccato al tuo ruolo, tu che ce l'hai, da dirlo ogni volta che puoi, sono poliziotto, sono poliziotto".¹⁵ Nel caos della guerra – sia quella mondiale che quella civile nell'Italia sotto Salò – a ogni individuo è chiesto di ripensare il proprio ruolo, o per opportunismo o per un credo politico genuino, e di decidere da quale parte schierarsi, e tale decisione è in ultima istanza di natura morale. De Luca, al contrario, tenta di chiamarsi fuori dal conflitto, ritenendosi al di sopra della battaglia politica, tanto da rimanere sinceramente sorpreso di

¹⁴ Carlo LUCARELLI, *Carta bianca*, Palermo, Sellerio, 1990, p. 88.

¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

sapere che i partigiani lo considerano un nemico da eliminare alla prima occasione.

Nella sua recensione al ciclo di De Luca, Lidia De Federicis ha criticato Lucarelli per “una certa propensione ad uscire dalle vecchie mitologie per entrare subito nelle nuove, da cui viene il tipo del fascista innocente”.¹⁶ Ma Lucarelli mette a nudo proprio la debolezza di simili nuove mitologie, senza necessariamente accettare acriticamente le vecchie: l’“innocenza” di questo nuovo archetipo, tanto caro alla cultura della destra, è in realtà una cecità conscia e deliberata che, ben lontana dall’assolvere il soggetto dalle sue responsabilità, lo coinvolge ancora di più nelle ingiustizie del regime. Quando De Luca arriva a sciogliere il mistero iniziale – all’ultimo capitolo e dopo avere seguito numerose false piste, come richiede il genere – è costretto ad ammettere che per tutta l’indagine è stato manovrato dalle varie fazioni che si combattono nella luce crepuscolare delle ultime giornate di Salò, e che quindi è responsabile, per quanto indirettamente, di varie morti, tra cui l’assassinio di uno dei suoi uomini e il suicidio di Silvia e del suo fidanzato. Oltre a ciò, De Luca non riuscirà a rendere pubblica la verità che ha così difficoltosamente ricostruito e a sconfiggere così gli inganni e i complotti del locale Questore e del Segretario del Fascio, le due figure che, nell’ombra, hanno tirato le fila dell’indagine. Infatti la realtà della guerra che De Luca aveva caparbiamente rifiutato di prendere in considerazione lo schiaccia proprio nel momento del trionfo, costringendolo a sfollare con i fascisti in fuga per sfuggire a una esecuzione sommaria da parte dei partigiani che stanno per prendere la città.

Come *Carta bianca*, anche *Quella mattina di luglio*, di Corrado Augias, è ambientato in una società sull’orlo del baratro e mette in gioco il rapporto conflittuale tra responsabilità sociali e individuali. Con questo romanzo Augias, meglio noto come giornalista per periodici come *L’Espresso* e *Repubblica* e come autore e presentatore di diversi programmi televisivi, torna al genere del giallo storico che già aveva praticato con successo negli anni ’80 con una trilogia di romanzi che avevano come protagonista l’ex commissario di polizia Giovanni Sperelli (fratello del meglio noto Andrea di dannunziana memoria) e in cui tracciava il declino dello stato liberale tra l’avventura coloniale in Libia nel 1911 e l’ascesa del regime fascista. Il titolo di questo nuovo romanzo si riferisce al 19 luglio 1943, giorno in cui inizia il libro, ma anche, cosa di maggiore importanza, data del devastante

¹⁶ Lidia DE FEDERICIS, “Poliziesco storico”, *L’indice dei libri*, dicembre 1996, p. 23.

bombardamento di Roma da parte degli alleati nel quale persero la vita tremila persone. Tra gli edifici rasi al suolo durante il raid vi è quello in cui quella stessa mattina il Commissario Flaminio Prati aveva appena iniziato le indagini sull'omicidio di una giovane donna, Franca, quando l'urlo delle sirene antiaeree lo aveva costretto a fuggire in un rifugio. Con il *corpus delicti*, la scena del crimine e quasi tutti gli indizi obliterati, la cosa più ovvia sarebbe abbandonare l'indagine ma Prati è riluttante a farlo. Come De Luca, egli è mosso sia da un senso del dovere professionale che da una consapevolezza che il proprio "mestiere", "il solo elemento di certezza di cui poteva disporre", può costituire una sorta di difesa contro il caos in cui sta per precipitare il suo mondo¹⁷. Però, ed è qui che il paragone con il suo collega più famoso diventa interessante, fare il suo lavoro non gli permette di isolarsi dal contesto più ampio in cui si trova a operare, e anzi lo spinge a domandarsi il motivo e il valore morale della sua ossessione per questa indagine: "C'erano in giro cumuli di cadaveri insepolti o nuovamente dissepoliti dalle loro tombe che ammorbavano l'aria, occuparsi di quell'unica morta poteva anche essere considerata un'ingiustizia, un affronto alla tragedia che la città sta vivendo"¹⁸. Ma è esattamente nella giustapposizione con le migliaia di vittime senza nome della guerra che la morte di Franca assume un significato particolare. Le "altre" morti del giorno della distruzione "sarebbero finite nei conti giganteschi della storia, ridotte a un segno statistico di cui nessuno avrebbe mai accertato la veridicità"¹⁹. L'indagine sulla morte di Franca si trasforma quindi in un modo per opporre resistenza alla tremenda reificazione delle vite umane in tempo di guerra, quando le vittime sono trasformate da individui a semplice dato statistico. In questo modo, l'atto del restituire dignità e valore ai morti serve a sottolineare l'immoralità della morte violenta proprio in un contesto in cui rischia di trasformarsi in una perversa "normalità". Pensando alle povere cose che compongono la sua storia personale, Prati riflette: "la vita di un uomo, per chi la vive, assume il suo significato solo nel momento in cui è ricordata e ricostruita"²⁰. L'indagine, la ricostruzione di una vita attraverso la composizione di ciò che la vittima ha lasciato dietro di sé, non è dunque una ricerca formale della verità, come lo era per De Luca, ma piuttosto un compito etico che mira a conservare il ricordo di un'esistenza straziata e a darle significato.

¹⁷ Corrado AUGIAS, *Quella mattina di luglio*, 1995, Milano, Mondadori, 2005, p. 89.

¹⁸ *Ibid*, p. 27.

¹⁹ *Ibid*, p. 21.

²⁰ *Ibid*, p. 45.

Nell'epilogo, che si svolge negli anni '80, la voce narrante passa improvvisamente dalla terza alla prima persona. Il nuovo narratore – un alter ego dell'autore – spiega come il romanzo sia in realtà una storia vera, con i nomi contraffatti per mantenere l'anonimato dei protagonisti, e riporta la conversazione con un Prati in pensione da tempo ma pieno di energia, conversazione durante la quale, in un momento quasi metanarrativo, il vecchio poliziotto commenta l'indagine e il periodo che ne è immediatamente seguito. In effetti, una delle domande poste dal narratore a proposito della sorte dell'assassino, il gerarca Attilio Zanna, ucciso a suo volta dall'amante occasionale di Franca, Gino Tiberi, va al cuore delle convenzioni del giallo tradizionale, in cui il detective dovrebbe rimanere personalmente distaccato dall'indagine. “Arriviamo al punto fondamentale”, dice il narratore. “Lei sapeva chi aveva ucciso Attilio Zanna. Perché non denunciò Tiberi? Perché non lo fece cercare?” Di tutti i misteri del romanzo, quello cruciale, quello che richiede una risposta – anzi, “il punto fondamentale” – concerne l'investigatore stesso e il suo apparente fallimento nel fare in maniera appropriata il suo dovere. Ma, come spiega Prati, il dovere e la responsabilità non sono nozioni astratte; sono invece contestuali alla situazione in cui si svolge l'indagine. Ecco come chiarisce la sua scelta:

Era molto difficile [denunciare Tiberi] e non mi parve giusto. Una ragione tecnica e una per così dire morale. Nello sfacelo generale, fare valere il normale codice penale nei confronti di quell'uomo, ammesso che fossimo riusciti a rintracciarlo, era come se... mi sembrò che... insomma non me la sentii. So che un funzionario di polizia o un giudice devono avere come solo riferimento la legge. Sapevo allora di infrangere con il mio comportamento il precetto fondamentale. È stato più forte di me. Pensai che, al di là della legge, Tiberi... non voglio dire altro a questo proposito, preferisco fermarmi qui...²¹

Il tono esitante di Prati è significativo: distingue questo momento dal resto della conversazione, in cui il poliziotto è invece decisamente eloquente, e sottolinea l'incertezza derivante dalla crisi delle istituzioni in seguito al crollo del regime, in cui ognuno è chiamato a rinegoziare il proprio ruolo sociale. Diviso tra il “normale codice penale”, di difficile applicazione in tempi decisamente straordinari, e i dettami della sua propria coscienza, l’“al di là della legge”, Prati sceglie quest'ultimo e con ciò prende non solo una posizione morale ma anche politica.

²¹ *Ibid.*, p. 233.

L'ultima figura che vorrei esaminare brevemente è Pietro Contini, l'ufficiale di Salò e detective per caso in *L'inverno dei Mongoli* di Edoardo Angelino. Qui, l'omicidio di un gerarca in pensione in un piccolo paese nell'Appennino ligure minaccia di scatenare la rappresaglia di una unità tedesca ivi dislocata durante una operazione contro i partigiani. Contini, che è stanziato presso il contingente tedesco, viene messo di fronte alla seguente alternativa: trovare l'assassino entro trentasei ore o vedere il villaggio raso al suolo. Il romanzo si dipana come un giallo tradizionale. Con l'aiuto di un gruppo di dignitari locali, una sorta di Watson collettivo che rappresenta le diverse idee politiche degli abitanti della valle, Contini mette insieme pazientemente tutti gli indizi finché il puzzle si ricompone: l'omicida è Fantoni, un maestro di musica ebreo che si era rifugiato nel paese per sfuggire alla deportazione e che il gerarca aveva minacciato di denunciare alle autorità. Tutto è bene quel che finisce bene, dunque: l'assassino è catturato, il paese è salvo e, come nella miglior tradizione di Agatha Christie or Rex Stout, "tutti vissero felici e contenti". Eccetto che nell'Italia fascista le cose sono un poco più complicate. Alla fine dell'inevitabile *dénouement*, in cui tutti i misteri vengono svelati, Bellini, uno degli assistenti di Contini, apostrofa il maestro:

Lei ha i nervi ben saldi. [...] Passi il delitto [...] ma accidenti, con la minaccia della rappresaglia anche il demonio in persona sarebbe andato a costituirsi. Ne andavano di mezzo molti innocenti, un intero paese stava per essere distrutto... Era suo preciso dovere...

Al che Fantoni ribatte:

Dovere? Non siate ridicolo! Nessuno ha aperto bocca quando Mussolini ha promulgato le leggi razziali, nessuno ha mosso un dito quando i tedeschi hanno portato via la mia famiglia, eppure erano anche loro innocenti. Per chi avrei dovuto sacrificarmi, io?

E il narratore conclude:

Nessuno dei tre interlocutori rispose.²²

L'entusiasmo di Contini per la buona riuscita dell'investigazione viene significativamente smorzato dallo scambio di battute con Fantoni. Per tenere a bada un crescente senso di disagio mentre si prepara a consegnare il maestro ai tedeschi, Contini cerca di convincersi di avere semplicemente

²² Edoardo ANGELINO, *L'inverno dei Mongoli*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 164-165.

compiuto il proprio dovere, applicando alla propria situazione una logica formalista che ricorda quella di De Luca: “Passata l’euforia del caso, l’idea di consegnare ai tedeschi il musicista ebreo gli dava sempre più fastidio, anche se andava ripetendosi che era un assassino e che si trattava di salvare il villaggio dalla rappresaglia”²³.

Sfortunatamente per lui, però, non gli viene concesso il lusso di una così semplice via di uscita dalla sua crisi morale: quando alla fine consegna l’assassino al comandante tedesco, questi si congratula con lui non per aver risolto il caso ma piuttosto per aver catturato un ebreo. E alla protesta di Contini, che afferma indignato: “Io non ho arrestato un ebreo. [...] Ho arrestato un assassino che deve essere giudicato da un tribunale della Repubblica sociale italiana”, il tedesco risponde freddamente: “Suvvia, capitano, [...] sapete bene che gli ebrei devono essere immediatamente consegnati alle autorità germaniche”²⁴. Qualunque siano le sue giustificazioni, insomma, Contini risulta alla fine implicato personalmente nello sterminio degli ebrei. Il soldato saloino rappresenta così le ambiguità e le miserie di quella immagine autoassolutoria degli “italiani brava gente” che troppo a lungo è servita a una larga parte della cultura italiana – e della cultura popolare *in primis* – per sottrarsi al duro compito di fare i conti con le responsabilità storiche della nazione. L’ufficiale non è cattivo – anzi, non è neppure un fascista particolarmente convinto, tanto che alla fine si scoprirà che è proprio lui la figura misteriosa che ha avvertito i partigiani affinché lasciasse il paese prima dell’incursione tedesca – ma basta ciò a esonerarlo dalle sue responsabilità nei crimini del regime che egli ha servito e sostenuto attivamente? Alla fine del romanzo, dice di sé:

Devo avere addosso una specie di maledizione. È da quando sono partito volontario nel ’35 che non ne azzeggio una. Cerco di fare del mio meglio, di agire secondo coscienza e mi trovo sempre dalla parte sbagliata al momento sbagliato. Non riesco mai a combinare qualcosa di buono.²⁵

La domanda che Contini, soldato volontario in tutte le guerre di Mussolini, dall’Etiopia alla Spagna alla seconda guerra mondiale, manca di porsi è cosa significhi essere dalla parte “giusta”. Come Marco Sangiorgi ha osservato giustamente, l’invocazione di Contini di una “maledizione” per

²³ *Ibid.*, p. 166

²⁴ *Ibid.*, p. 168.

²⁵ *Ibid.*, p. 170

giustificare l'incapacità di far coincidere le proprie azioni con il proprio senso di giustizia – “agire secondo coscienza”, come egli stesso dice – esprime “il fallimento di una intera generazione che riesce solo a compiangersi, ma non sa assumersi, responsabilmente, le proprie colpe”²⁶.

Il commento di Sangiorgi descrive in maniera appropriata anche la recente pubblicistica revisionista, centrata su un sinistro culto dei morti secondo cui fascisti e antifascisti, “ragazzi di Salò” e partigiani, antisemiti ed ebrei, sono eguali nella morte, e meritano eguale rispetto. Ma forse Luzzatto esprime nel modo migliore ciò che non torna in questo approccio autoassolutorio quando afferma che “quel che conta non è l'eguaglianza nella morte, ma la diseguaglianza nella vita”²⁷. Nel dare vita a figure che si trovano ad affrontare le implicazioni morali delle proprie scelte individuali, i gialli che abbiamo qui esaminato permettono almeno di complicare la vulgata revisionista e porre domande provocatorie riguardo al peso dei padri fascisti sul nostro presente.

NOTA: questa relazione è stata presentata alla 16^a seduta dell'“Atelier sur le roman policier” del Centre Aixois d'Études Romanes, Université de Provence, il 21 maggio 2007. Una versione più ampia, in inglese, è apparsa con il titolo *Fighting Crime in Times of War: Visions and Revisions of Fascism in Contemporary Detective Fiction* nel volume *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, a cura di Gillian Ania e Ann Hallamore Caesar (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 6-28).

²⁶ Marco SANGIORGI, “Il fascismo e il giallo italiano”, in *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, cit., p. 145.

²⁷ LUZZATTO, *La crisi dell'antifascismo*, cit., p. 41.

Il rosso e i neri.
Fascismo e religione, sessualità e violenza
in Andrea Camilleri, *La presa di Macallè*

Mauro NOVELLI
Università di Milano

Nell'ultimo decennio, senza chiudere la serie poliziesca del commissario Montalbano – fonte di una celebrità ormai planetaria – Andrea Camilleri ha rinnovato profondamente l'altro filone narrativo sul quale ha più insistito, ovvero il romanzo storico. Il rilievo vale tanto per le strategie d'intreccio quanto per le ambientazioni, dal momento che i consueti riferimenti al periodo postunitario hanno ceduto il passo prima a scenari sei-settecenteschi (con *Il re di Girgenti*)¹, poi a una serie di rievocazioni del ventennio fascista, aperta da *La presa di Macallè*, su cui intendo concentrarmi in questa sede². Si tratta del romanzo più aspro e frainteso di Camilleri, che nel delineare la formazione a un tempo erotica, politica e religiosa di un bambino, all'epoca della guerra in Abissinia, ha sconcertato buona parte dei suoi lettori, guadagnandosi polemiche roventi e plausi inattesi³.

La presa di Macallè verte sulla sessualità del piccolo Michilino Sterlini, fornito di un membro spropositato, che ne fa il portatore involontario del più schietto virilismo fascista. Ligio ai principi del regime e ai comanda-

¹ A. CAMILLERI, *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio, 2001.

² A. CAMILLERI, *La presa di Macallè*, Palermo, Sellerio, 2003; da questa edizione provengono tutte le citazioni del romanzo, sinora tradotto in tedesco (*Der zerbrochene Himmel*, München, Piper, 2005), catalano (*La presa de Macallè*, Barcelona, Edicions 62, 2005), castigliano (*La captura de Macalé*, Barcelona, Salamandra, 2005) e francese (*La prise de Makalé*, Paris, Fayard, 2006). Sono ambientati nel periodo fascista anche *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio, 2005; *La pensione Eva*, Milano, Mondadori, 2006. Prima della *Presa di Macallè* il regime era entrato nella narrativa di Camilleri soltanto di scorcio, facendo capolino in alcuni racconti e negli aneddoti personali riuniti in *Il gioco della mosca* (Palermo, Sellerio, 1995).

³ Si vedano ad esempio i pareri entusiastici espressi dal collettivo WU MING nel bollettino *Nandropausa*, n. 5, 3 dicembre 2003 (www.wumingfoundation.com). Un nutrito grappolo di recensioni discordanti è reperibile nel sito gestito dal Camilleri Fans Club (www.vigata.org).

menti della religione cattolica, Michilino si uniforma all'obbedienza cieca, sino a divenire un puro principio di violenza. Assurge perciò a metafora del fanatismo di massa, finendo con l'ammazzare un coetaneo, per amore di Mussolini; e col bruciare il padre e la cugina Marietta, prima di gettarsi egli stesso nelle fiamme, per amore di Gesù.

Camilleri divide la storia in otto parti, mettendo da parte il caratteristico gusto per le trame ingarbugliate, dai risvolti pirandelliani, in modo da assecondare un crescendo lineare e irresistibile, che sciorina le conseguenze di un'educazione totalitaria, nell'intento di indurre alla riflessione sui meccanismi attraverso i quali la dittatura crea e organizza il consenso. Piuttosto che nei binari del giallo, la tensione si incanala verso il *noir*, come lascia sospettare l'incipit in una notte di urla e pianti; laddove tutte le avventure del commissario Montalbano si aprono con una scena all'alba. Non muta invece il teatro dell'azione, posto nell'immaginaria cittadina di Vigàta, quintessenza della Sicilia agrigentina ove crebbe l'autore, negli anni della guerra d'Africa, cui rimanda il titolo dell'opera (Macallè è la capitale della regione del Tigray, dalla quale le truppe colonialiste italiane furono scacciate nel 1896, per poi rientrare nel 1935).

È significativo come sia stato proprio un ricordo ad accendere la scintilla della scrittura in Camilleri, deciso a ricostruire le dinamiche interiori che lo indussero a spedire a Mussolini una lettera nella quale si offriva soldato volontario, lui che allora era un balilla di dieci anni appena⁴: maggiore dunque del suo protagonista, al quale attribuisce sei anni. In effetti, sebbene abbia potuto per la prima volta attingere – oltre che alla fantasia e a documenti dell'epoca – alla memoria, Camilleri non presta orecchio alle sirene dell'autobiografismo. Anzi, nel mentre si stringe come di consueto nei panni di un narratore esterno, sfronda vigorosamente i commenti cordiali, i guizzi ironici, le strizzate d'occhio tanto amate dai lettori. Rimangono invece ben visibili le stimmate del primo mestiere⁵, tanto nel largo ricorso ai dialogati puri, quanto nella tematizzazione del teatro, spinto al centro della

⁴ L'aneddoto è narrato distesamente in *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 87-88. In seguito Camilleri fu mandato a chiamare dal presidente locale dell'ONB, Innocenzo Pirandello (fratello di Luigi), il quale gli mostrò una lettera ricevuta dal duce, del seguente tenore: "Trasmettete al balilla Andrea Camilleri che ho molto apprezzato i suoi sentimenti patriottici, ma che però è troppo giovane. Non mancherà occasione per dimostrare il suo valore" (*ibidem*).

⁵ Al riguardo sia consentito rinviare a quanto ho scritto in *L'isola delle voci*, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, introduzione di N. BORSELLINO, a cura di M. NOVELLI, Milano, Mondadori, 2002, pp. LXIX-LXXVII.

vicenda dalla messa in scena della battaglia di Macallè, allestita dai ragazzi di Vigàta in memoria di un compaesano caduto sul fronte: “una minchiata sullenne” (p. 108), secondo il giudizio demistificante del padre. La tendenziale eclissi del narratore dipende inoltre dall’adozione sistematica del punto di vista di Michilino, con frequenti slittamenti nell’indiretto libero. Ne deriva il principale connotato *noir* del romanzo, poiché il lettore si vede costretto a ricostruire gli avvenimenti filtrati dalla mente ottenebrata di un criminale, per quanto decisamente sui generis. Si tratta in altre parole di seguire il percorso di una lucida follia, eludendo le trappole dell’inattendibilità, dovuta all’età acerba dell’eroe, che dà luogo a continui fraintendimenti: ad esempio di fronte a una presunta lotta tra i genitori, dietro la quale si riconosce la visione della scena primaria.

Già in diversi episodi della saga di Montalbano (si pensi a *Il ladro di merendine*, oppure a *Il giro di boa*) Camilleri si era concentrato sul dramma di un’infanzia tradita e umiliata. Stavolta tuttavia sceglie di fare del giovanissimo mattatore non una semplice vittima, ma uno spietato burattino, disposto ad accettare ogni norma alla lettera, a costo di trasformarsi in un angioletto sterminatore. Certo di compiere doveri ineluttabili, Michilino massacrava una colomba, un cane, e poi – alla metà esatta del libro – un compagno di classe, Alfio, trapassato col moschetto nella convinzione che la vita del figlio di un comunista valga quanto quella d’una bestia. A tale omicidio, compiuto sulla scorta di idee politiche apprese in famiglia e benedette da un sacerdote, corrisponde il finale, dove l’uccisione del padre si spiega con la scoperta di una relazione con Marietta, che non sfugge alla furia del bambino. Era stata proprio lei, del resto, a indurre in peccato mortale Michilino, senza che questi se ne accorgesse: come non aveva saputo riconoscere in precedenza gli abusi sessuali subiti da un maestro e da una vedova.

A torto *La presa di Macallè* è stata ritenuta una parabola sulla perdita dell’innocenza. In realtà, a rendere atroce questa storia è la fedeltà incondizionata ai principi appresi che Michilino professa sino al termine, conservando una coerenza paradossale. Puro e sanguinario, indossa insieme i panni dell’investigatore e del manigoldo, poiché indaga sui costumi altrui e punisce barbaramente chi ritiene traligni dalla retta via. Narrando di un’infanzia inverosimile, sacrificata al fanatismo in una sarabanda di lame, abiti neri e crocifissi, Camilleri con ogni evidenza si propone di indicare dove porterebbero il fascismo e un malinteso, retrivo cattolicesimo se dovessero

essere presi sul serio, e non ridotti a farse⁶. Quali in effetti sono, a giudicare dai comportamenti degli adulti, che non si sognano neppure di mettere in pratica ciò che predicano. In questo senso, *La presa di Macallè* va considerato un apologo crudele, oltre che un romanzo storico a tesi fondato sul disinganno: un concetto già al centro delle numerose storie situate nel secondo Ottocento, che aggiornano un settore basilare della narrativa siciliana⁷. Tuttavia, mentre quelle si imperniano sul rapporto con le istituzioni (e nello specifico sulle miserie dei rappresentanti dello Stato), nel caso in esame la delusione va riferita – prima ancora che alla tirannide littoria – all’ipocrita quanto cinico mondo dei maggiorenni, nel quale nulla è mai davvero come sembra.

La denuncia coinvolge senza sconti la classica triade borghese, alla quale Michilino manifesta assoluta devozione: “Io amo Gesù, Mussolini, il papà e la mamma” (p. 50). Dio, patria e famiglia – mai così cruciale nei romanzi di Camilleri – cospirano insieme alla devastazione di una mente. Il padre, segretario politico del fascio locale, agisce come mediatore di una normalità avvilita: ritiene indegni del minimo rispetto gli avversari politici, si fa giustizia da sé linciando un insegnante pedofilo, punisce con asprezza e allontana la moglie fedifraga, che pure cornifica a più riprese. Non meno deleteri sono i cattivi maestri che Michilino incontra fuori dalle mura di casa: alle lezioni di catechismo, durante i sabati fascisti, nelle aule della scuola. Tra i banchi, in particolare, si respira un’atmosfera per nulla deamicisiana: svariate situazioni paiono all’opposto configurare una sorta di revisione “nera” del libro *Cuore*,⁸ che il protagonista legge avidamente. Immedesimatosi nel piccolo eroe di *Dagli Appennini alle Ande*, cerca anch’egli di ritrovare la madre perduta. Ma i valori per i quali si sacrifica non sono certo quelli della borghesia risorgimentale. Coincidono piuttosto con i dettami di una cultura ormai compiutamente fascistizzata, come si evince dalla costellazione di dettagli d’epoca disseminati da Camilleri, per conferire al romanzo il sapore della vita quotidiana e dar conto dell’offensiva mediatica rivolta alla gioventù. A ciò concorre – accanto alle scritte murali, ai fumet-

⁶ Non a caso Michilino per uccidere si premura di affilare la baionetta di un moschetto *fitto*.

⁷ Basti al proposito ricordare la visione del Risorgimento ricavabile da *I Vicerè, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo*, vagliati e correlati da V. SPINAZZOLA in *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

⁸ Un confronto puntuale – che coinvolge la prospettiva del racconto, la superiorità sociale del protagonista, il ruolo della pecore nere, il divieto del dialetto – è condotto da S. DEMONTIS in “Un’infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri”, in G. MARCI (a cura di), *Lingua, gioco, storia e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Atti del seminario di Cagliari (9 marzo 2004), Cagliari, Cucco, 2004, pp. 73-75.

ti, ai calendari profumati dei barbieri, persino – un paesaggio sonoro riccamente articolato, nel quale si incontrano canzonette, inni fascisti, rumorismi cinematografici, filastrocche dialettali, preghiere religiose, discorsi radiofonici. Un esempio:

Erano tempi che 'a mamà non cantava più le canzuna di Carlo Buti, ora cantava quello che ascutava alla radio, ma una in particolare era capace d'arripeterla dalla matina alla sira, una canzuna che principiava accussi: "Facchetta nera / bell'abissina". 'A mamà fece catunio quanno trovò in una sacchetta della giacchetta do papà una cartolina indovi era rapprisintata una fimmina nìvura con le minne tutte di fora. Macari nel giornaletto *Il Balilla*, che 'u papà gli accattava 'nzemmula a *Topolino*, *L'Avventuroso* e *L'Audace*, comparivano questi tirribili e firoci bissini che avivano un re impiratori con la curuna 'n testa e i pedi scàvusi, senza scarpi, e questo pirchi era re sì, ma sempri un serbaggio che di nome faciva Alè Sellassè. (p. 30)

La scelta di inquadrare gli anni della campagna coloniale e dell'autarchia attraverso lo sguardo di un bambino porta inevitabilmente a riflettere sul ruolo determinante attribuito all'infanzia dal regime fascista⁹. Nell'ambito del processo di nazionalizzazione delle masse, le tattiche comunicative rivolte ai più piccoli furono in molti casi il banco di prova dei messaggi destinati al popolo. Mussolini riprendeva così gli abiti del maestro di scuola per imporre un corso di italianità a una nuova classe: l'Italia. Non ad altro mirava l'istituzione del sabato fascista, teso a irreggimentare il tempo libero, attraverso i vari enti creati dal regime. Focalizzandosi su uno dei cinque milioni di bambini che alla metà degli anni '30 figuravano iscritti all'Opera Nazionale Balilla, Camilleri punta il dito sulla militarizzazione della gioventù, sedotta dal gioco della guerra, autorizzato e anzi promosso dallo Stato, sollecito a fornire il corredo necessario di armi e divise: fez, camicia nera, fazzoletto azzurro, pantaloni grigioverde e moschetto d'ordinanza.

Le battaglie ingaggiate in Etiopia ebbero in questa strategia un ruolo decisivo, amplificato dalla scuola, dove l'orgoglio sciovinista contaminò quasi tutte le discipline. Se Michilino non fosse stato repentinamente dirottato verso insegnanti privati, avrebbe potuto seguire con i compagni i successi della spedizione sulle carte geografiche appese in aula, cosparse di bandierine; lodare nei temi l'empito umanitario che spingeva i soldati italiani a recare libertà e progresso a un popolo disgraziato; scarabocchiare serpenti,

⁹ Per quanto segue mi valgo del fondamentale studio di A. GIBELLI, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005.

palme, deserti irti di bestie feroci, guerrieri armati di lance avvelenate e quant'altro suggerivano fumetti e periodici per ragazzi. Un ammaliante immaginario esotico nutrì nel frangente l'inclinazione all'avventuroso di un'intera generazione. L'impresa d'Africa era volta nei termini di un fiabesco gioco da ragazzi, un'impresa salgariana, un western avvincente. Come quello che nel terzo capitolo del romanzo vede contrapposti balilla e "bis-sini", impegnati a mimare una chiassosa rappresentazione della presa di Macallè:

In mezzo al campo sportivo era stato costruito in ligno una specie di castello che parse a Michilino prciso 'ntifico a uno di quei fortini che aviva visto addisignati in un giornaleto e che servivano nel Fari-vest ai soldati del ginirali Custer per arripararsi dagli attacchi dei pel-lirussa Sioux. (p. 98)

Muniti di gonnellini, collane di conchiglie e manici di scopa impugnati a mo' di zagaglie, la pelle annerita con turaccioli bruciati, i pretesi sudditi del Negus offrono un'immagine del "selvaggio" nella quale – al di là dei presupposti razzisti e della resa grossolana – si intravede il fascino esercitato da una cultura estranea alla modernità occidentale. Non si può d'altronde scordare l'enfasi con cui il fascismo associava alla politica la sfera della natura, sotto specie di vigore, fertilità, salute. Sicché nell'incontenibile priapismo che scuote Michilino ogni qual volta gli capiti di udire la voce del duce, trasmessa via radio o da un grammofono, si esprime icasticamente lo slancio vitalistico delle adunate oceaniche. Ormai è chiaro: la discussa scelta di provvedere un bambino di clamorose risorse genitali è destinata da Camilleri a simboleggiare in modo urtante l'exasperato culto della virilità propugnato dal regime. Da questo punto di vista, *La presa di Macallè* si configura come una riscrittura narrativizzata delle tesi esposte in *Eros e Priapo*, il pamphlet nel quale Carlo Emilio Gadda si scagliò contro l'osce-na e in ultima analisi nevrotica fallo-crazia imperante nel Ventennio¹⁰. In quest'ottica si può leggere anche il noncurante sadismo che nel romanzo impronta il trattamento riservato da Balduzzo a Marietta, trasparente controfigura dell'Italia sedotta e vilipesa dall'ottusa violenza militaresca.

Abbiamo a che fare con un universo circoscritto e opprimente, in balia di una torva libidine. A dispetto del bigotto perbenismo di facciata, pressoché tutti i personaggi appaiono pervasi da pulsioni carnali irrefrenabili. *La pre-*

¹⁰ Su questo legame, apertamente riconosciuto dallo scrittore siciliano in diverse interviste, cfr. S. DEMONTIS, *Un'infanzia da sillabario*, cit., pp. 83-84.

sa di Macallè ha scandalizzato soprattutto lungo questo versante, al punto da essere considerata un lavoro pornografico. Nello specifico, le critiche si sono appuntate sul linguaggio scostumato e sugli episodi di pedofilia, dei quali Michilino è ignara vittima. Camilleri, bisogna dire, ha cura di evitare il consueto approccio alla sessualità, che in genere racconta in toni allegri, goderecci, ironici; mentre nell'occasione raramente le ingenuità e gli equivoci infantili muovono al sorriso: e quando pure accada, è preludio di tragedia. Così, dall'iperbolico accoppiamento con la cugina, nel settimo capitolo, deriva a Michilino la cognizione del peccato (le "cose vastase"), movente della strage su cui si chiude l'opera.

Senza dubbio *La presa di Macallè* è il romanzo più cupo di Camilleri. Quel poco che rimane di un umorismo altrove esibito in tutte le gradazioni, si ricovera qui sotto l'ala del grottesco, al quale in ultima analisi nulla e nessuno appare estraneo. Balordi, avidi, opportunisti, prepotenti, infoiati: pupi ridipinti con furore espressionista, protagonisti e comparse entrano ed escono dalle pagine mossi invariabilmente da sentimenti ignobili. Non fanno eccezione i preti, i quali – come già in diversi romanzi di ambientazione ottocentesca¹¹ – danno pessima prova di sé, tenendosi ben lontani dalle faccende spirituali, distolti dalle passioni carnali e politiche. Padre Burruano dunque non si limita a dare privatamente sollievo ai tormenti della madre di Michilino, ma tiene – come padre Miccichè – a spiegare ai ragazzi di Vigàta le sante ragioni della guerra portata in Africa dall'uomo della provvidenza, deciso a spingere i cannibali abissini sulle vie della civiltà e della religione. Imbevuto di queste idee, Michilino arriva a diffidare della pelle nera del patrono locale, san Calogero, e a colpirne la statua col moschetto. Agli occhi dell'invasato e devoto bambino, i nemici del duce sono i nemici di Cristo, e viceversa. Non si tratta di ragionare, ma di obbedire a dei comandamenti, cattolici o fascisti. Sono essi a sciogliere i dubbi di Michilino, convincendolo ad aggredire Alfio:

Devi farlo, si disse, altrimenti non sei digno d'essiri un soldato di Cristo e di Mussolini. Forsi una soluzioni c'era. Con gli occhi serrati per non farisi disturbari manco dai rumori della pioggia che ora si era fatta più forti, recitò un patrennostro, un credo e un'avimmaria. Dop-

¹¹ Sulla rappresentazione del clero interessanti osservazioni in S. DEMONTIS, "C'è solo san Calò. Il Vangelo secondo Camilleri", *Nae*, II, n. 5, dicembre 2003, pp. 27-29.

po disse ad alta voci il punto 8 del decalogo del balilla: “Mussolini ha sempre ragione!”.¹² (p. 134)

La prospettiva cambia solo nel momento in cui i tradimenti degli adulti inducono Michilino a cogliere l’abissale differenza tra parole e azioni. Insieme alla consapevolezza di essere caduto in peccato mortale, sopravviene allora un delirio febbrile, che imprime un’accelerazione risolutiva al climax su cui si fonda il romanzo. In una girandola di sogni e allucinazioni, insieme alla madre ormai irraggiungibile campeggiano le due figure paterne sostitutive: Benito Mussolini e Gesù. Con quest’ultimo si instaura un dialogo che pare costituire una versione angosciosa dei colloqui col crocifisso di un altro bambino, quasi omonimo, *Marcellino pane e vino*¹³:

“O Gesuzzo santu, levami tu da chisto malo passo! Accorri, Gesuzzo misericordioso, salva chisto sordato tò che si trova in piricolo gravi!”
Prima fu come una macchia grigia d’umidità sulla pareti, po’ accomenzarono a cumpariri colori confusi, a picca a picca, a lentu a lentu, si formò la figura di Gesuzzo in cruci.

“Taliami, Gesuzzo, dimmi che devo fari!”.

Gesuzzo finalimenti s’arrisolve a taliarlo, aviva l’occhi come annigliati.

“Duluri” disse.

E scomparse di colpo. Ma era abbastato pirchè Michilino capisse.
(pp. 262-63)

Fedele alla propria inflessibile natura, Michilino dapprima risponde alla chiamata (“tu sei mio”) tentando il suicidio con un temperino. Salvato, scopre la tresca del padre con Marietta e li trafigge nel sonno, nottetempo, con la baionetta del moschetto. Infine innesca con una tanica di benzina un rogo purificatore:

Non sintiva càvudo, anzi provava una specie di frischizza come una sira di stati quanno arriva il vento di mari. Avanzò ancora di dù passi e lo vitti. Come nel sogno che aviva fattu, Gesuzzo volava supra le fiamme e gli stava surridenno.

“Tu sei mio” fece e stinnì le vrazza.

Michilino isò le sue.

¹² Un puntuale riscontro si coglie nel Decalogo del milite reperibile nel manuale *Il capo-squadra Balilla*, Roma, [Presidenza centrale dell’Opera Nazionale Balilla], 1935⁴, p. 11.

¹³ Il riferimento all’eroe del film di Vajda (come pure all’Alessio Mainardi del vittoriniano *Garofano rosso*) è stato proposto da G. BONINA, *Il carico da undici. Le carte di Andrea Camilleri*, Palermo, Barbera, 2007, pp. 170-173.

“Io sono tuo” disse.
E trasi nel foco vivo. (p. 273)

Nelle medesime fiamme scintilla il coraggio di Camilleri nello sfidare le attese del pubblico, mettendo a repentaglio una fama consolidata pur di restituire senza mezze tinte, a modo suo, la disfatta della libertà di pensiero in un'Italia che taluni, ancora oggi, si ostinano a rimpiangere.

Giorgio Scerbanenco, *Non rimanere soli*

Andrea PAGANINI
Centre de Formation, Coira

[...] ho scritto un romanzo, *Non rimanere soli*, sugli affetti, i legami, le amicizie, che la guerra attuale rompe, e ciascuno rimane solo e inutile.¹

Pur essendo uscito dalla penna del più noto e prolifico tra i giallisti italiani di tutti i tempi, *Non rimanere soli* non è un romanzo poliziesco. Scritto nei primi mesi dell'esilio di Giorgio Scerbanenco in Svizzera – un esilio che si è protratto sull'arco di venti mesi, tra il settembre 1943 e il maggio 1945 –, esso è ritenuto dal suo autore uno dei suoi “migliori lavori”, anche perché scritto “libero dalle imposizioni ideologiche” sofferte nell'Italia fascista “che hanno falsato o tolto vigore” ai suoi lavori precedenti². Il primo parere sull'opera espresso da un critico, Paolo Arcari, lo definisce “una descrizione fedele degli avvenimenti attuali”³, vale a dire un'esposizione credibile della guerra, dell'occupazione tedesca del Nord Italia, della lotta di resistenza e dell'esodo di rifugiati italiani in Svizzera. E quindi un “romanzo storico”, o, addirittura, un “romanzo di cronaca”.

In una sua lettera dell'epoca, Scerbanenco pone in relazione il tema della solitudine con la sua esperienza personale:

[...] mi ha ferito, irreparabilmente, il rimaner solo, lontano da ogni affetto. Né mi conforta il pensiero di non essere l'unico a soffrire di questo, perché non ho mai creduto che un dolore, quando è sofferto da milioni di persone, divenga un piacere. Anzi.

¹ Lettera di Giorgio Scerbanenco a Paolo Arcari del 7 marzo 1944, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine. Scrittori italiani e svizzeri in corrispondenza con Felice Menghini (1940-1947)*, Novara, Interlinea, 2007, pp. 271-274.

² *Ibidem*.

³ Parere di Paolo Arcari espresso in un allegato alla lettera di Gerolamo Vegezzi al Dipartimento Federale di Giustizia e Polizia del 5 aprile 1944, conservato nel dossier Scerbanenco, N 15736, presso l'Archivio Federale Svizzero (Berna).

Su questo tema è basato il mio romanzo *Non rimanere soli*. Mio padre è morto, durante la rivoluzione russa, prima che io lo conoscessi. Io non ho fratelli o sorelle, sono cresciuto solo con la mamma, e quando, dopo molte tribolazioni, ero riuscito a crearmi degli affetti vitali, ho dovuto abbandonarli. Io so quindi per esperienza sofferta che cosa significa rimanere soli, separarsi. [...] Ignoro il valore letterario di questo mio libro, come di tutti i miei scritti. Ma sul suo valore morale sono sicuro.⁴

Tre storie di solitudine

Il romanzo *Non rimanere soli*⁵ presenta una trama organica e apparentemente poco artefatta⁶. I tre protagonisti – Federico, Giovanni e Mutti – hanno sperimentato nello stare insieme, nell’amicizia e nell’affetto, uno stato di insperata felicità che li ha sottratti all’amarezza dei rispettivi isolamenti⁷. Ma, in seguito all’invasione della patria da parte di un esercito nemico, gli eventi li hanno scaraventati in luoghi lontani e in ambienti diversi, esponendoli nuovamente alla solitudine.

In tre notti dell’inverno 1943-44⁸, Federico, Giovanni e Mutti diventano protagonisti delle rispettive vicende drammatiche raccontate nel romanzo. A conferire spessore narrativo alle trame di primo piano delle tre “*notti*” intervengono gli estesi brani di *flashback*, nei quali si rievocano le vicissitudini percorse dai tre, l’intreccio dei loro rapporti, i motivi della loro separazione.

⁴ Lettera di Scerbanenco ad Arcari del 16 aprile 1944, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine*, cit., pp. 274-275.

⁵ Uscito dapprima come romanzo d’appendice nel *Corriere del Ticino* tra il 15 maggio e il 22 settembre 1945, *Non rimanere soli* è stato pubblicato in volume nello stesso anno presso la Tipografia A. Milesi e Figli per conto di un editore poco noto, B. Gnocchi di Milano. Nel 1995 è stato riproposto dal Melangolo di Genova, mentre l’ultima lussuosa edizione – dalla quale citeremo – è recente (Milano, Garzanti, 2003) e comprende una prefazione di Ermanno Paccagnini e una cronologia della vita di Scerbanenco curata da Nunzia Monanni.

⁶ L’autore stesso, nella premessa *Al lettore* (datata luglio 1945) lo dice di “scoperta povertà” (G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, op. cit., p. 23).

⁷ Alessandra IADICICCO descrive così “lo strano nucleo familiare”: “due amanti e l’amico discreto, due compagni di lavoro e la sorella elettiva che veglia su di loro, due sposi ‘spirituali’ e il giovane fratello, sodale e complice” (“Scerbanenco e tre ragazzi soli di fronte alla storia”, in *Famiglia Cristiana*, LXXIII, 33, 17 agosto 2003, p. 92).

⁸ Anche se il narratore non indica le date esatte, la prima notte è collocabile nel dicembre del 1943, poco prima del Natale, la seconda è una notte del gennaio 1944, la terza è quella sul 29 gennaio dello stesso anno.

La *Prima notte* narra la vicenda di Federico Navel, il quale, fuggito da una nazione in guerra ormai invasa dal nemico, si è rifugiato in un paese neutrale. Anche se il narratore non fornisce date e nomi di luogo, l'Italia⁹ occupata dai Tedeschi dopo l'8 settembre 1943 è riconoscibilissima, e altrettanto riconoscibile è la Svizzera, paese ospitante; l'Autore, si legge nella premessa, "avendo dovuto obbedire alle minuziose prescrizioni di polizia del paese in cui ha trascorso l'esilio dal '43 al '45, è stato costretto a mantenersi, per certi riguardi, su una linea di ipersensibile neutralità, specialmente per i nomi dei protagonisti, dei luoghi. Resti a ogni modo ben chiaro che i nomi dei protagonisti, come si intuisce subito, dovrebbero essere italiani, e che il nemico è il tedesco, il quale è stato la bestia feroce che tutti sanno"¹⁰. Dopo un periodo trascorso nel campo per rifugiati, Federico ha trovato accoglienza nell'abitazione delle sorelle Elda ed Emilia Mager, le cui sollecitudini per infondergli fiducia e volontà di vivere non riescono a sottrarlo allo stato di apatia e di oscura prostrazione che lo attanaglia. Il suo pensiero continua a correre a Mutti, la donna amata rimasta nella città devastata dalle bombe, e a Giovanni, l'amico fidato cui è stato rifiutato l'asilo nel paese neutrale. Una sera Federico esce per portare a passeggio il cane, solo come lui. Benché fuori faccia un freddo aspro e penetrante, non si copre e rimane a lungo a meditare in riva al fiume. Ma il suo cuore, di cui il dottor Adolfo Marr aveva già diagnosticato la debolezza, non regge: appena rientrato in camera è colto da un infarto. Nella sua ultima lunga notte trascorsa ai confini tra la vita e la morte, Navel è costretto a fare i conti con una voce mai udita prima che lo porta a ripercorrere la propria esistenza, i momenti d'amore trascorsi con Milla e con Mutti, l'affetto della sorella Luisa, l'amicizia di Giovanni, fino alla dolorosa solitudine del presente.

La *Seconda notte* è fondamentalmente un racconto resistenziale, definito però da Paccagnini "quanto mai lontano dalla retorica resistenziale: [...] quasi preferenziale"¹¹. Giovanni Bendar, il generoso amico di Federico e Mutti, si è dato alla macchia e si è unito a un manipolo di partigiani sulla montagna. In una fredda notte di pioggia, per sfuggire all'accerchiamento degli invasori che gli impedisce di raggiungere i compagni, si rifugia in una grotta. Benché bagnato fradicio¹², cerca di addormentarsi sul fondo

⁹ Nel romanzo l'Italia è designata come "la Patria" oppure con l'avverbio "laggiù".

¹⁰ Dalla premessa *Al lettore*, in G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 23.

¹¹ E. PACCAGNINI, *Prefazione*, in *ibidem*, pp. 5-21, qui pp. 17-18.

¹² Tutto il capitolo trasuda umidità: pioggia, nevischio, pozzanghere, nebbia.

della cavità, ma avverte una voce che gli dice di prepararsi. Prima di essere scovato e ucciso da due soldati nemici, ripercorre mentalmente le vicende della propria vita e le tappe dell'amicizia con Federico e Mutti.

La *Terza notte* è quella di Mutti Aral, la compagna di Federico rimasta nella grande città martoriata dagli invasori e dai bombardamenti (Milano). È una donna dinamica e presa da mille impegni professionali. Si è innamorata di Federico perché in lui ha trovato uno dei pochi uomini “che non recitano alcuna parte, rimanendo e mostrandosi quali sono”¹³; ora soffre per il forzato distacco. Da un po' di tempo una noiosa nevralgia agli occhi non le dà pace, fin quando, una sera, incontra in farmacia il dottor Marr, che si offre di curargliela. Ma nella casa del medico, cialtrone seduttore, emergono la sua doppiezza e le sue mire perverse. Grazie a una concatenazione di provvidenziali coincidenze, Mutti scampa sia alle insidie del medico che ai bombardamenti. Attraversa poi la città tra macerie e palazzi sventrati e, davanti alla propria casa distrutta, trova la forza di credere in un'esistenza diversa.

Un romanzo autobiografico?

La mia vita non è un romanzo. Io ho scritto moltissimi romanzi, ma neppure con la migliore volontà potrei raccontare cose romanzesche sul mio conto. La mia vita è un viaggio molto modesto, senza spettacolosi panorami da ammirare dal finestrino del treno. Un po' interessanti possono essere forse le fermate principali, quelle in cui si scopre e si capisce qualche cosa di più del nostro destino di uomini e di donne, del perché ci vogliamo bene o siamo ostili: del perché viaggiamo il viaggio della nostra esistenza, insomma. In questo senso, sì, ogni vita è un romanzo, persino la mia.¹⁴

Tanto Ermanno Paccagnini quanto Nunzia Monanni¹⁵ sottolineano la matrice autobiografica di *Non rimanere soli*; la vicenda, gli stati d'animo e i pensieri di Federico Navel somigliano in effetti in buona misura a quelli di Scerbanenco stesso prima e durante il suo esilio in terra elvetica. Ma occorre prudenza: la coincidenza tra la rievocazione romanzata e la verità storica non è mai univoca ed è sempre delicata; la verità storica non va cer-

¹³ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 204.

¹⁴ G. SCERBANENCO, introduzione a *Viaggio in una vita*, in appendice a *Il falcone e altri racconti inediti*, Milano, Frassinelli, 1993, pp. 140-200.

¹⁵ Cfr. rispettivamente E. PACCAGNINI, *Prefazione*, cit., e N. MONANNI, *Giorgio Scerbanenco: una cronologia*, in appendice a *ibidem*, pp. 229-316, qui p. 264.

cata in un romanzo (nel quale esperienza e fantasia sono compresenti e intrecciati in modo inestricabile). Consapevolmente o no, lo scrittore compie delle scelte, seleziona, collega e interpreta col senno di poi e perseguendo liberamente un proprio intento enunciativo. È doverosa quindi una spiccata oculatezza da parte del critico che analizza un romanzo d’“ispirazione autobiografica”; per non forzare la mano nella ricerca di corrispondenze ed evitare di incorrere in involontarie ma oggettive imprecisioni, egli deve tener presente che ha a che fare con un’opera letteraria comprendente episodi effettivamente ispirati dalla vita vissuta frammisti ad altri totalmente inventati¹⁶.

Nel caso di *Non rimanere soli*, più corretto ci sembra parlare di innegabili influssi e di analogie tra la biografia dell’Autore e quella del personaggio Federico¹⁷. Ogni scrittore, d’altronde, reca con sé un bagaglio culturale costituito dalle conoscenze e dalle esperienze personali, per cui qualsiasi testo può dirsi, in certa misura, “autobiografico”. Se il suo obiettivo primario però – come nel caso che ci interessa – non è quello di narrare la storia della propria vita, bensì quello di creare un’opera letteraria, il critico dovrà cercare di capire in che modo tutti gli elementi del testo, anche quelli autobiografici, concorrano a raggiungerlo. Certo può essere utile tener conto, per quanto possibile, delle correlazioni tra biografia e opera, ma non come fine dell’indagine critica, bensì come uno dei passi utili per giungere a cogliere il significato complessivo del testo letterario.

Sugli spunti autobiografici presenti nei brani di *flashback* si è già ampiamente soffermato Paccagnini nella sua *Prefazione* all’ultima edizione del romanzo; la mamma malata e poi morta di tumore, le prime esperienze professionali e lo studio da autodidatta, la passione per il cinema e per il lago, i legami sentimentali e la solitudine di Federico... sembrano effettivamente trarre linfa dall’esperienza biografica dell’Autore.

Senza altro anche alcuni documenti da noi ritrovati potrebbero essere accostati al romanzo per riscontrarne un certo qual grado di “autobiografici-

¹⁶ Si spinge quindi troppo avanti Paccagnini quando, incorrendo in un’impropria mescolanza di ambiti (l’uno testuale, l’altro extratestuale), legge il *flashback* sulla vita di Federico come se si parlasse della vita dell’autore, giungendo addirittura ad affermare: “quanto per un momento è stato ‘romanzo’, ossia *La prima notte*, parte iniziale di *Non rimanere soli*, era, in realtà, vita. Vita privata”; e “qui il romanzo sostituisce a ogni effetto qualunque racconto diaristico” (E. PACCAGNINI, *Prefazione*, cit., pp. 5 e 13).

¹⁷ Anche altri personaggi potrebbero essere letti in chiave “(auto)biografica” (la compagna cui Scerbanenco era legato e che era rimasta in Italia, ad esempio, si chiamava Mutti Maglione), ma non ce ne occupiamo qui.

tà”. Essi sono raggruppabili in due categorie: le lettere di Scerbanenco (che forniscono informazioni soprattutto sul periodo da lui trascorso in Svizzera e presentano analogie con quello che il personaggio Federico trascorre nel “paese neutrale”) e alcuni suoi scritti pubblicati su periodici (essi costituiscono una sorta di “autobiografia intellettuale” – che può essere rifluita parzialmente nell’opera narrativa o che può essere stata da essa “generata”).

Vedremo più avanti alcune analogie con gli scritti filosofici di Scerbanenco; per quanto riguarda le lettere si potrebbe stilare un elenco delle corrispondenze riscontrabili tra le informazioni biografiche in esse contenute e il romanzo. Parendoci però tale operazione decisamente nebulosa e quindi poco utile, ci limitiamo, a mo’ d’esempio, a tre osservazioni riguardanti la vicenda di Federico, atte a dimostrare la fondatezza – o l’infondatezza – di una lettura autobiografico-referenziale.

1. Nella sua insistita lettura autobiografica del romanzo, Paccagnini rileva fra l’altro: “a restare inesplicito è proprio l’atto centrale del romanzo e di quel suo momento biografico (non svelato neppure in *Viaggio in una vita*): il motivo del suo espatrio. Che parrebbe essere più esistenziale che politico (in quest’ultimo caso sarebbe prevalsa la scelta della resistenza, come in *Giovanni*)”¹⁸. Con un procedimento forzato, il critico non solo accosta qui i due piani, extratestuale e testuale, biografico e romanzesco, ma addirittura li confonde, e cerca nella creazione letteraria la chiave per la comprensione della verità storica. Il vero compito del critico è quello di spiegare il testo letterario, non quello di fare lo storico (con documenti in realtà storicamente non affidabili). Ciò non significa che la vicenda narrata non possa intrattenere una relazione con la storia (quella personale o l’*Historia* di manzoniana memoria), e nemmeno che l’enunciazione del romanzo non debba perseguire alcun influsso su di essa, ma le analisi dei due piani, testuale ed extratestuale, vanno nettamente distinte.

In una lettera di Scerbanenco a Paolo Arcari del 7 marzo 1944, lo scrittore si esprime assai apertamente sulle ragioni che l’hanno spinto a espatriare: la pubblicazione, sul *Corriere della Sera*, di alcuni suoi “elzeviri chiaramente contrarii al defunto regime” (il conseguente pericolo di ritorsioni) e l’impossibilità, rimanendo in Italia, di sottrarsi al braccio lungo della Re-

¹⁸ E. PACCAGNINI, *Prefazione*, cit., p. 18.

pubblica sociale italiana, anche nell'attività giornalistica¹⁹. Entrambi i motivi – politici – sono legati all'esercizio della professione di giornalista-scrittore, mentre nulla di tutto ciò sarebbe potuto trapelare da *Non rimanere soli*, perché Federico Navel... non è né giornalista, né scrittore.

2. Grazie alle lettere da noi trovate possiamo smentire l'affermazione che il romanzo sia stato scritto e sia parzialmente ambientato a Coira, come afferma lo stesso critico²⁰. Per *ragioni esterne al testo*: Scerbanenco all'epoca della stesura non conosceva ancora Coira; vi soggiorerà, ma solo negli ultimi mesi del suo esilio (tra l'ottobre 1944 e l'aprile 1945), mentre noi sappiamo che il 10 dicembre 1943 una prima versione di *Non rimanere soli* è già stata proposta a un editore di Zurigo²¹, e che la versione definitiva non è posteriore al marzo del 1944²²; inoltre, semmai, è a Soletta, non a Coira, che lo scrittore è stato ospitato dai conoscenti della moglie dopo la liberazione dal campo di Büsserach, tra il dicembre 1943 e il febbraio 1944.

E per *ragioni interne al testo*: anche in una possibile lettura referenziale, la “piccola città”²³ in cui Federico è stato accolto non può essere Coira (accanto alla villetta scorre un fiume attraversato da un ponte ferroviario sul quale, di notte e di giorno, passano lunghi treni illuminati²⁴); semmai – vista l'effettiva somiglianza con il luogo in cui Scerbanenco ha ultimato il romanzo – essa è riconducibile a Soletta. La Römerstrasse, la via di Soletta in cui è situata l'abitazione dei Bannwart (presso i quali Scerbanenco ha trovato ospitalità), costeggia realmente la riva del fiume Aare ed è vicinissima al ponte ferroviario che lo attraversa.

3. Va pur detto che in un confronto tra la vicenda di Federico Navel e quella di Giorgio Scerbanenco (emergente dalle lettere) si trovano anche numerose analogie.

¹⁹ Cfr. la lettera di Scerbanenco ad Arcari del 7 marzo 1944, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine*, cit., pp. 271-274.

²⁰ Cfr. E. PACCAGNINI, *Prefazione*, cit., p. 8, nonché N. MONANNI, *Giorgio Scerbanenco: una cronologia*, cit., pp. 268 e 271.

²¹ Cfr. la lettera di Scerbanenco all'Ufficio cantonale per il lavoro di Soletta del 10 dicembre 1943, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine*, cit., pp. 266-271.

²² Cfr. la lettera di Scerbanenco ad Arcari del 7 marzo 1944, *ibidem*, pp. 271-274.

²³ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 29.

²⁴ Cfr. G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 35; per le descrizioni del luogo si vedano i pochi cenni alle pagine 29-41.

<p>Dopo circa tre mesi trascorsi in un campo profughi²⁵, Federico Navel, “invecchiato, dimagrito, ancora con qualche filo di paglia sugli abiti, ricordo del campo”²⁶, trova ospitalità in una piccola città, presso Elda ed Emilia Mager, amiche della sorella. Lontano dalla Patria – dove ha lasciato la donna amata e un caro amico – una notte di dicembre, a pochi giorni dal Natale, ripercorre le tappe più importanti della sua vita...</p>	<p>Dopo aver trascorso circa tre mesi nei campi profughi²⁷, il 20 dicembre 1943, Giorgio Scerbanenco, in precarie condizioni di salute, trova ospitalità a Soletta, presso i Bannwart, amici di sua moglie. Pensa al destino dell’Italia – dove ha lasciato gli affetti e gli amici più cari – e scrive un romanzo che contiene degli spunti autobiografici...</p>
--	---

Possiamo fermarci qui; l’indagine sull’“autobiograficità” dei pensieri e degli stati d’animo di Federico ci sembra troppo intimistica e aleatoria per essere proposta.

Nella premessa *Al lettore*, del resto, l’Autore stesso dice che il suo intento non era referenziale e afferma con ironico candore diminutivo che avrebbe potuto “mostrare il vero volto del nazifascismo, quello dell’eccidio di piazzale Loreto a Milano, o del campo di Buchenwald. Ma allora l’opera sarebbe divenuta un romanzo verista, o politico, o storico, invece di essere l’ingenua favola che è”²⁸.

Un discorso a sé lo merita il tema della verosimiglianza, ricercata da Scerbanenco in questo romanzo più che in altri. Se da una parte essa deriva dalla volontà di illustrare fatti di cui la sua generazione o lui personalmente sono stati testimoni – e che in questo senso possono dirsi esperienze “(auto)biografiche” –, dall’altra essa è volta all’acquisto di credibilità agli oc-

²⁵ “Tornò la luna a illuminare la cameretta: tornò due volte [...]. Ma prima che per la quarta volta tornasse la luna, arrivarono al campo le sorelle Mager alle quali egli aveva scritto e aveva unito il biglietto che gli aveva dato sua sorella” (*ibidem*, p. 123).

²⁶ *Ibidem*, p. 29.

²⁷ Dall’internamento, il 22 settembre, alla liberazione da Büsserach, il 20 dicembre.

²⁸ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., pp. 23-24.

chi del lettore. Tale valore di testimonianza verosimile è sotteso ad alcune pagine del romanzo, come a quella che illustra il periodo immediatamente successivo all'invasione nemica e all'ideazione della fuga.

Il nemico invase la Patria.

Per un giorno la radio non trasmise nulla, i giornali non uscirono, tutti i negozi furono chiusi. Nella città, per i paesi, per le strade di montagna, passarono notte e giorno autocarri che trasportavano soldati dall'uniforme straniera, e drappelli di soldati dall'uniforme straniera si appostarono ai crocevia, ai ponti, alle stazioni, installavano snelle mitragliatrici dalla lunga canna, e fermavano chiunque passasse. Gli uomini abili per il servizio alle armi o al lavoro venivano arruolati. Solo i vecchi e le donne e i bambini venivano lasciati stare.

L'invasione avvenne di sera. Al mattino Mutti non partì per ritornare in città. Rimase sul lago con Federico e Giovanni. Nel piccolo paese non videro che due soldati dall'uniforme straniera; essi andarono al Municipio e chiesero un alloggio per una trentina di uomini, che sarebbero arrivati a giorni.

Poi lo stato d'assedio venne tolto, la radio riprese a trasmettere comunicati e canzonette, i giornali uscirono, ma Federico disse che erano illeggibili; i negozi riaprirono, la gente circolò; si guardavano in faccia l'uno con l'altro, quieti, silenziosi.

Mutti aveva deciso. Bisognava passare il confine, e non sottomettersi. Preparò tutto lei, andò in città, ritornò con una somma di denaro e con un itinerario. Federico e Giovanni stavano chiusi nelle loro camere, era meglio che non si mostrassero troppo in giro.

Partirono di notte, lasciarono il lago, il paese della grande estate.

Mutti lasciò anche i cani. Non importava altro che stare insieme, vicini, lei, Federico e Giovanni.

Viaggiarono parte in treno, parte a piedi, evitando i grossi paesi e gli incroci stradali, salendo e scendendo a stazioncine di secondo ordine alle quali era di guardia un solo soldato dall'uniforme straniera il quale passeggiava col fucile mitragliatore a tracolla e osservava il viavai dei passeggeri coi suoi occhi fermi, freddi.

Passarono a casa della sorella di Federico. Mutti rimase fuori del paese, essa non poteva entrare in quella casa. Luisa fu contenta che Federico si mettesse in salvo, lo abbracciò, abbracciò anche Giovanni. Dettò al fratello un biglietto con l'indirizzo delle sorelle Mager, quelle brave signorine che le davano da lavorare quando essa stava con la zia Lorenza.

“Appena sarai di là, va' da loro. Vedrai che ti aiuteranno”.²⁹

²⁹ *Ibidem*, pp. 111-113.

Analogo valore di verosimiglianza (ma anche di testimonianza personale) può essere colto negli episodi seguenti, riguardanti la fuga in Svizzera: l'affidamento a un passatore, l'aiuto dei contadini, la notte di pioggia sulla montagna, gli abiti infradiciati e divenuti stracci, l'arrivo in terra neutrale, l'accoglienza delle guardie confinarie, la calda ospitalità, l'ufficio di polizia, il viaggio in treno...³⁰ Riportiamo qui solo due brani che ci sembrano significativi: la descrizione del campo per rifugiati in cui Federico è stato internato³¹ e quella dell'accoglienza in casa Mager (probabilmente ispirate entrambe dall'esperienza dell'Autore, praticamente coeva alla stesura del romanzo).

Il campo era pieno di gente. Molti ridevano, si divertivano, giuocavano a carte. Altri si appartavano in piccoli gruppi, parlavano a lungo tra di loro. Qualcuno si isolava: muto, passeggiava intorno al recinto e guardava fuori. Quando suonava la campanella dei pasti si precipitavano a tavola facendo un chiasso eccessivo, come i bambini di un collegio. Vi erano uomini di ogni tipo, di ogni età, di ogni condizione sociale, di ogni temperamento. Si parlava, ora con questo, ora con quello, si udivano i propositi ottimisti di uno e quelli disperati di un altro. Chi rammentava a ogni minuto la casa, gli affetti abbandonati, chi non voleva ricordarsene e giuocava sempre a carte e non parlava mai di sé. Chi raccontava la sua vita semplicemente, mestamente; chi l'ingrandiva, l'abbelliva: io laggiù ero questo, ero quello, io avevo questo, avevo quello.

Federico Navel viveva. Niente di più. Parlava se parlavano con lui, stava con gli altri se lo chiamavano, non sfuggiva e non cercava compagnia. Guardava le cose ma non ne riceveva alcuna impressione. Solo la notte, quando era in cameretta, avvolto nelle due coperte, e i suoi compagni si addormentavano dopo aver a lungo chiacchierato, e cantato, e riso, e raccontato storielle, solo allora qualche cosa si muoveva in lui. Poteva essere il principio di un lungo pianto o di un urlo.³²

[...]

Lo portarono via, a casa loro. Egli ebbe un bagno, un lavabo, una camera per sé, mangiò davanti a una tavola con la tovaglia e camminò su tappeti morbidi. Non usò più uno specchio rotto come al campo per farsi la barba, ma un grande specchio con sopra la luce, e in questo grande specchio si rifletteva un viso magro dalle profonde oc-

³⁰ Si veda anche il mio "Una fuga iniziatica e un campo inesplorato: l'esordio del *Viaggio in una vita* di Giorgio Scerbanenco", in *Quaderni grigionitaliani*, LXXIV, 4 (ottobre 2005), pp. 401-411.

³¹ Scerbanenco usa il termine "campo di concentramento", ma, per evitare equivoci con realtà di ben altro genere, ci sembra più opportuno usare la dicitura "campo per rifugiati" o "campo profughi".

³² G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., pp. 119-120.

chiaie, in tutto simile a quelli disegnati sui cartelli pubblicitari che invitavano la popolazione a soccorrere i profughi.³³

In sintesi: scrivendo *Non rimanere soli* in un momento nodale della sua esistenza, Scerbanenco ha probabilmente dato vita al più “autobiografico” e “storico” dei suoi romanzi, ma l’ha fatto in qualità di romanziere, non da storico o da biografo di sé stesso, vale a dire rielaborando il proprio passato – remoto e prossimo – in piena libertà, ai fini di una creazione artistica autonoma, che come tale va letta. Vi si riconosce certamente un riflesso della realtà storica vissuta dall’Autore all’epoca della stesura, ma non si tratta di un libro di genere memorialistico.

Struttura, narrazione, stile

L’organizzazione testuale di *Non rimanere soli* è relativamente semplice: in ognuno dei tre capitoli si racconta la vicenda di un personaggio, colto in una notte cruciale, nel corso della quale ripercorre mentalmente il suo passato, seguendo una struttura che Paccagnini definisce “a imbuto”³⁴.

Mentre però la vicenda di primo piano (quella delle tre notti) è incentrata sulle solitudini dei personaggi, quella di secondo piano (chiamiamo così le retrospettive narrate nei *flashback*) si concentra prevalentemente sui momenti trascorsi insieme dai tre. È quindi naturale che gli intervalli dedicati alle analessi – che servono anche a creare *suspence* – diminuiscano man mano, nel corso della narrazione (come decresce man mano l’ampiezza dei capitoli). Nella *Prima notte*, infatti, il *flashback* occupa addirittura quattro quinti dello spazio testuale, nella *Seconda notte* circa due terzi (nei quali però si narra la vicenda di Giovanni anche nei mesi seguenti al distacco da Federico), mentre la *Terza notte* è praticamente priva di un *flashback* vero e proprio, in quanto il passato di Mutti è già stato narrato nelle prime due.

Viceversa, l’intreccio nelle tre vicende di primo piano (le tre notti) è debole nel primo capitolo ma si irrobustisce via via negli altri due: da una trama quasi assente (dopo una passeggiata, Federico muore per un colpo al cuore), si passa infatti a una trama moderatamente più plasmata (due soldati nemici, dopo aver trascorso una notte nella baita dei Candar, scovano Giovanni in una grotta e lo uccidono), per finire con una trama tanto forte

³³ *Ibidem*, pp. 123-124.

³⁴ E. PACCAGNINI, *Prefazione*, cit., p. 14.

quanto paradossale (dopo essere caduta ingenuamente nella trappola del dottor Marr, “grazie” ai bombardamenti, Mutti riesce a sfuggire alle sue bramosie, e “grazie” alla sua ingenuità sopravvive alla bomba che proprio quella notte distrugge la sua casa).

Il narratore, essendo assente dalla storia narrata, è di tipo eterodiegetico e assume in genere una focalizzazione interna, in quanto ogni “notte” focalizza il proprio sguardo su quello del rispettivo protagonista, partecipando emotivamente ai suoi stati d’animo. Ciò accresce il grado di drammaticità comunicato al lettore, ma rischia anche, in qualche raro momento, di sfiorare il patetico. Soltanto nelle pagine iniziali, con una percezione peraltro focalizzata su Federico, l’io-narrante si concede un briciolo di ironia, nei confronti delle sorelle Mager.

Addentrandosi nell’analisi lessicale, Ermanno Paccagnini sottolinea l’uso insistente nel dettato della congiunzione avversativa “ma” – denotante l’“inquietudine della narrazione di Scerbanenco”³⁵ – e l’alta ricorrenza del “come” e del “perché” – indice della “necessità di spiegare, di motivare”³⁶. Noi rileveremmo inoltre – per evidenziare lo stile narrativo fortemente empatico – il frequente impiego del discorso indiretto e del discorso indiretto libero, nonché di verbi, per così dire, a focalizzazione interna, come “sentire”, “provare”, “sembrare”, “pensare”, “capire”, “immaginare”, “desiderare”, “volere”, “sapere”, “commuoversi”, “decidere”, “percepire”, “immaginare”, “credere”, “intuire”, “preferire”, “venire in mente”, ecc.

L’unica scena descritta con distacco verista, a focalizzazione esterna, senza introspezione onnisciente, è quella che si svolge nella baita dei Candar – più o meno a metà del romanzo (la sola, non a caso, in cui nessuno dei tre protagonisti è direttamente coinvolto). Anche stilisticamente essa è interessante: i personaggi – il vecchio, la donna col bambino, la ragazza, nonché i due soldati stranieri – sono descritti come individui incapaci di comunicare, senza alcuna relazione tra loro, anonimi. Il clima di sospettosa diffidenza reciproca non permette di capire se i tentativi di allacciare un rapporto (come le offerte di cibo e di tabacco da parte dei Candar, peraltro rifiutate) siano sinceri o nascondano insidie. Mancano qui infatti del tutto i verbi che abbiamo chiamato “a focalizzazione interna”, per cui al lettore non è dato di conoscere i pensieri dei personaggi e la rispettiva affidabilità.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ *Ibidem*, p. 18.

È anch'egli anzi, per così dire, lasciato solo, confrontato – sia sul piano del narrato che su quello della narrazione – con l'assenza di empatia comunicativa.

Dal punto di vista stilistico, si segnalano varie descrizioni riuscite, come quella della camera di Federico dopo l'infarto, congegnata su un linguaggio paratattico in cui gli oggetti compiono delle azioni espresse da verbi denotanti “vita” (“venire”, “mostrare”, “infilarsi”, “riflettersi”, “allinearsi”, “ergersi”), proprio nel momento in cui il personaggio, colpito da paralisi, giace sul pavimento in fin di vita. O come la descrizione, ricca di effetti fonici, della città attraversata da Mutti dopo il bombardamento:

Per più di un'ora la signora Aral girò prima di arrivare a casa, allontanandosi dalla zona degli incendi, ritornando sul suo cammino finché non trovava una via di uscita in direzione di casa, attraverso filari di palazzi sventrati, contornando enormi buche scavate dalle bombe, facendo cantare il tappeto di vetri rotti che ricopriva l'asfalto, incrociando due pattuglie che non le dissero nulla, tanto doveva essere disperato il suo andare così sola per le vie, in quella bolgia.³⁷

La luce e la voce

Non rimanere soli è stato giustamente definito un “romanzo notturno”³⁸. Non solo perché le tre vicende di primo piano si svolgono di notte; anche perché la notte e il buio configurano l'assenza di comunicazione, l'isolamento, la solitudine forzata dei personaggi. E in effetti i lemmi “buio”, “oscuro”, “oscurità”, “oscuramento”, “nero”, “notte” connotano sia cromaticamente che spiritualmente i capitoli che lo compongono.

Non sono assenti però le luci, le lampade, le torce, le stelle... Se nella casa delle sorelle Mager l'abbondanza di luce costituisce un'eccezione per l'imminente Natale, la casa di Mutti era tutta inondata di luce:

Mai Federico aveva veduto tanta luce in una casa, e prima di allora non aveva capito il senso di vita, di sicurezza, di coraggio che può dare la luce: e quella del sole e quella artificiale. In casa di Mutti capi anche le parole dette da Goethe morendo.

³⁷ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., pp. 225-226.

³⁸ E. PACCAGNINI, *Prefazione*, cit., p. 20.

Sì, più luce. Non la luce sfarzosa brillante che acceca senza illuminare, ma la luce che dà anche calore, che avvolge spirito e corpo. In casa di Mutti, la sera, tutte le lampade erano accese, tutto era illuminato da quelle luci diffuse, non crudamente, ma amorosamente. Perché Mutti vedeva poco. Non era miope; era un male misterioso che dipendeva dal nervo trigemino. Ogni tanto era assalita da crudeli nevralgie, per un giorno, due. Per un giorno o due essa si avvelenava inghiottendo antinevralgici, senza che gli atroci dolori scomparissero, senza che la sua espressione, tesa, irrigidita dal male, potesse un momento distendersi. Dopo le rimaneva un po' di buio davanti agli occhi ed essa lo vinceva inondando la casa di luce³⁹...

Evidentemente “quel mare di luce che rendeva così intima e calda la casa”⁴⁰ – contrapposto al buio della solitudine incomunicante – ha una duplice valenza simbolica: emotiva, di calore e di gioia, e intellettuale, di senso e di comprensione (“Federico leggeva i libri e li trovava oscuri, poi il vecchio impiegato parlava di quei libri e si faceva la luce”⁴¹).

È grazie all'universo luminoso di Mutti che Federico e Giovanni capiscono l'importanza della luce: “la luce è come l'acqua, l'aria, il sole, occorre alla vita”⁴². La luce vitale si contrappone convenzionalmente al buio mortale. È significativo che, lontani da Mutti, soli, i due protagonisti maschili non sappiano resistere e sopravvivere alla propria “notte”⁴³.

Lei invece, nella conclusione del romanzo, supera la sua “notte”, l'attraversa, e pur nella circostante devastazione dei bombardamenti, non perde completamente la speranza; tocca il fondo del buio più cupo, ma per risalire: “Anche se gli incendi erano lontani dal luogo in cui si trovava, tutta la città era illuminata e ci si vedeva come prima della guerra, quando festeggiavano qualche evento nazionale con orge di luce”⁴⁴.

La simbologia classica patriarcale concepisce convenzionalmente la luce come polo maschile e l'oscurità come polo femminile. In questo romanzo, nonostante le apparenze (sia Mutti che Milla hanno problemi di vista),

³⁹ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 88.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 100.

⁴¹ *Ibidem*, p. 51. Federico immagina il paradiso invaso da “una grande luce” (*ibidem*, p. 101).

⁴² *Ibidem*, p. 103.

⁴³ Nella sua passeggiata notturna Federico vede delle luci accendersi e spegnersi “dall'altra parte del fiume”, troppo lontane, quasi al di là di un Acheronte che separa il mondo del “morto” dal mondo dei “vivi”.

⁴⁴ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 225.

questa concezione viene in qualche modo capovolta. O meglio: le figure femminili risultano portatrici di luce, anche se quest'ultima viene percepita soprattutto dagli altri.

Oltre a quella della luce (sul piano visivo), un'altra isotopia figurativa e simbolica attraversa le "notti" dei protagonisti di *Non rimanere soli* (sul piano uditivo): una voce misteriosa.

Qualcuno ci parla quando stiamo per morire. Un'ora, o anche un mese prima, la sua voce si fa udire e ci avverte che è giunto il momento di prepararsi. Noi non comprendiamo subito, cerchiamo anche sciocchi pretesti per non comprendere, pensando che sia un momentaneo delirio per la fame, o per l'ubriachezza, ma tanto insiste questa voce che alla fine dobbiamo rassegnarci a capire, e prepararci.⁴⁵

Prima di morire, Federico avverte una voce:

Non distingueva le parole, ma percepiva il suono. Era come udire uno parlare sommessamente in una lingua straniera che non si comprende. Le idee gli sfuggivano, un che di acquoso diluiva e trascinava via i suoi pensieri prima che egli finisse di concepirli[...]. Era certo che qualcuno gli stesse parlando. Udiva bene la cadenza delle parole, era una cadenza interrogativa, pareva che insistessero nel fargli delle domande. Eppure sapeva bene che nella camera non vi era nessuno. Ma quell'alito interrogativo, che mormorava alle sue orecchie incomprensibili domande, continuò.⁴⁶

Alla fine del *flashback*, Federico si rende conto che un filo di coscienza l'ha portato a ripercorre mentalmente la sua vita intera.

Ma questo non perché l'avesse voluto lui, ma perché qualcuno ve lo aveva spinto. Una voce, doveva essere una voce che non sapeva da dove venisse e che gli aveva domandato ogni cosa di lui, ed egli aveva voluto rispondere, incalzato da quelle domande misteriose, a parlare di sé, della sorella, di Mutti, degli altri. Pareva che quella voce appartenesse a un giudice, tutto aveva l'aria di un processo; anche se a volte non aveva capito bene le domande, aveva pure compreso il tono di chi indaga per poi giudicare.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 45 e 47.

Non immaginava di quale giudizio si trattasse, non poteva spiegarsi nulla, ma sentiva che stava per essere giudicato.⁴⁷

Federico non comprende ancora il significato di quella “voce” interrogante. Soltanto quando matura in sé la consapevolezza che la morte non è tale se si muore accanto a una persona amata, quando capisce che l’importante è non rimanere soli, intuisce “chi” (o cosa) è quella voce: si sforza di risponderle

che non si sarebbe preparato a morire perché prima voleva raggiungere Mutti, e se doveva morire voleva morire accanto a lei.

Ma udì benissimo la risposta della voce, e la comprese subito. No.

La risposta era no, egli sarebbe morto lontano da ogni affetto, solo [...].

Allora si preparò a morire.⁴⁸

Anche Giovanni, nella sua “notte” preagonica, sente, tra lo stato onirico e la veglia delirante, una voce misteriosa che pronuncia parole incomprensibili. A differenza di quella udita da Federico – interrogante –, questa ha però un tono imperativo:

Non erano le parole di un discorso, di una domanda comune, ma di un categorico ordine. E quando ebbe capito che si trattava di un ordine, allora, di quell’allucinato discorso che gli si teneva, non sapeva da chi, né da dove, comprese finalmente una parola. Prepararsi.

[...] bisognava prepararsi a qualche cosa che accade una sola volta nella vita.⁴⁹

A questo punto ci sembra opportuno inserire un inciso. Nel XVII capitolo del *Mestiere di uomo*, scritto alcuni mesi dopo la stesura di *Non rimanere soli*, Scerbanenco sviluppa delle riflessioni sulla morte, affermando:

Quando [Coei che falcia] taglia si è svolto un processo in cui i giudicati siamo noi, e Coei il giudice. Abbiamo tutte le garanzie della legalità, della razionalità, della giustizia [...].

Del resto Essa avverte, avvisa prima, anche quando sembra che arrivi improvvisa e crudele. Ci dà il tempo – a volte solo un istante – a volte lunghi anni – di comprendere chi, e che cosa veramente è, al diso-

⁴⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 125-126.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 140.

pra di tutti i ragionamenti vani che facevamo di Lei quando eravamo vivi.⁵⁰

E qualche puntata dopo:

nella solitudine noi siamo soli con la nostra anima, e si svolge tra noi ed essa un terribile colloquio. Terribile, perché se con gli altri uomini noi possiamo velare le nostre parole, nascondere i nostri difetti, dipingerci per apparire migliori, con la nostra anima non è possibile nulla di tutto questo.⁵¹

È un evidente caso in cui risulta utile accostare due opere che, anche di genere diverso, si spiegano a vicenda.

Prepararsi a qualcosa di unico e radicale come la morte, dunque: questo è il tema delle prime due notti. Obbedendo a quella voce – interrogante per l'uno, imperativa per l'altro –, i ricordi del passato tornano alla superficie della coscienza di Federico e Giovanni.

La voce è per antonomasia lo strumento che permette la comunicazione, il superamento del distacco; nel nostro romanzo assurge a simbolo mistico-unitivo. I due protagonisti maschili, rimasti soli, sono privi di prospettive; la voce che sentono non può che essere una voce di morte, al cospetto della quale sono costretti a rassegnarsi.

Nella “*notte*” di Mutti tutto ciò non accade. “Nessuna voce le parlava, non la voce di Giovanni, non la voce di Federico. Eppure fino a pochi giorni prima, come poteva rivedere i loro volti, così poteva riudire le voci che la chiamavano Mutti, Mutti cara [...]. Quel silenzio, nella sua anima, era triste”⁵²; “da quel mancare di ogni ricordo, da quel tacere di ogni voce, sentiva che essi erano perduti”⁵³. La protagonista femminile – che è un archetipo di molte donne scerbanenchiane – rappresenta l'apertura alla vita, la forza e la speranza nonostante tutto. Per lei le voci sono espressione di vita, ed è proprio l'assenza di voci a farle intuire che Federico e Giovanni non vivono più.

⁵⁰ G. SCERBANENCO, *Il mestiere di uomo*, a cura di A. PAGANINI, Torino, Aragno, 2006, pp. 81-82.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 97.

⁵² G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., pp. 216-217.

⁵³ *Ibidem*, p. 223.

Contrariamente alle prime due, nella *Terza notte* non si assiste alla morte della protagonista, benché in lei avvenga una maturazione personale che la prepara anche al grande passo: “Non desiderava morire. Se l’avesse desiderato avrebbe scelto qualche mezzo più sbrigativo. Forse desiderava soltanto rimanere con sé stessa, e se la morte fosse venuta trovarsi pronta, se non rassegnata”⁵⁴. Immediatamente dopo però, scampata miracolosamente alla morte, Mutti diventa una figura di vita, di speranza, di apertura agli altri.

Perché Non rimanere soli

Un romanzo può anche essere utile.⁵⁵

Pur presentando una commistione di generi letterari diversi, in *Non rimanere soli* si può riconoscere una triade di “romanzi di formazione” variamente caratterizzati. I due protagonisti maschili possono essere considerati come due figure complementari: Giovanni, l’amico fidato che sa ascoltare e – per certi aspetti – l’“allievo” di Federico, fa emergere in quest’ultimo il suo ruolo di “filosofo dell’esistenza”. La passione per la filosofia, del resto, ha accompagnato Scerbanenco fin da quando, giovane e povero, prendeva in prestito i libri alla biblioteca del Castello Sforzesco a Milano⁵⁶: “ho imparato la logica di Kant e la dialettica di Hegel e lo scetticismo di Hume”, ricorda⁵⁷.

Sulle tracce dell’enunciazione, del messaggio profondo del romanzo, ci sembra utile soffermarci sulle sue tematiche chiave; ed è soprattutto il pensiero logico di Kant insieme a quello immanentistico di Hegel, si percepisce, a soggiacere a numerose pagine di *Non rimanere soli*.

A un lettore frettoloso, il pensiero di Federico potrebbe sembrare a tratti contraddittorio. Ma chi si sforza di organizzare la cronologia delle sue affermazioni (l’ordine dell’enunciato non coincide infatti sempre con l’ordine cronologico del narrato), esso appare logico e dialetticamente “in sviluppo”. Inizialmente afferma:

⁵⁴ *Ibidem*, p. 220.

⁵⁵ G. SCERBANENCO, premessa *Al lettore*, in: *Ibidem*, p. 23.

⁵⁶ Anche in età matura – ricorda Nunzia Monanni – le sue letture preferite erano libri di matematica e di filosofia.

⁵⁷ G. SCERBANENCO, *Lavoro e donne*, citato in: G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., pp. 243-246, qui p. 244.

Io penso che la nostra vita sia sempre influenzata, diretta, magari capovolta, da cause minime. Noi crediamo di agire seguendo un piano che abbiamo premeditato, forse a lungo, con ogni attenzione, ma in fondo questo nostro piano obbedisce anche a una giornata di pioggia, a un documento che non troviamo più, a una persona che incontriamo per la strada e [...] a una sigaretta.⁵⁸

Secondo questo pensiero “relativista”⁵⁹ di Federico, la storia, personale e collettiva, è retta più dal caso che da una volontà ordinatrice. Ma Federico ammonisce Giovanni: “anche il relativismo è relativo; non prenderlo mai per assolutamente vero”⁶⁰. La svolta avviene dopo l’incontro con Mutti, con la nascita dell’amicizia e dell’amore: “capiva come siano le idee che muovono gli uomini, e come sia bello che siano le idee a muovere gli uomini e non i bisogni del corpo”⁶¹.

Ma non basta: l’iniziale principio di casualità incontrollata viene infatti soppiantato da un principio di provvidenzialità trascendente che regola escatologicamente tutta la storia:

A me non sembra che la storia segua il suo corso al di là e al di fuori di ogni giustizia, di ogni significato morale. Lei [Giovanni] appartiene, credo senza saperlo, alla scuola positivista, per lei la caduta dell’impero romano non è un fatto che si possa giudicare dal punto di vista morale, per dire se sia giusto o no, se abbia fatto bene o male all’umanità. Per lei è semplicemente un fatto, né morale, né immorale. Io invece penso che vi sia una finalità, uno scopo, perché quell’impero sia caduto invece di rimanere fino ai nostri giorni, perché la rivoluzione francese sia avvenuta, invece di non avvenire. Non mi pare possibile che tutti questi eventi accadano senza convergere verso un fine che noi non conosceremo forse mai. Non mi pare possibile che tutto accada così, tanto perché deve accadere qualche cosa, con assoluta indifferenza a un fine morale. Tutti questi fatti, dalla costruzione dei templi degli Aztechi, all’ultima guerra, secondo me sono collegati e coordinati verso un fine, uno scopo spirituale, che ignoro, ma che intuisco.⁶²

⁵⁸ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 162.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁶¹ *Ibidem*, p. 91.

⁶² *Ibidem*, pp. 167-168.

La filosofia di Federico passa quindi da un relativismo assoluto a un idealismo responsabile, per sfociare infine in un determinismo finalistico (Hegel) o, meglio, in una visione provvidenziale (per quanto imperscrutabile) della vita e della storia. Questa nuova *Weltanschauung* – che non elude la libertà e la responsabilità dell'essere umano, anzi ne sottolinea la dignità – è frutto di una sorta di conversione, per cui al pensiero debole si sostituisce un pensiero forte. Le osservazioni filosofiche di Federico si concentrano sui vari aspetti della vita, sono intrise di profonda moralità e costituiscono a tratti schiette perle di saggezza pragmatica. Secondo lui ogni esperienza, facile o difficile, piacevole o penosa, va vissuta “con sereno desiderio di migliorarsi”⁶³. Afferma:

Io non ho avuto la fortuna di crescere, diventare uomo, in un ambiente ordinato come il suo [di Giovanni], tra un padre e una madre, in una casa non ricca, forse, ma che è la nostra, potendo regolarmente studiare. E anche intuendo la verità, anche intuendo quale sia la via giusta, sono stato trascinato dagli avvenimenti, ho sbagliato, come tanti, perché non mi restava altro da fare. E ora non sono più in tempo per correggere le false strade che percorro. Soltanto cerco di mitigare il male vivendo a cuore aperto, senza riserve mentali, perché credo che qualunque sia stata l'educazione avuta, in una famiglia o per strada, per numerosi che possano essere gli errori commessi e ancora da commettere, un uomo può sempre vivere degnamente la propria vita se vive a cuore aperto, cioè se abbandona i falsi orgogli, la superbia, se vive umilmente e in sincerità anche la sua errata vita.⁶⁴

Questa possibilità di riscatto nonostante tutto, questo “rispetto dell'essere umano e della sua scintilla divina”⁶⁵ (che caratterizza la tensione amorosa di Mutti e Federico⁶⁶), questa incrollabile fiducia nella possibilità di ricominciare, è intrisa di una visione religiosa e cristiana dell'esistenza. Il narratore per la verità non dice espressamente se i personaggi di *Non rimanere soli* hanno una fede religiosa, ma il trascendente è contemplato nelle riflessioni di Federico (benché se ne parli quasi sempre con un linguaggio laico, non religioso).

⁶³ *Ibidem*, p. 122.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 169-170.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁶ “[...] per essere uomini non basta essere stato con una donna, ma aver amato una donna” (*ibidem*, p. 168).

Sotto la minaccia dei bombardamenti, mentre si trova nel rifugio accanto a Mutti, Federico reputa la morte un sereno viaggio verso un aldilà luminoso, in cui avrebbe ritrovato le persone care non più in vita⁶⁷ (non così quando si troverà da solo di fronte alla morte). A suo avviso Dio non può essere considerato un'opzione individualistica e privata:

Non mi convincono coloro che dicono che Dio è dappertutto, in ogni cosa, che non occorre andare in chiesa per adorarlo, che basta guardare gli occhi di un bambino o alzare lo sguardo al cielo stellato per credere, per pregare Dio. Mi sembra una specie di romanticismo della religione, come coloro che sono innamorati dell'amore più che di una persona. È un po' troppo vago questo teismo panico. A me pare che si crede in Dio o non si crede, e che se si crede bisogna praticare la fede come la praticano tutti, nelle chiese, coi libri sacri, senza appartarsi orgogliosamente in una specie di religione personale, privata. Io non capisco chi mi dice che crede in Dio, ma non va in chiesa. Perché non va in chiesa se crede? Se crede deve andare, altrimenti è come se condannasse tutte le chiese e dicesse: io solo adoro giustamente Dio, tutti gli altri sbagliano e sono poveri di spirito. È proprio sicuro che sia così, a parte il suo formidabile orgoglio? Milioni di uomini per lunghi secoli hanno adorato il Signore nelle chiese, seguendo i precetti, ed egli solo crede che per onorare basti sfogliare una rosa o guardare le bellezze della natura.⁶⁸

Potrà forse sorprendere questa concezione sociale della pratica religiosa in un romanzo di Scerbanenco, eppure essa è frutto di una riflessione profondamente razionale, oltre che etica. Le convinzioni religiose di un autore non possono certamente essere dedotte univocamente dalla sua opera letteraria – semmai una certa inclinazione, una sensibilità –; della fede di Scerbanenco sappiamo in verità ben poco, se non quello che traspare qua e là in qualche lettera a Menghini⁶⁹ e in qualche altro scritto poco noto.

Il discorso sulla finalità della storia (e del dolore) soggiace in ogni caso a molte pagine del nostro scrittore. Esso è splendidamente approfondito in alcuni brani scritti nei mesi successivi alla stesura del romanzo e pubblicati nel *Mestiere di Uomo*. Ecco alcuni esempi di tematiche parallele:

⁶⁷ Cfr. *ibidem*, p. 101.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 167.

⁶⁹ Si vedano ad esempio le lettere di Scerbanenco a Menghini del 7 gennaio e del 29 marzo 1945, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine*, cit., pp. 305-306 e 309 (“Il Signore è con lei. Ma è pure con me, anche se io dico di non saperlo. Egli deve essere con tutti gli uomini”).

TEMATICHE ESPOSTE O CONFIGURATE IN <i>NON RIMANERE SOLI</i> :	TEMATICHE TRATTATE NEL <i>MESTIERE DI UOMO</i> (CAPITOLO E TITOLO):
La solitudine	XXVI. <i>Della solitudine</i> e XXXI. <i>Altrimenti saremo tutti soli</i>
L'importanza degli altri	XLV. <i>Gli altri sono prima di noi</i>
La libertà	VIII. <i>Della libertà, e di un fastidioso obiettore</i>
Il significato dello scorrere del tempo ⁷⁰	XXX. <i>I due orologi</i>
Il valore dei ricordi	IV. <i>Dei ricordi</i> , e XLVI. <i>Non esiste passato</i>
La resistenza fisica e morale dell'essere umano	VI. <i>Del limite di resistenza</i>
Il senso della vita nonostante le difficoltà – o grazie alle difficoltà	X. <i>Delle difficoltà della vita</i>
La dignità dell'essere umano	XI. <i>Della dignità</i>
La morte e i suoi avvertimenti	XVII. <i>Riflessioni su Colei che falcia</i>
Il dolore sopportato in silenzio dalle donne	XX. <i>Noi e loro</i>
Perdere tutto per ricominciare ⁷¹	XXI. <i>I nostri castelli</i>
La presenza e l'assenza di fiducia nei confronti degli altri (e l'uccisione del nemico solo perché impugna un'arma).	XXVII. <i>Gli uomini di buona volontà</i>
Sull'ottenere per amore, per forza o per astuzia	XXXIII. <i>Monete false</i>
Sulla futilità dei giudizi e dei gusti	XXXVIII. <i>Primavera, prima volta</i> , XLII. <i>La prigionia</i> e XLVII. <i>Non giudicare</i>
Sulla fiducia nell'utilità delle parole dette e scritte	XLI. <i>La lotta eterna</i>
Sulla bontà della verità	XLIII. <i>La verità è buona</i>

⁷⁰ “La sentinella passeggiava sempre su e giù. Come un pendolo, dava il senso del tempo. Federico la guardava soggiogato. Tutto ciò che indicava il passare del tempo, orologi, fiumi che scorrono, rubinetti che perdono gocce e gocce metodicamente, lo affascinava. Guardando la sentinella Federico capì che voleva morire, che forse l'unica cosa che desiderasse era morire” (G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 122).

⁷¹ “Non si ricostruisce la casa distrutta. Si fabbrica soltanto una casa nuova, nella quale dovremo iniziare una nuova vita tra nuove cose, spesso sgradevoli, ostili. Nulla può ritornare di ciò che è morto, nulla può essere creato di ciò che è stato distrutto, se non copie sbiadite, immagini false, ricostruzioni artificiali” (*ibidem*, p. 223).

Tutto questo ci permette di affermare che *Non rimanere soli* non è, solo, un romanzo storico, bensì, anche, un romanzo incentrato sui temi forti e qualificanti il pensiero dell'Autore, quali la filosofia della storia e la spiritualità. Scerbanenco stesso, del resto, nella pratica della scrittura è spinto da un'intensa, forte, caparbia, ricerca di verità. All'amico Menghini confida di scrivere con in cuore "un desiderio mordente di verità"⁷²:

mi metto alla macchina per scrivere e per un mese, due, tre, mi dedico con tutte le mie forze ad andare incontro agli altri nel solo modo che so e che posso, cioè scrivendo quella che ritengo la verità. Se poi non è la verità, io sbaglierò per ignoranza, ma non per malizia. [...] e la verità, credo, non è in fondo che un continuo processo di chiarificazione.⁷³

Eppure – si può osservare – Federico muore male e solo, la sua ricerca di verità non viene premiata; non può essere soltanto questa l'enunciazione dell'opera.

In effetti la conoscenza del protagonista della *Prima notte* è tutta concettuale, la sua saggezza è sterile, egli non possiede lo slancio vitale di Mutti. Si potrebbe dire che ha la fede nella sua legge morale (Kant), ma non ha l'amore. L'obiettivo perseguito da Federico è "diventare uomo per essere degno di Mutti"⁷⁴. Solo in passato, quando si trovava in compagnia della sua donna, è riuscito a raggiungerlo, affettivamente e intellettivamente. La separazione forzata e la solitudine del presente lo rendono confuso, vuoto, freddo, apatico, depresso, esaurito, estraneo a sé stesso perfino⁷⁵, incapace di esprimere affetto o empatia. La solitudine lo fa essere "meno uomo" e gli impedisce di sentirsi vivo⁷⁶.

Anche Giovanni – la cui personalità è comunque meno complessa –, "tagliato fuori" dal gruppo di partigiani a causa dell'accerchiamento dei ne-

⁷² Lettera di Scerbanenco a Menghini del 18 maggio 1944, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine*, cit., pp. 277-279.

⁷³ Lettera di Scerbanenco a Menghini del 22 aprile 1945, *ibidem*, pp. 318-321.

⁷⁴ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 104.

⁷⁵ Più Federico si allontana da Mutti, più si aliena da sé, come se sognasse o assistesse a un film privo di interesse: "Il film che non lo interessava continuò. Vide sul telone un signore che si chiamava Federico Navel e che camminava accompagnato da due soldati per una strada di campagna. Poi questo signore era in un treno, poi in un ufficio, poi ancora in un treno, poi in un altro ufficio, e sempre aveva due soldati a fianco" (*ibidem*, p. 118).

⁷⁶ Cfr. *ibidem*, p. 124.

mici, soccombe in preda alla malinconia per la lontananza dai suoi due amici.

“La solitudine”, si legge nel *Mestiere di uomo*, “è la prova del fuoco del nostro valore. Nella solitudine il buono migliora, ma il debole si corrompe”⁷⁷. Quelle di tutti e tre i protagonisti del romanzo sono esistenze già profondamente provate dall’isolamento. Solo provvisoriamente hanno trovato la loro realizzazione nello stare insieme e nel volersi bene. Intervengono gli eventi bellici a separarli e a sconvolgerne la felicità, con quella di milioni di altre persone: “È questo forse il più grave danno causato dalle guerre: non le chiese, non i monumenti distrutti, non i morti, ma le anime che erano unite, separate, le famiglie disperse, gli affetti sconvolti, l’individuo ridotto a un’egoistica solitudine, che lo rende povero in ogni senso”⁷⁸. Ognuno nella propria “notte” (che è anche una notte spirituale), i tre protagonisti si trovano confrontati con il dolore della solitudine e con la morte. In quel momento drammatico essi giungono a una comune concezione del senso dell’esistenza umana. Cosa è l’essenziale nella vita dell’uomo e cosa lo fa essere veramente uomo? La risposta del romanzo è il titolo: *Non rimanere soli*; più che un imperativo⁷⁹ è un infinito che sintetizza in sé l’enunciazione dell’opera: un messaggio esistenziale maturato da un’esperienza sofferta e configurato dalle vicende dei tre protagonisti. Ciò che conferisce valore e dignità alla vita dell’essere umano – afferma con forza questo libro – sono le relazioni (possibilmente di reciprocità), i rapporti con gli altri, l’amicizia, l’amore. Allora la vita – anche leopardianamente (si pensi alla *Ginestra*) – è veramente viva, e neanche la morte può spezzarla. Al contrario:

quando si muore lontano da chi si ama è vera morte. Gli uomini avevano cercato con tanti bizzarri mezzi di vincere la morte, e nell’antichità con l’alchimia, e nei tempi moderni con gli studi di Carrell sul cuore artificiale, e non sapevano, non avevano capito, che esiste un così semplice mezzo per non morire mai, quello di morire vicino a chi si ama e ci ama. Era inutile cercare tanto lontano e con tante complicazioni l’immortalità, essa è alla nostra portata, basta rimanere a fianco della propria madre, della propria donna, del proprio figlio, del proprio amico, basta non abbandonare mai i nostri veri af-

⁷⁷ G. SCERBANENCO, *Il mestiere di uomo*, cit., p. 97.

⁷⁸ Lettera di Scerbanenco ad Arcari del 16 marzo 1944, ora in A. PAGANINI, *Lettere sul confine*, cit., pp. 274-275.

⁷⁹ “Suona come un comandamento, una legge divina, un sacro divieto il titolo che Giorgio Scerbanenco coniugò all’imperativo”... (A. IADICICCIO, “Scerbanenco e tre ragazzi soli di fronte alla storia”, cit.)

fetti, non rimanere mai soli, e attendere la morte, che verrà, e non sarà la morte, ma solo un nuovo modo di voler bene a chi ci vuole bene.⁸⁰

Giustamente Arcari rileva: “Il romanziere vuole che il lettore non sia né sollecitato né distratto, ma, all’opposto, si senta partecipe alla triplice tragedia delle anime, per le quali la vita aveva un solo valore: quello di poter esser vissuta assieme. [...] la solitudine diviene peggio che sinonimo della morte, un “di più” della morte. “Si sopravvive alla morte, non si sopravvive alla solitudine”⁸¹.

Analogamente, interpretando i pensieri di Mutti, il narratore afferma:

Una donna sola è una ben povera incompleta cosa, un uomo solo è una ben inutile forza che non sa come applicarsi e si sperpera invano. Tutte e due insieme formano invece un essere saggio e potente, dolce e imperioso, un microcosmo che come una luce attraversa la notte di questa nostra vita e forse non si spegne di là dall’orizzonte, ma continua a splendere in altre sconosciute esistenze.

Tutte e due insieme formano un essere immortale. Non si muore se non si rimane soli. Piangete chi è morto solo. Egli è veramente morto. Non pensate a coloro che la morte ha trovati uniti, perché neppure essa può separarli. Aiutate a riunirsi coloro che sono separati, perché solo così li salverete dalle bombe e dalla fame, dalla malattia e dalla miseria, dai pidocchi e dal terrore, da ogni cosa. Non ostacolate coloro che possono unirsi, perché la vostra colpa non avrebbe perdono, perché nessuna bontà divina potrebbe rimettervi da questa infamia. E infine non lasciatevi separare se siete uniti, perché la nostra unica salvezza e dignità è nell’essere uniti, e tutto avremo perduto se ci saremo separati.⁸²

Nel suo accorato appello in favore della solidarietà, del ritrovarsi, del restare uniti, il narratore si rivolge ai narratori-lettori usando la prima e la seconda persona plurale, come a volerli includere nella narrazione, esortandoli ad assumere il suo punto di vista e investendo l’opera letteraria di una funzione didattico-pedagogica.

Nella *Terza notte*, in mezzo agli incendi dovuti ai bombardamenti e alle case sinistrate, un uomo dalla sagoma nera prende Mutti per un braccio, le

⁸⁰ G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 125.

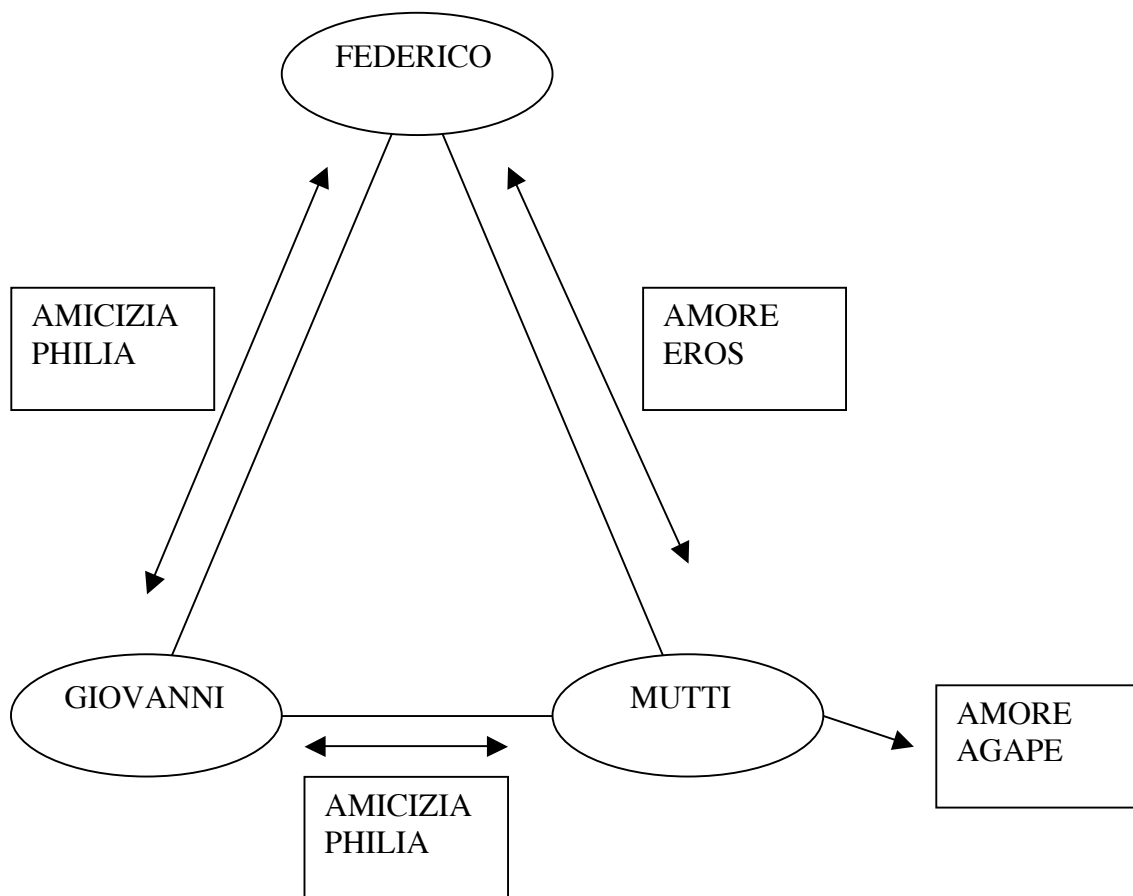
⁸¹ Dichiarazione di Paolo Arcari espressa nel citato allegato alla lettera di Gerolamo Vegezzi al Dipartimento Federale di Giustizia e Polizia del 5 aprile 1944.

⁸² G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., p. 221.

pone sul viso una pezza bagnata e l'aiuta a fuggire. Quell'uomo non meglio specificato, che interviene a portarla in salvo, che le parla "nella lingua amica" e "non era uno straniero"⁸³, configura la speranza alla quale la donna è chiamata ad aprirsi nella desolazione. Nella sua vicenda, la libera apertura alla speranza contro ogni negatività apparente è sostenuta dagli eventi esterni, per cui anche gli elementi che sembrano inizialmente oscuri vengono ad assumere un senso buono (proprio come nella visione provvidenziale della storia maturata da Federico): una serie di fatti negativi, per una misteriosa alchimia che li collega tutti tra loro, le si rivelerà positiva, tanto paradossale quanto provvidenziale. "Tutto sembrava fosse stato predisposto perché lei rimanesse viva. L'incontro con Adolfo Marr in farmacia, il suo malore, la borsetta che non aveva trovato quando era suonato l'allarme, così essa non era neppure andata nel rifugio con Marr, dove sarebbe morta, ma era rimasta in casa e si era salvata"⁸⁴. In un primo momento Mutti – che ormai si è anche rassegnata a morire – sente tale provvidenzialità come un'imposizione non voluta, "una punizione perché soffrisse nella solitudine, lei che non avrebbe sofferto morendo". Ma poi non cade nel circolo vizioso di Federico, intuisce l'azione di una misteriosa realtà che regola amorosamente ogni cosa in vista di un bene superiore. Decide di andare a trovare la sorella di Federico – la quale fino al giorno della fuga del fratello l'aveva guardata con ostilità – con il suo bambino, rimasti soli anche loro, e nell'immediato accompagna nel rifugio antiaereo una vecchietta sola e impaurita. La sua esistenza trova un senso nel vivere per gli altri. Il triangolo tra i tre protagonisti configura quindi più di quanto appaia a prima vista. I loro rapporti, declinanti le varie sfaccettature dell'amore e dell'amicizia – di *eros* (il rapporto tra Federico e Mutti) e di *philia* (il rapporto tra Giovanni e la coppia Federico-Mutti) –, vengono travolti e frantumati dalla tragicità degli eventi; solo in Mutti (che pure non può avere bambini) l'amore continua a vivere – o meglio rinasce, germoglia rinnovato –, ma si tratta di un amore purificato e oblativo, tutto donazione, schietto *agape*.

⁸³ *Ibidem*, pp. 224-225.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 226.



I tre protagonisti, insomma, coniugano le tre sfaccettature dell'amore in modi diversi: Giovanni la *philia*, Federico la *philia* e l'*eros*, Mutti la *philia*, l'*eros* e l'*agape*. Ma mentre *eros* e *philia* sono amori, per così dire "mirati", necessitano della presenza di un'altra persona ben determinata (da qui il titolo *Non rimanere soli*), *agape* è un amore "universale", non sceglie l'oggetto dell'amore, si concentra sulla persona più prossima. E quindi sopravvive anche al distacco dalla persona amata.

Si percepisce una straordinaria consonanza di tutto ciò con il messaggio della *Prima lettera di Giovanni*: "Noi sappiamo che siamo passati dalla morte alla vita, perché amiamo i fratelli. Chi non ama rimane nella morte" (1 Gv 3,14).

In un brano autobiografico, Scerbanenco approfondisce l'importanza di questa apertura nel confronto delle altre persone:

Il nostro mondo è questo: gli altri. Noi possiamo amarci, o sprezzarci, o essere indifferenti, ma dobbiamo stare insieme [...]. Questo è uno dei miei pensieri fondamentali. Io sono timido, e quasi sfuggo la compagnia dei miei simili, ma questa è solo l'apparenza: in realtà devo vivere sempre in mezzo alla gente, sempre vicino a qualcuno. [...] io posso capire come soffre chi è solo.⁸⁵

E lo stesso concetto si trova anche nel *Mestiere di uomo*:

Gli altri sono prima di noi. Non è solo una questione di morale altruista. È qualche cosa di più profondo. È questo: che noi non siamo nulla senza gli altri.

[...] Noi possiamo anche illuderci di essere felici, di star bene, se pensiamo prima di tutto al nostro IO e poi, con quello che ci avanza, agli altri. Ma è una pura illusione. La biografia di un egoista è la biografia di un infelice. [...] vivere ha un valore solo quando si vive per gli altri [...].

Dare, non solo materialmente, ché questo sarebbe assai poco, ma soprattutto moralmente. Dare noi stessi fin quando apriamo gli occhi al mattino, a quando li richiudiamo la sera. In questo modo tutta la vita degli altri entra in noi. Noi viviamo allora non solo la nostra vita, ma anche quella di tutti coloro ai quali pensiamo.⁸⁶

Il “succo” del romanzo – in realtà solo occasionalmente “autobiografico” o “storico” – è insomma contenuto già nel titolo. E in questo senso *Non rimanere soli* potrebbe pure essere definito un “romanzo a tesi”.

Il dettato di Scerbanenco appare anzitutto emotivo, passionale, istintivo; e lo è, senz'altro. Ma, al contempo, sviluppa sorprendentemente in sé delle notevoli considerazioni di carattere filosofico e morale che permettono di accostarlo – in questo caso – a un alto saggio sull'esistenza umana. L'autore può affermare che il suo romanzo “può essere utile a qualche lettore, sia pure non a molti, per suggerirgli che nessuna forma di solitudine è bella, e tanto meno buona [e si noti l'accostamento di etica ed estetica]. La solitudine obbligata, come quella dei protagonisti della vicenda, è dolore. Quella volontaria, è egoismo, disamore, perfino superbia: anche la beata solitudo. La misantropia è immorale, su di essa germogliano le guerre”⁸⁷.

⁸⁵ G. SCERBANENCO, *Il mio hobby*, citato in: G. SCERBANENCO, *Non rimanere soli*, cit., pp. 299-302; qui pp. 300-301.

⁸⁶ G. SCERBANENCO, *Il mestiere di uomo*, cit., pp. 149-150.

⁸⁷ G. SCERBANENCO, premessa *Al lettore*, in: *ibidem*, p. 23.

E, concludendo: “quando tutti i valori precipitano in una guerra che tutto distrugge, un solo bene può restare agli uomini: l’affetto”⁸⁸.

L’utilità della letteratura – anche della narrativa – è uno dei pensieri forti sviluppati da Scerbanenco durante l’esilio in Svizzera (si vedano le sue lettere a Felice Menghini). Si tratta di un’utilità che egli sente molto pragmaticamente, per sé e per gli altri, anche nel mestiere stesso di scrivere, di mettersi in relazione – in comunicazione – con i lettori, di accompagnarsi a loro.

Solo in via eccezionale la Svizzera permette ai rifugiati di esercitare un’attività lavorativa remunerata e in ogni caso a essi non è lecito svolgere alcuna attività politica. Per questo motivo, nella citata lettera ad Arcari del 7 marzo 1944, Scerbanenco sottolinea la sua totale estraneità alla politica e l’assoluta apoliticità dei suoi scritti, ben consapevole che questa è una condizione *sine qua non* ai fini della pubblicazione del romanzo. Ma in realtà il messaggio profondo di *Non rimanere soli* è, anche, politico, nel senso più nobile del termine: politica intesa come arte della convivenza civile, estranea alle ideologie e ai partitismi vigenti, e pertanto tuttora attuale.

Una curiosità

Nel racconto autobiografico della sua fuga in Svizzera, Scerbanenco narra di aver portato con sé il manoscritto di un romanzo⁸⁹:

Un romanzo d’amore. Avevo continuato a scriverlo fino a due giorni prima. C’era la guerra, i bombardamenti, i tedeschi che arrivavano dilagando da per tutto come le cimici sulla brandina in cui dormivo anni prima all’albergo popolare, ma io scrivevo romanzi d’amore, donne dolcissime, uomini forti e leali, un po’ di cattiveria, ma infine sempre tenerezza, tanta tenerezza.

Ora, ammesso che effettivamente il romanzo in questione – iniziato ma non ancora portato a termine: “un centinaio di cartelle” – abbia fatto con l’esule il viaggio d’espatrio, di quale romanzo si tratta? Vista la descrizione fornitane – a distanza di vent’anni, però! – verrebbe da pensare proprio a

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Il racconto si trova nella settima e ultima parte di *Io, Vladimir Scerbanenco* ed è stato in seguito riproposto dall’autore come brano d’apertura di *Viaggio in una vita*, rispettivamente in appendice a *Venere Privata*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 247-251, e in appendice a *Il falcone e altri racconti inediti*, Milano, Frassinelli, 1993, pp. 140-143.

Non rimanere soli. (Fra l'altro è con queste parole, "un romanzo di donne dolcissime, uomini forti e leali, un po' di cattiveria, ma infine tanta tenerezza", che viene presentato *Non rimanere soli* sul retro di copertina dell'edizione più recente).

Senonché, a questo punto, dagli scritti di Scerbanenco fanno capolino due manifeste incongruenze, difficilmente spiegabili:

1. se è vero che la vicenda narrata in *Non rimanere soli*, e in particolare la *Prima notte*, è stata modellata sulla traccia dell'esperienza biografica dell'autore in esilio, essa non può risalire a un periodo antecedente la sua stessa fuga in Svizzera;

2. sempre ammesso che effettivamente la vicenda di Federico Navel (esule ospitato dalle sorelle Mager) sia stata scritta sul solco dell'esperienza dell'autore (esule ospitato dalla famiglia Bannwart a Soletta), il 10 dicembre del 1943 Scerbanenco non poteva aver finito il suo romanzo – e, anzi, già averlo proposto a un editore di Zurigo –, come sostiene⁹⁰, perché sappiamo che soltanto a partire dal 20 dicembre di quell'anno egli è stato ospite della famiglia Bannwart.

Si può risolvere la seconda incongruenza, ritenendo che il romanzo *Non rimanere soli* che Scerbanenco in data 10 dicembre 1943 dice di aver finito e consegnato all'editore Albert Müller sia stato in realtà una prima versione, poi riveduta e portata a termine nella forma definitiva nei due o tre mesi successivi, integrandovi le vicende di primo piano. Analogamente – ci sembra – va risolta la prima incongruenza: è possibile che il romanzo inizialmente concepito in Italia abbia contemplato soltanto i brani di *flash-back* (il passato dei tre protagonisti). Ciò spiegherebbe come *Non rimanere soli* sia potuto essere terminato in tempi così brevi, anche nelle circostanze precarie di un campo profughi o comunque in terra d'asilo. Oppure il romanzo che Scerbanenco portava nella borsa era un altro, magari successivamente andato smarrito.

Oppure ancora – e anche questa non ci sembra un'ipotesi da scartare a priori – il fuggiasco Scerbanenco, in quel rocambolesco viaggio del 20 e

⁹⁰ Cfr. la lettera di Scerbanenco all'Ufficio cantonale per il lavoro di Soletta del 10 dicembre 1943 (*op. cit.*), nella quale egli chiede l'autorizzazione a pubblicare il romanzo.

21 settembre 1943, non portava con sé nessun romanzo. *Non rimanere soli* sarebbe stato scritto sull'onda emotiva dell'esilio in pochi mesi. E unicamente per raggiungere un certo risultato di poetica nel racconto della fuga, scritto negli anni '60, vi avrebbe inserito l'episodio del manoscritto tratteggiato in modo tale che facesse pensare a un romanzo nato effettivamente più o meno in quel periodo.

Si tratta, si capisce, di ipotesi. La curiosità rimane tale.

**Quando la realtà supera la finzione:
dall'esegesi storica alla genesi di un poliziesco di un nuovo genere**

Lise BOSSI
Université de Paris 4-Sorbonne

Leonardo Sciascia è soprattutto conosciuto per i suoi gialli di denuncia politico-sociale, scritti quasi tutti tra gli anni del primo centrosinistra e l'inizio degli anni di piombo¹. Accanto a questa produzione volutamente "popolare"², esistono però opere di minore diffusione anche se di non minore interesse. Si tratta di quei testi che per comodità chiameremo filologici o filologico-storici³ in cui l'autore parte da documenti reperiti in archivi pubblici o privati per ricostituire quelli che egli stesso ha intitolato "fatti diversi di storia letteraria e civile" utilizzando, almeno in un primo tempo, il metodo ipotetico-deduttivo applicato nel romanzo poliziesco; che è anche usato, o dovrebbe esserlo, nell'analisi testuale come definita da Foucault⁴. A proposito della natura e della concezione di quei testi, Sciascia dice che avrebbe voluto "credere di avere inventato un genere letterario". Egli aggiunge tuttavia che si tratta di un'illusione giacché questo genere

¹ Si tratta ovviamente di L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1961; *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966; *Il contesto*, Torino, Einaudi, 1971 e *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974.

² Confiderà infatti a W. Mauro: "Spesso mi servo della tecnica narrativa in un certo senso più sleale nei riguardi del lettore, quella che impedisce al lettore di lasciare a metà un libro; la tecnica, voglio dire, del romanzo poliziesco". W. MAURO, *Sciascia*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 2.

³ Li elenchiamo qui, fosse solo per mostrare quanto siano numerosi e scritti lungo tutto l'arco della carriera letteraria di SCIASCIA: *Morte dell'inquisitore*, Bari, Laterza, 1964; *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo, Sellerio, 1971; *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi, 1975; *I pugnalatori*, Torino, Einaudi, 1976; *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978; *Dalle parti degli infedeli*, Palermo, Sellerio, 1979; *Il teatro della memoria*, Torino, Einaudi, 1981; *La sentenza memorabile*, Palermo, Sellerio, 1982; *Cronachette*, Palermo, Sellerio, 1985; *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Palermo, Sellerio, 1985; *La strega e il capitano*, Milano, Bompiani, 1986; *1912+1*, Milano, Adelphi, 1986; *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989. Ai quali occorre aggiungere *Recitazione della controversia liparitana*, Torino, Einaudi, 1976, una commedia in cui i documenti che hanno dato lo spunto di partenza alla vicenda narrata sono citati in appendice.

⁴ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 131-136.

esiste già: “il prototipo, altissimo, resta la *Storia della colonna infame*”⁵ di Manzoni, per quanto riguarda i testi a carattere politico- o etico-giudiziario, quelli che mirano a denunciare “un’ingiustizia che poteva esser veduta da quegli stessi che la commettevano”, a cui bisogna associare le *Inquisizioni* di Borges, che mirano a proporre un’altra lettura dello stesso testo “in tutto eguale. E in tutto diverso”⁶, per quelli a carattere filologico-letterario.

Tale ibridazione tra tecniche e generi diversi non è una novità nell’opera di Sciascia che, alla stregua di Borges appunto, si è espresso sia in chiave saggistica che in chiave narrativa, essendo chiaro comunque che in questo ultimo caso “la [sua] è una materia saggistica che assume i ‘modi’ del racconto, si fa racconto”⁷. Qualunque siano stati la forma o il genere prescelti, l’intento dichiarato di Sciascia è sempre stato lo stesso: ripristinare verità e giustizia grazie all’investigazione razionale anche se per questo è necessario riscrivere la Storia o meglio scrivere un’altra storia o contro-storia come hanno già fatto numerosi suoi predecessori nella letteratura siciliana⁸.

In un primo tempo, per tale ripristino, Sciascia ha utilizzato il romanzo poliziesco che riteneva lo strumento più adeguato in quanto tendente alla verità dei fatti e alla scoperta del colpevole⁹. Lo ha fatto quando, dopo aver letto *Il fu Mattia Pascal*, ha avuto “la rivelazione che dentro il mondo pirandelliano [lui] ci vivev[a], che il dramma pirandelliano — l’identità, la relatività — era il [suo] di ogni giorno”¹⁰.

Ed è appunto per questo che ha dichiarato di aver introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco¹¹.

Il che significa introdurre correlativamente gli antidoti forniti dal genere, quale viene concepito fin dalla sua nascita nel tardo Ottocento, che sono Ragione Verità e Giustizia, in un mondo in cui, per via di determinate cir-

⁵ L. SCIASCIA, *La sentenza memorabile*, Palermo, Sellerio, 1982, 2^a di copertina.

⁶ L. SCIASCIA, *L’affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 24.

⁷ W. MAURO, *Sciascia*, cit., p. 2. In *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, p. 79, Sciascia precisa il concetto dicendo che si diverte a cercare documenti utilizzando poi “i sistemi del poliziotto, dell’archivista o del giornalista”.

⁸ Anche tralasciando i romanzi e le novelle di Verga, che si rifanno piuttosto a una concezione a-storica, si possono almeno citare *I viceré* di De Roberto e *I vecchi e i giovani* di Pirandello per il periodo post-risorgimentale. Questa tradizione ha avuto numerosi eredi: si pensi a *Il sorriso dell’ignoto marinaio* di Consolo, sempre sul periodo risorgimentale, o a qualcuno degli ultimi romanzi di Camilleri sul periodo fascista in Sicilia quali *La presa di Maccalè* o *Privo di Titolo*.

⁹ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, cit., p. 87.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹¹ *Ibidem*, p. 88.

costanze geofisiche e storiche che hanno influito perfino sulla *forma mentis* degli abitanti¹², regnano e imperversano l'irrazionalità, la menzogna e l'ingiustizia.

Dopo aver tentato di attuare il suo progetto di vaccinazione, applicando i metodi di investigazione e i presupposti etici della finzione poliziesca per denunciare metaforicamente la triste realtà, prima siciliana poi italiana, nei quattro grandi gialli a cui si è già accennato, Sciascia abbandona però la forma poliziesca classica per dedicarsi alle sue "inchieste filologiche".

Per capire il perché di un tale cambiamento di rotta occorre tener presenti le poste in gioco all'epoca in cui Sciascia scrive il suo primo giallo "classico", *Il giorno della civetta*. Si trattava allora di dimostrare che si sarebbe potuto ripristinare lo stato di diritto in Sicilia se fossero stati attuati gli ideali democratici e repubblicani che sono stati all'origine della lotta di liberazione durante la seconda guerra mondiale. E quindi di palesare denunciandole le ragioni della loro mancata applicazione, ossia, tra l'altro, le collusioni tra potere politico e criminalità organizzata.

Ecco perché Bellodi, il suo investigatore, è un poliziotto settentrionale erede dei principi che hanno presieduto alla costituzione dello Stato repubblicano al quale egli oppone nel suo secondo romanzo un alter ego locale non ancora "depirandellizzato" che conduce le proprie investigazioni non tanto per affidare il colpevole alla giustizia quanto per il gusto molto siciliano del gioco dell'intelligenza. Un dissidio insieme civile ed esistenziale che lo lascia sdoppiato e vulnerabile: verrà infatti ucciso e l'unico commento dei suoi concittadini sarà un "era un cretino" che chiude il romanzo.

Il messaggio è chiaro: non si può essere un buon investigatore restando un personaggio pirandelliano in un mondo pirandelliano. Occorre quindi uscirne, accettando di assumere le implicazioni politico-ideologiche del rifiuto di viverci¹³.

Il problema per Sciascia è che quel mondo, risultato del secolare assassinio dello Stato di diritto in Sicilia, si sta allargando a tutta velocità per via

¹² Vedi in proposito: L. SCIASCIA, *Sicilia e sicità* in *La corda pazzo*, Torino, Einaudi, 1970 e *Come si può essere siciliani?* in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989.

¹³ È questo un problema che quasi tutti gli scrittori siciliani, dilaniati da un perpetuo *Nec tecum nec sine te vivere possum*, hanno dovuto affrontare.

della dilatazione geografica del fenomeno mafioso¹⁴. Per cui, mentre sperava di passare il mondo pirandelliano al vaglio della ragione grazie al romanzo poliziesco, lo scrittore si accorge che gli elementi sociologici che hanno generato un “naturale” pirandellismo nell’animo siciliano si introducono rapidamente nel resto della società italiana, nonché di rimando nel sistema di riferimento e quindi nella struttura del romanzo poliziesco.

Colpite per prime sono le Istituzioni, che sarebbero dovute essere il focolare della restaurazione dello Stato di diritto, in luoghi in cui, come in Sicilia, non esisteva più, e diventano invece una vera e propria colonia dell’anti-Stato.

Il giallo più conosciuto di Sciascia, *Il contesto*, è “la cronaca di [questa] desertificazione ideologica e ideale che tuttavia in Italia era solo ai suoi inizi”¹⁵. E si vede nella seguente citazione come Rogas, il poliziotto investigatore per niente pirandelliano del romanzo, sia ormai vittima di uno sdoppiamento di cui mai il Bellodi della lotta partigiana e democratica sarebbe potuto essere afflitto:

Dentro il problema di una serie di crimini che per ufficio, per professione, si sentiva tenuto a risolvere, ad assicurarne l’autore alla legge *se non* alla giustizia, un altro ne era insorto, sommamente criminale nella specie, come crimine contemplato nei principî fondamentali dello Stato, ma da risolvere *al di fuori* del suo ufficio, *contro* il suo ufficio. In pratica si trattava di difendere lo Stato *contro* coloro che lo rappresentavano, che lo detenevano. Lo Stato detenuto. E bisognava liberarlo¹⁶.

In altre parole, Rogas diventa un giustiziere e si mette quindi fuori legge; diventa un fuorilegge tanto dal punto di vista del sistema di riferimento al quale continua ad appellarsi – che però non esiste più – quanto dal punto di vista del sistema pervertito che egli intende combattere – che è diventato l’unico sistema riconosciuto.

¹⁴ Su questo tema vedi: L. SCIASCIA, *La palma va al Nord*, a cura di Valter Vecellio, Roma, Ed. Quaderni Radicali, 1981.

¹⁵ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, cit., p. 71.

¹⁶ L. SCIASCIA, *Il contesto*, cit., pp. 82-83. Il corsivo è nostro.

La conseguenza di quel nuovo disordine delle cose è il capovolgimento dell'insieme dell'architettura razionale del giallo e l'inversione dei suoi codici etico-narrativi¹⁷.

Come potrebbe infatti un investigatore rinnegato¹⁸, sdoppiato, in cerca della propria verità e del senso sempre più ambiguo della propria missione, scoprire la verità effettiva delle cose in mezzo alle molteplici verità individuali e collettive, ufficiali e ufficiose che gli offre la realtà senza perdersi in un *Così è (se vi pare)* definitivamente pirandelliano. Semmai potrebbe considerare che la Verità sia il risultato del confronto tra tutte quelle verità particolari. Purtroppo il postulato dell'inchiesta poliziesca è che esiste una sola lettura valida dei fatti, che porta a un'unica soluzione: quella giusta. E il potere si impossessa di quella causalità falsamente oggettiva per dare la sua lettura dello svolgimento e del significato degli avvenimenti. Per scrivere la Storia, insomma.

Proprio per lottare contro quella confisca, l'eroe di *Todo modo* si converte a una specie di idealismo trascendentale di ispirazione kantiana e può così sopprimere, nella persona del prete manipolatore don Gaetano, i due storicismi liberticidi inventati dal potere, diviso solo artificialmente in temporale e spirituale, per conservare e giustificare se stesso¹⁹.

Infatti, in quella nuova prospettiva "kantiana", non c'è più una Verità che sola permetta di spiegare la realtà, bensì delle molteplici verità virtuali o verosimili il cui fascio permette di capire questa realtà in tutta la sua complessità. Evidentemente l'operazione sa di piroetta concettuale, ma rimane il mezzo più efficace per scongiurare la frammentazione del mondo pirandelliano in *Uno, nessuno e centomila* utilizzando appunto il centomila per tornare all'uno.

¹⁷ "[L'assassino] non poteva mai immaginare che quell'ispettore di polizia che i giornali dicevano tenacemente ma vanamente impegnato a dargli caccia, era in effetti passato dalla sua parte". *Ibidem*, p. 97.

¹⁸ "Il suo mestiere, mio caro, è diventato ridicolo. Presuppone l'esistenza dell'individuo, e l'individuo non c'è. Presuppone l'esistenza di Dio, il dio che acceca gli uni e illumina gli altri, il dio che si nasconde: e talmente a lungo è rimasto nascosto che possiamo presumerlo morto. Presuppone la pace e c'è la guerra". *Ibidem*, p. 90.

¹⁹ "La grandezza della Chiesa, la sua transumanità, sta nel fatto di consustanziare una specie di storicismo assoluto: l'inevitabile e precisa necessità, l'utilità sicura, di ogni evento interno in rapporto al mondo, di ogni individuo che la serve e la testimonia, di ogni elemento della sua gerarchia, di ogni mutamento e successione...". L. SCIASCIA, *Todo modo*, cit., p. 48.

Forte di quella nuova concezione, Sciascia abbandona allora il racconto a trama poliziesca che aveva il difetto di offrire al lettore, sui fatti che intendeva denunciare metaforicamente, la monolitica vera verità dell'investigatore opposta all'altrettanto monolitica falsa verità del potere, ambedue riportate da uno stesso narratore la cui scrittura appariva di conseguenza pericolosamente sdoppiata. Elabora quindi una sorta di non-racconto nel quale a essere oggetto dell'inchiesta sono fatti grezzi, quali vengono riferiti da un redattore semplice cancelliere e a proposito dei quali commentatori o scrittori, del tempo o di epoche posteriori, forniscono elementi di contestualizzazione o strumenti di analisi.

La conversione di Sciascia poggia su una convinzione espressa dall'eroe de *Il contesto*: "Non [è] difficile, in fondo, distinguere anche sulle morte carte, nelle morte parole, la verità dalla menzogna"²⁰. Per cui egli condurrà ormai la sua inchiesta sugli "atti relativi"²¹ ai casi politico-giudiziari contemplati o all'inchiesta su quei casi, alla stregua del suo predecessore, il Chevalier Dupin di E. A. Poe, che riesce a risolvere il mistero del delitto Roget leggendo, rinchiuso in camera, i giornali che riferiscono i progressi dell'inchiesta.

Per quanto riguarda le fonti, sono "i piccoli fatti del passato, quelli che i cronisti riferiscono con imprecisione o reticenza e che gli storici trascurano", che suscitano in lui "il gusto della ricerca, del far combaciare i dati o del metterli in contraddizione, del fare ipotesi, del raggiungere una verità o dell'istituire un mistero là dove o la mancanza della verità non era mistero o la presenza di essa non era misteriosa"²². Ma attinge anche alla letteratura, perché essa permette, meglio di ogni documento ufficiale o privato, di circoscrivere il senso di un fatto e perché condivide con Borges la certezza che "la letteratura [...] è la più assoluta forma che la verità possa assumere"²³ anche se, e non è un paradosso di poco conto, "i fatti della vita sempre diventano più complessi e oscuri, più ambigui ed equivoci, cioè quali *veramente* sono, quando li si scrive"²⁴.

²⁰ L. SCIASCIA, *Il contesto*, cit., p. 18.

²¹ Tra le prime opere anticipatrici di questo nuovo tipo d'inchiesta, troviamo appunto: L. SCIASCIA, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Palermo, Sellerio, 1971.

²² L. SCIASCIA, *Cronachette*, cit., p. 67.

²³ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, p. 236.

²⁴ L. SCIASCIA, *Atti relativi...*, cit., p. 45.

Ed è proprio questo che Sciascia dimostra nella sua prima inchiesta politico-letteraria a partire dagli atti giudiziari intorno alla morte sospetta, a Palermo, dello scrittore francese Raymond Roussel; un libro esattamente contemporaneo de *Il contesto* in cui si parla appunto di quelle carte sulle quali non è difficile distinguere la verità dalla menzogna e dove abbondano i riferimenti letterari; il che dimostra che basta dosare diversamente le porzioni tra documenti reali e finzione narrativa, tra storia letteraria e riflessione politica, per passare dall'inchiesta poliziesca all'inchiesta filologica. In una raccolta intitolata *Cronachette*, Sciascia sperimenterà infatti tutte le possibili combinazioni e i vari dosaggi, giocando perfino sulla lingua in funzione delle epoche e dei luoghi in cui si svolgono i fatti per renderli più comprensibili.

L'intento di Sciascia non è dunque quello di scrivere romanzi polizieschi storici ma piuttosto quello di proporre inchieste filologiche sulla Storia, o meglio su fatti storici che la Storia ufficiale ha eventualmente tralasciato, usando le tecniche investigative del romanzo poliziesco. Segue infatti la stessa strada di Manzoni²⁵, che con la *Storia della colonna infame*, ha abbandonato il romanzo storico per la ricerca storiografica, perché, alla stregua di Manzoni, è convinto che riuscirà così a riparare denunciando le ingiustizie palesi di cui è piena la Storia. Solo che lo scopo di Sciascia non sta nell'assolvere la Provvidenza dalla responsabilità di tali ingiustizie. Attraverso l'esplorazione di quei "fatti diversi di storia letteraria e civile", egli intende piuttosto scrivere un'altra storia, diversa da quella che si pensava di conoscere, sulla scia della tradizione siciliana del romanzo controstorico derobertiano o pirandelliano, usando all'uopo il metodo investigativo fornito da Poe.

La più conosciuta delle inchieste filologiche sui documenti relativi a un'inchiesta poliziesca sui fatti è ovviamente *L'affaire Moro*, con la particolarità che in questo caso i fatti sono eccezionalmente recenti e politicamente roventi. Oggetto dell'analisi filologica è la corrispondenza di Moro con i propri "amici" politici del vertice della Dc, per lo più attraverso quello che i giornali ne riferiscono, e le risposte dei detti amici, anch'esse riportate dalla stampa, nonché i vari comunicati delle Brigate rosse.

²⁵ Sciascia gli rende peraltro un omaggio esplicito con *La strega e il capitano* che porta avanti un'inchiesta su fatti accennati nel capitolo XXXI de *I promessi sposi*.

Per Sciascia si tratta quindi di rileggere e farci rileggere quei documenti noti a tutti, ma da un altro punto di vista, come se fossero letti per la prima volta, e fuori dal contesto che ha condizionato la lettura iniziale. Così facendo si comporta come il Pierre Ménard delle *Finzioni* di J. L. Borges che si è accinto alla “composizione non di un ‘altro’ *Don Chisciotte* ma “del” *Don Chisciotte*. Del *Don Chisciotte* di Cervantes. In tutto eguale e in tutto diverso”²⁶. Questa citazione tratta dal *Pierre Ménard* che apre l’inchiesta filologica intrapresa da Sciascia ha il suo *pendant* in un’altra citazione dello stesso Borges che la chiude:

Poi, risolto ormai l’enigma, c’è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: “Tutti credettero che l’incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale”. Questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre un’altra soluzione, la vera²⁷.

Queste due citazioni bastano a riassumere il lavoro di Sciascia: trovare parole-indizi in funzione delle quali rileggere, con il cosiddetto *œil neuf*, quello che era già stato letto prima e ristabilire la verità grazie alla nuova lettura. Esse evidenziano inoltre un altro fondamentale elemento rintracciabile in tutte le altre inchieste filologiche: l’abbondanza dei riferimenti letterari, dei raffronti, rimandi e intersezioni tra autori messi in risonanza con la vicenda esaminata attraverso una serie di legami intertestuali che permettono, grazie alle molteplici parti di verità letteraria di cui sono portatori²⁸, di avvicinarsi alla Verità, unica appunto perché plurale. Gli *auctores* di Sciascia gli permettono quindi di scrivere un’altra storia non più contingente perché imprigionata in un *hic et nunc*, bensì trascendente poiché tendente all’universalità.

Il non-spazio e il non-tempo in cui si può scrivere non più una contro-storia ma piuttosto una anti-storia (a questo punto la distinzione è fondamentale) sono offerti dalla letteratura, concepita come un palinsesto le cui stratificazioni sono tutte e sempre leggibili in un’eterna compresenza; una spe-

²⁶ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, cit., p. 24.

²⁷ *Ibidem*, p. 138.

²⁸ Vedi in proposito una riflessione di Sciascia su verità storica e verità letteraria nel Vangelo, riportata in L. SCIASCIA, *Nero su nero*, cit., p. 216, che inizia con “Nel Vangelo di Giovanni, quando Gesù dice di essere venuto al mondo per rendere testimonianza alla verità, Pilato domanda: – Che cosa è la verità?” e si chiude con “E in conclusione: alla domanda di Pilato – Che cos’è la verità?, si sarebbe tentati di rispondere che è la letteratura”.

cie di biblioteca ideale che contiene una infinità di verità virtuali il cui insieme ci rivela la Verità assoluta.

Questo permette peraltro a Sciascia di risolvere un altro problema proprio dell'oggetto dell'inchiesta filologica: trattandosi di un'inchiesta su parole scritte viene confrontata all'inevitabile polisemia che caratterizza ogni discorso e ogni ulteriore lettura di tale discorso. E questo potrebbe risultare un notevole ostacolo all'epifania della verità. Ma nella nuova logica dello scrittore, che in questo raggiunge quella di Borges, il significato consiste nell'insieme dei significati che conduce all'insieme delle verità che è la Verità.

In questa prospettiva, tutte le letture e riletture possibili non si presentano più come una sovrapposizione sempre più opaca di tutti i significati possibili, bensì come un modo di avvicinarsi alla vera verità della realtà anche se questa verità frammentata può alle volte sembrare più oscura rispetto a quello che si suole chiamare la verità effettiva o la realtà dei fatti. Ma, dice Sciascia, “c'è una differenza tra questa oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità dell'inespresso, dell'informe, ma al contrario dell'espresso e del formulato”²⁹. Concepita in quel modo la letteratura si presenta quindi come una specie di serbatoio di atti assoluti, perché sotto forma di *relata*, e non più relativi. E siccome, per sua vocazione e sua natura, è un'utopia e un'ucronia essa permette di trasformare le tracce di vita che preserva dall'annullamento in “oggetti eterni[...] che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano a splendere e a eclissarsi – e così via – alla luce della verità”³⁰.

Abbiamo detto in precedenza che Sciascia non intende scrivere gialli storici, ma piuttosto inchieste filologiche sulla Storia o meglio su certi “fatti diversi” ai margini della Storia, usando le tecniche di investigazione del romanzo poliziesco. Il che gli permette di scrivere prima una contro-storia civile e poi addirittura un'anti-storia letteraria da contrapporre alla storia ufficiale scritta da e per il potere, il quale si appoggia su una causalità falsamente oggettiva per dare la propria lettura dello svolgimento e del significato degli eventi.

²⁹ L. SCIASCIA, *La Sicilia...*, cit., p. 87.

³⁰ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, cit., p. 231.

La lettura storicista voluta dal potere sovrappone tale causalità oggettiva a una realtà notoriamente idiota (in senso etimologico)³¹ per darle un significato. Ecco perché, come dice Valery commentando una lettera di Shrapnell dove questi attribuisce ai suoi obici la vittoria inglese a Waterloo, “tutta la storia è un falso, e per conseguenza è inutile [...]”. E, siccome questa rivelazione viene corroborata dalla descrizione fatta da Stendhal ne *La certosa di Parma*, Sciascia conclude che “ancora una volta, un romanzo dice una verità che i libri di storia non dicono”³².

La Storia è un falso giacché volendo integrare i fatti in un’interpretazione prestabilita, per ragioni politiche o ideologiche ad esempio, collega quello che dovrebbe essere distinto e quindi non vede l’evidenza registrata invece inconsapevolmente dalla letteratura perché questa non intende raccontare la Storia, ma si limita a raccontare una storia.

Se Sciascia volesse dare un significato ai fatti da lui esaminati ricollocandoli in una nuova catena di causalità, la sua rilettura-riscrittura dell’accaduto presenterebbe gli stessi difetti concettuali. Usando invece le informazioni fornite quasi suo malgrado dalla letteratura al posto delle interpretazioni storiche ispirate a una visione determinista della Storia e quindi pre-determinate da una ideologia, egli si pone nell’utopia e ucronia letteraria, e così riesce ad attribuire a un fatto successo in un tempo e in un luogo determinati un valore universale.

Rifiutandosi di considerare un fatto come un anello di una catena, egli non pretende che, in fin dei conti, quel fatto non derivi da un altro. Vuole solo dimostrare che esso non ne deriverebbe *necessariamente* se il contesto fosse diverso. Così facendo, riapre tutte le possibilità che una concatenazione il più delle volte mendace escludeva in quanto non pertinenti e non significanti. Uscendo dalle verità ricostruite e imposte da una fallace necessità positiva, si affida a quello che lui definisce

Il caso, la memoria; il gioco del combinarsi di occasioni, coincidenze, risponderne, ricordi; il connettersi e concatenarsi dapprima impercettibile delle cose viste, lette, immaginate, sospettate, sognate che assumono poi rapporti di cause ed effetti: e tutto si dispiega, si fa netto e necessario nel nostro sentimento, nella nostra ragione, nel nostro modo di essere³³.

³¹ Vedi in proposito: C. ROSSET, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.

³² *Ibidem*, pp. 211-212.

³³ L. SCIASCIA, *Fatti diversi...*, cit., p. 124.

Ecco perché Sciascia ha abbandonato il suo tentativo di scrivere una contro-storia per dedicarsi alla scrittura di una anti-storia in seno all'intemporalità letteraria. Ma così facendo ha reso inoperante il metodo ipotetico-deduttivo del romanzo poliziesco che funziona secondo gli schemi della causalità storica. Doveva quindi trovare un nuovo strumento ordinatore in sintonia con quegli "oggetti eterni" che sono le verità letterarie. Quello strumento poteva essere solo la memoria. La memoria infatti può reintegrare nella prassi dell'inchiesta filologica gli affetti, prima banditi dai rigorosi e astratti esercizi della ragione pura perché rischiavano di compromettere la verità oggettiva dei fatti, dato che essa ammette la validità oggettiva delle verità soggettive, le uniche che possano dare un significato alla realtà se si escludono le verità rivelate. Quegli affetti fanno anzi parte integrante della memoria e sono perfino indispensabili per stabilire "la causalità della casualità, di tutti gli assortimenti, i ritorni, le ripetizioni, le coincidenze, le speculari risposdenze tra realtà e fantasia, le indefettibili circolarità di cui è fitta la vita e ogni vita: se rappresentano – ormai lo sappiamo – il solo ordine possibile"³⁴.

La memoria permette dunque la riconciliazione della ragione e dei sentimenti in un "essere al mondo" che sfugge alle contingenze e alle angosce che derivavano dall'aver la propria dimora esistenziale in un mondo pirandelliano. Ormai ontologicamente risaldato e partecipe dell'assoluta verità letteraria, lo scrittore può confidare nella propria verità quale si elabora attraverso la sua memoria soggettiva senza più temere di cadere di nuovo nel caos rappresentato dal *Così è (se vi pare)* pirandelliano. Egli può allora costruire attraverso le sue inchieste filologiche "quello che i trattatisti dell'arte della memoria chiamano "teatro": cioè un sistema di luoghi, di immagini, di azioni, di parole atto a suscitare nella memoria altri luoghi, altre immagini, altre azioni, altre parole: in continua proliferazione e associazione"³⁵.

Solo che, a questo punto, dovremmo piuttosto parlare di anti-inchieste filologiche, poiché pretendono di fare a meno del metodo ipotetico-deduttivo proprio dell'inchiesta poliziesca sostituendo la memoria alla Storia. E bisognerà anche constatare che tale sostituzione pone i termini Storia e Memoria in situazione di opposizione dialettica più che di complementari-

³⁴ L. SCIASCIA, *Dalle parti...*, cit., p. 12.

³⁵ L. SCIASCIA, *Il teatro della memoria*, cit., p. 29.

tà, dato che i due sistemi funzionano secondo due schemi diversi, uno causale, e l'altro casuale per riprendere le parole di Sciascia³⁶.

Fortunatamente per la nostra amata razionalità positivista, e sfortunatamente per Sciascia che ha sperato, tra l'altro, di guarire dal suo pirandellismo esistenziale con questa serie di conversioni e slittamenti concettuali, l'elaborazione di una anti-storia di questo tipo resta una visione dello spirito. Prima, perché la costituzione di un tale "teatro della memoria" può essere solo il risultato della congiunzione tra una determinata e soggettiva esperienza esistenziale e una biblioteca ideale in perpetuo divenire. Poi perché, comunque si cerchi di rigirare la faccenda, il modo in cui si legge il Libro dei libri dipende da quello che si vive e da dove e quando lo si vive e lo si legge. Neanche Sciascia può sfuggire a tali contingenze. E anche se egli potesse sfuggirvi, il suo lettore, che non ha né la sua stessa esperienza esistenziale né le sue stesse letture e inoltre, o appunto per questo, non ha rinunciato alla razionalità positivista cara agli autori di romanzi polizieschi, sarà sempre incline a ricostituire delle concatenazioni causali. Riuscirà così, nel migliore dei casi, a scrivere una contro-storia ed è proprio quello che fanno i sempre più numerosi autori di gialli di denuncia politico-sociale, in Italia e purtroppo non solo in Italia: segno che la dilatazione geografica constatata da Sciascia è ormai inarrestabile malgrado tutti i tentativi di denuncia; o segno che, nel peggiore dei casi, una contro-storia finisce coll'essere una rimozione-sostituzione di una menzogna con un'altra.

³⁶ Vedi *supra*, nota 34.

Il néonoir italiano.
Marc Saudade: il tragico ricomporsi del disordine

Chiara BASSO
Institut d'Études Politiques, Aix-en-Provence, Université Paul Cézanne

Nel 1984 la casa editrice Mondadori pubblica *Bersagli mobili*, un primo romanzo di un autore sconosciuto dal nome così esotico da risultare molto probabilmente inventato: Marc Saudade. Il romanzo viene presentato in prima edizione mondiale come traduzione dall'inglese. L'anno successivo, sempre per Mondadori, viene pubblicato un secondo romanzo dello stesso autore, *L'ambasciatore di Panama*, anch'esso come prima edizione mondiale. Stavolta, però, da quanto si afferma sulla seconda di copertina, il romanzo risulta essere una traduzione dallo spagnolo. Nel 1987, esce un terzo romanzo di Marc Saudade. L'artificio della traduzione scompare, nonostante il titolo in spagnolo: *El Centro*, sembri fatto apposta per fuorviare ancora una volta il lettore, inducendolo a credere che si tratti di un romanzo di un qualche autore sudamericano¹.

Chi si cela sotto lo pseudonimo di Marc Saudade? Perché la casa editrice sostiene falsamente che i primi due romanzi sarebbero delle traduzioni? E per di più da due lingue diverse? Perché queste false piste dietro le storie che racconta l'autore?

All'interno della comunità letteraria italiana circolano gli stessi interrogativi che danno adito a ipotesi molteplici. Inizialmente circolano voci secondo cui Marc Saudade non sarebbe altri che Umberto Eco. In seguito si dice che dietro lo pseudonimo si celerebbe un alto funzionario delle Na-

¹M. SAUDADE, *Bersagli mobili*, Milano, Mondadori, 1984; M. SAUDADE, *L'ambasciatore di Panama*, Milano, Mondadori, 1985; M. SAUDADE, *El Centro*, Milano, Mondadori, 1987; M. SAUDADE, *Trappola a Hong Kong*, in *L'Espresso*, 16 agosto 1987. Questi romanzi sono attualmente difficilissimi da reperire. Non sono mai stati ripubblicati.

zioni Unite, addirittura, per taluni, il segretario generale dell'Onu Perez de Cuéllar. Si fa il nome di Furio Colombo, giornalista, scrittore e a quel tempo fiduciario Fiat in Usa. Nel coro delle voci contraddittorie una sola, comunque, sembra prevalere; chi scrive, date le cose che racconta, se anche non è un diplomatico dotato di un incarico importante, è quantomeno al corrente di cose che i giornalisti non osano pubblicare.

Poco dovrebbe importare, in fondo, sapere chi si celi dietro uno pseudonimo dalle consonanze brasiliane. I romanzi restano romanzi e ci raccontano storie al di là di chi ne sia l'autore.

Ciò non toglie che le ragioni per cui l'autore scrive sotto pseudonimo e nel contempo vuole far sapere a tutti i costi al lettore che di pseudonimo si tratta, – uno pseudonimo evocativo (*saudade* in brasiliano è la nostalgia, lo *spleen*) e chiaramente artificiale – non possono essere trascurate.

E dunque legittima risulta una domanda che potremmo porre in questi termini: cosa raccontano di così scottante, terribile, indiscreto i libri di Marc Saudade da indurre il loro autore a pubblicarli sotto pseudonimo? E l'implicito corollario: quanta parte di verità – fatti reali, concreti, documentati –, si cela nelle pagine di Saudade? E tale verità è così indicibile da indurre l'autore a proteggersi sotto pseudonimo?

A prima vista potremmo rispondere che lo pseudonimo serve a celare la vera identità di un autore che scrive romanzi che raccontano cose oscene. Oscene nel senso che alcuni studiosi danno all'etimologia della parola: *o – skéné*, qualcosa che deve essere tenuto lontano dallo sguardo, lontano dalla scena².

Elizabeth Costello, indimenticabile protagonista di due grandi testi³ di Joseph Michael Coetzee, e alter ego dell'autore, nell'opera dal titolo omonimo, a un certo punto, si pone il problema del male. “Fino a che punto è giusto che un autore ne scriva? Si può dire il male?” è il tema di una lezione che la protagonista, una nota scrittrice australiana sessantasettenne, deve tenere a un congresso universitario ad Amsterdam. Spunto della lezione

² Nell'etimologia più diffusa del termine “scèna” si cita il latino *scaena*, a sua volta derivante dal greco *skéné*, che effettivamente, fra i vari significati (fra cui “tenda”, “accampamento” etc), era usato anche per indicare il palco di un teatro...

³ Joseph Michael COETZEE, *The Lives of Animals*, edited and introduced by Amy Gutmann, Princeton, Princeton Univ. Press, 1999 (tr. it. *La vita degli animali*, Milano, Adelphi, 2000); *Elizabeth Costello: Eight Lessons*, London, Secker & Warburg, 2003 (Tr. it. *Elizabeth Costello*, Torino, Einaudi, 2004).

della Costello è un romanzo di un altro autore, Paul West, che narra della vendetta messa in atto da Hitler contro un gruppo di gerarchi nazisti che avevano cospirato per destituirlo dalle sue funzioni⁴. La Costello è inorridita dalle descrizioni delle torture inflitte ai congiurati contenute nel romanzo e giudica il libro osceno, perché cose talmente terribili non dovrebbero essere esposte alla luce del giorno, bensì dovrebbero restare nascoste, così come agli occhi dei più si nasconde quello che avviene nei mattatoi.

Eppure, nel continuare a riflettere sulla questione, la Costello non riesce a giustificare razionalmente perché tacere il male dovrebbe costituire il dovere di uno scrittore. Cosa l'ha così profondamente sconvolta, si chiede la conferenziera, nel leggere il libro di West? La fine dei congiurati lei l'ha conosciuta già. Sapeva perfettamente che erano stati giudicati e giustiziati nel giro di un paio di giorni. Sapeva perfettamente che, su ordine di Hitler, la loro esecuzione era avvenuta tra i più atroci tormenti. Che cosa aveva aggiunto allora lo scrittore Paul West a quello che lei già sapeva, per far sì che di colpo lei si rendesse conto di essere di fronte a un'impresa satanica? Aveva aggiunto alcune frasi – scopre la conferenziera – frutto esclusivo della sua immaginazione. Alcune frasi sarcastiche che i boia avrebbero rivolto ai condannati morenti. Da dove venivano quelle frasi? Da dove veniva l'oscenità di quelle frasi, si chiede allora Costello. La risposta, a quel punto le è chiara. Dallo scrittore. È Paul West, e solo lui, che le ha messe in bocca ai torturatori. L'oscenità di quelle pagine, l'orrore che Costello prova nel leggerle, appartiene di sana pianta a Paul West. Che, nello scriverle, non fa altro che il suo mestiere. Lui è uno scrittore. Non uno storico. Costello allora si rende conto che è proprio grazie a quelle frasi, frutto di pura immaginazione, che Paul West le apriva gli occhi sulla depravazione umana. È lo scrittore, non lo storico, che di colpo le fa vedere quello che in fondo lei sapeva già, ma contro cui voleva resistere. È solo così, si chiede Costello, grazie a una finzione, dunque, che si può comunicare la verità? È solo così che si può comunicare il male?

Marc Saudade sembra porsi esattamente in questa problematica legata alla scrittura. Che cosa raccontano, infatti, i suoi romanzi? *Bersagli mobili*, il primo romanzo di questo autore, si presenta sotto forma del rapporto di un

⁴ Si tratta dell'attentato del 20 luglio 1944 messo in atto con lo scopo di assassinare Hitler e rovesciare il regime hitleriano. La maggior parte dei cospiratori al complotto ricevettero un processo puramente simbolico e vennero impiccati in un magazzino abbandonato di Berlino con un sistema di cappi collegati tra loro e concepito in modo tale che il peso del corpo di ogni vittima soffocasse a sua volta le altre vittime.

funzionario delle Nazioni Unite sulle terribili condizioni dei profughi in un non meglio identificato paese del sud-est asiatico: spostamenti forzati di popolazione, campi di concentramento, prostituzione minorile, commercio di bambini-schiavi, traffici di droga, torture, massacri, il tutto sotto gli occhi delle organizzazioni “umanitarie” internazionali. Il funzionario racconta, descrive, agisce in mezzo a questo inferno, come se la sua copertura istituzionale gli impedisse di essere uomo. La sua missione, non meglio identificata – testimoniare, descrivere, riferire? – pian piano lo trasforma in complice. Una complicità, una discesa verso gli inferi del male, che da un iniziale atteggiamento neutro – il funzionario di un organismo internazionale non ha il diritto di interferire nelle decisioni prese dal governo di uno stato sovrano – si tinge di legami ambigui, di esperienze al limite della morbosità.

Il secondo romanzo, *L'ambasciatore di Panama*, si svolge invece nell'America centrale. Anche in questo caso il libro descrive gli orrori che vengono commessi sotto la responsabilità del dittatore di turno, protetti dal silenzio complice di quelle organizzazioni il cui compito, in realtà, sarebbe di portare pace e valori morali. Il libro, come il precedente, è narrato in prima persona. Il protagonista è un funzionario Onu, che arriva a Panama con in tasca un sacchetto di pietre preziose che gli è stata consegnato prima ancora che lui metta piede nel paese, per comprare il suo silenzio. *L'ambasciatore*, come viene percepito dalle persone con cui ha a che fare, si muove tra stupri, assassini, attentati, che copre col suo silenzio, quand'anche non se ne rende complice. Il tutto all'interno del grande business della filantropia organizzata messa in moto dalle organizzazioni umanitarie.

Nel terzo romanzo, *El centro*, il protagonista, un antropologo spesso inviato da non ben identificati organismi internazionali in missione all'estero, abbandona la moglie per seguire una ragazza che lo irretisce grazie a una sessualità totalmente libera da tabù. Con sé l'antropologo si porta dietro il figlio. Il prezzo da pagare per quella che il protagonista prende per l'occasione di una trasformazione individuale e per la realizzazione di una sfrenata libertà sessuale sono i massacri, gli attentati e le stragi nei quali l'uomo viene coinvolto e ai quali partecipa con tranquilla ovvietà e con un senso appagante di fatalità. Il romanzo è un precipitare complice nella sconvolgente libertà del disordine, ma un disordine che si ricompone incessabilmente, attraverso spinte e rotture improvvise, in un ordine ferreo. In poche parole, in un regime.

Ora chi racconta queste storie e in che modo ci vengono raccontate?

Nei tre romanzi l'io narrante, sempre diverso, appartiene a un organismo internazionale, o in qualche modo, come l'antropologo protagonista di *El centro*, svolge missioni all'estero per conto di questo genere di organismi. In tutti e tre i romanzi, chi racconta si ritrova coinvolto in una trama complicata che mette in scena spie, colpi di stato, rivoluzionari e controrivoluzionari, attentati, stragi di cui non comprende bene la portata e che, quantomeno inizialmente, vive in modo passivo.

A prima vista, infatti, l'io narrante si presenta come una vittima. Vittima di circostanze più grandi di lui, nelle quali si trova invischiato suo malgrado, nella convinzione che nessun gesto da parte sua potrebbe modificare l'ordine degli eventi.

Ma, in tutti e tre i romanzi, a questo punto, si verifica un ribaltamento delle convenzioni classiche di genere. Il protagonista, che quanto accade attorno a lui lo descrive o sotto forma di rapporto ai suoi superiori (*Bersagli mobili*), o, negli altri due romanzi, sotto forma di lettere destinate alla moglie rimasta in patria (personaggio disprezzato che rappresenta il senso comune, la grigia vita conformista e ordinata vissuta in precedenza dal protagonista), racconta l'orrore come una vittima che in fondo ci sta e che non prova nessun rimorso, nessuna colpa, complice indiretto di quanto accade perché la sua partecipazione è nell'ordine delle cose.

In questi romanzi di Saudade utilizzano, in parte, il tipico espediente del *noir*. Il fatto di raccontare in prima persona immerge il lettore nell'universo insicuro del protagonista, gli fa vivere il mondo in "soggettiva", gli impone di collocarsi "dal punto di vista di Caino". E ad accentuare l'orrore, nei romanzi di Saudade impera una sorta di precarietà. La realtà apparente è sempre messa in dubbio. Quello che viene offerto allo sguardo del lettore non è quasi mai attendibile e viene smentito nel momento stesso in cui viene dichiarato. Le descrizioni dell'ambiente circostante sono opinabili. Nulla è quello che sembra. Il risultato è quello di far sentire il lettore in trappola. Come un insetto preso in un'inestricabile ragnatela. Claustrofobia, paranoia, ribaltamento dei ruoli: il masochista non è mai tale perché alla pagina successiva si fa sadico. La vittima diventa carnefice. E anche lo stile documentaristico – il rapporto destinato a ignoti superiori, la corrispondenza con le mogli tradite – è tale solo in apparenza, in quanto i tempi, il passato, il presente e il futuro vengono sapientemente mischiati.

I crimini più efferati – stupri di bambini, crocifissioni, torture – vengono poi raccontati in uno stile distaccato. Chirurgico. Quasi apatico. E tale apatia della parola permette di liquidare la qualità di “prossimo”, nell’altro. E dunque la realtà del suo stesso esistere. Nel procedere in questo senso il lettore assiste, dolcemente, all’abituarsi al male da parte del protagonista. Nel reiterare il male, alla maniera di Sade, lo scrittore mostra come si produce l’indifferenza, l’assenza di rimorso. Mai, infatti, il nostro funzionario tenta minimamente di interrompere il male a cui assiste impassibile. Se lo facesse, il suo prossimo, i bambini e le bambine violentate, i rifugiati ridotti in schiavitù, ritornerebbero realtà. Ritornerebbero esseri umani e non ruoli.

Per la stessa ragione, così come non prova rimorso nell’assistere a tali nefandezze, il nostro protagonista non mostra nemmeno alcun godimento: trarre piacere, equivarrebbe a conservare una relazione con le vittime. Accettando freddamente i crimini che vengono perpetrati di fronte a lui, si libera dal piacere, squalificando l’atto. E se non si trae piacere né rimorso, l’oggetto è privato di realtà, e cessa di esistere come soggetto.

Torniamo ora alla questione cui abbiamo accennato all’inizio: quanta parte di verità è contenuta nelle pagine di Saudade?

Saudade scrive all’inizio degli anni ’80. Da una decina d’anni, sulla scena internazionale, si assiste all’emergere di nuovi attori che occupano il terreno tradizionalmente riservato agli stati e alla diplomazia. Si tratta delle organizzazioni caritative umanitarie, siano esse pubbliche e private. Alla Croce rossa internazionale o all’Alto commissariato per i rifugiati, organismi nati in concomitanza con le grandi guerre mondiali, si affiancano organismi più recenti come *Médecins sans Frontières* o *Médecins du Monde*.

Non siamo ancora ai tempi dell’inaccettabile ossimoro di “guerra umanitaria” che ha sollevato così tante critiche in occasione dell’intervento Nato in Jugoslavia. E siamo ancora ben lungi dalle critiche che sempre più numerose oggi, a distanza di trent’anni, vengono mosse a queste organizzazioni⁵.

⁵ Nessuno, all’epoca, avrebbe avuto il coraggio di far sua l’affermazione che fece B. S. Chimni, consigliere per le Nazioni Unite all’Alto Commissariato dei Rifugiati tra il 2000 e il 2004: “L’umanitarismo è l’ideologia di stati egemoni nell’era della globalizzazione segnata dalla fine della guerra fredda e da un crescente divario Nord-Sud ... Esso mobilita una gamma di significati e pratiche per istituire e sostenere relazioni globali di dominio”.

All'epoca pochissime sono le voci che muovono critiche al ruolo e al funzionamento dell'intervento umanitario nei paesi del terzo mondo. I *french doctors*, le Ong che lavorano in quei paesi sono infatti i nuovi eroi, i nuovi angeli di un mondo che sta pian piano perdendo i propri punti di riferimento ideologici. Parlare negli anni '80 di "professionisti" dell'intervento umanitario, di gestori di organizzazioni la cui natura "non governativa" resta alquanto illusoria, è tabù. Denunciare il fatto che i progetti di assistenza e aiuto rispondono più alle esigenze dei donatori istituzionali (Onu, Ue, Banca mondiale) che alle esigenze reali delle popolazioni interessate è peccato mortale. Figurarsi poi denunciare l'intreccio perverso delle relazioni di potere che vengono attivate dall'immissione di ingenti risorse finanziarie nelle zone di conflitto del pianeta. Denunciare gli appetiti personali, le occasioni di arricchimento, che creano meccanismi capaci di alimentare gli stessi conflitti quand'anche di non rivelarsi funzionali ai disegni e agli interessi politici di questo o quello scacchiere geopolitico legato a questo o a quell'elargitore di aiuti, guai a parlarne.

Timidamente, però, qualche voce si leva in questo senso. Nel 1984 una terribile carestia colpisce l'Etiopia, provocando la morte di migliaia di persone. *Médecins sans Frontières* denuncia i trasferimenti forzati di popolazioni che il governo etiopico mette in atto utilizzando i mezzi logistici dell'aiuto umanitario internazionale e due anni dopo il suo presidente, Rony Braumann, decide di ritirare l'Ong dall'intervento in Etiopia.

La lezione dell'Etiopia è chiara: Braumann col suo gesto "forte" denuncia il fatto che le organizzazioni umanitarie, in alcuni casi, contribuiscono ad aggravare la situazione, rendendo ancora più grama la situazione delle persone che vogliono aiutare. Ritirarsi dall'Etiopia significa rifiutare l'idea che le organizzazioni umanitarie possano essere funzionali a dei progetti assassini in contrasto assoluto con l'interesse delle vittime.

Qualcuno si spinge ancora più in là.

Tra il 1982 e il 1983, Lucio Lami, all'epoca corrispondente di guerra per *Il Giornale* di Montanelli, pubblica sul quotidiano per il quale lavora una serie di articoli su quanto sta avvenendo in Indocina. Non è un novizio Lucio Lami. Ha coperto per anni il conflitto Iran/Iraq, è stato testimone dell'Irlanda del Nord nel periodo più acuto del terrorismo che ha infiammato il paese, ha percorso clandestinamente, a piedi e a cavallo, l'Afghanistan invaso dai sovietici, si è occupato della guerra dimenticata in Sahara tra il

Marocco e i guerriglieri del Polisario, si è spinto nel Corno d’Africa per capire cosa stava accadendo in Somalia, Etiopia, Eritrea, ha assistito alla cacciata di Arafat da Tripoli, alla strage dei cristiani nello Chouf, ha trascorso mesi da clandestino in Angola.

Tra il marzo del 1982 e il marzo del 1983 Lami è in Cambogia, Thailandia e Laos, nelle zone di conflitto tra vietnamiti e Khmer rossi. Percorre in lungo e in largo la frontiera con la Thailandia dove si raccolgono le migliaia di rifugiati provenienti dalle zone del conflitto, riesce a entrare in contatto con la resistenza laotiana, attraversa clandestinamente il confine thailandese ripercorrendo il vecchio sentiero di Ho Chi Minh e navigando sulle acque proibite del Mekong. Minuziosamente e testardamente raccoglie le prove dell’abbandono dei profughi cambogiani e laotiani da parte dell’Onu e della Croce rossa internazionale e dell’uso dei gas tossici da parte dei vietnamiti sotto lo sguardo indifferente dei funzionari inviati in loco dalle medesime organizzazioni.

Alcuni degli articoli sulla zona di conflitto indocinese sono in seguito pubblicati in un saggio, *Giorni di guerra*, edito da Mondadori nel 1987⁶.

Cosa racconta più precisamente Lucio Lami in questi articoli?

Racconta di quanto accade nei campi di rifugiati lungo il confine della Thailandia in cui Khmer rossi e Khmer bianchi si mescolano a 170.000 sbandati. Racconta dei soldati bambini, cinicamente obbedienti e lugubramente sanguinari che continuano a marciare con aria torva, a prescindere dagli schieramenti per i quali combattono: piccoli robot della morte che cambiano semplicemente uniforme secondo ordini superiori⁷. Del campo rifugiati di Nang Chan dove i profughi accolgono le bombe lanciate su di loro dai vietnamiti con un incomprensibile distacco buddista. Dell’immagine incongrua e grottesca delle bambine che si esibiscono in danze classiche nell’inferno dello stesso campo di rifugiati. Della presenza massiccia di organismi internazionali e Ong (Unicef, Onu, Fao, Croce rossa e altre organizzazioni) che ad Aranyaprathet, città di frontiera, rispondono agli ordini di un eccentrico colonnello americano, una via di mezzo tra un proconsole e un capo miliziano, che controlla il “business” dei profughi che si spogliano dei monili salvati dalle perquisizioni per acquistare al mercato

⁶ Lucio LAMI, *Giorni di guerra*, Milano, Mondadori, 1987.

⁷ *Ibid*, p.117.

nero le merci che i thailandesi fanno arrivare ai campi col contagocce⁸. E il tutto sotto l'occhio della *Task Force Number 10* che regola i permessi di passaggio. Dei profughi cambogiani e laotiani che, non accettando l'occupazione comunista vietnamita, sono abbandonati da tutti, Onu compreso, e vengono allegramente gassati dall'esercito vietnamita⁹. Del silenzio di funzionari e diplomatici sul destino delle centinaia di migliaia di persone ammassate dentro i fossati anticarro lungo la frontiera thailandese in attesa che il gioco tra la Russia e la Cina giunga a una qualche soluzione. Su come questa immensa tragedia umana sia l'unica arma diplomatica di cui dispone la Thailandia, che teme una possibile invasione dal Vietnam e permette ai vietnamiti di sparare dentro quella che Lami definisce una vera e propria "tonnara umana"¹⁰. Delle grandi potenze che su tutto ciò chiudono un occhio e alle vittime dell'esodo negano anche la più pigra "pietà internazionale". Dei funzionari Onu, membri della Commissione nominata per indagare sull'uso dei gas da parte dell'esercito vietnamita che preferiscono restare negli hotel climatizzati di Bangkok adducendo che il viaggio fino alle zone di confine è scomodo e pericoloso e tornati in patria dichiarano di non aver trovato prove sull'uso dei gas¹¹. Dei turisti francesi che viaggiano sotto scorta armata in quei luoghi attirati dalle atmosfere descritte in *Histoire d'O*. Dei catechisti di Padre Orsino, un oblato italiano che soccorre unicamente i convertiti. Degli aborti e delle sterilizzazioni forzate effettuate negli ospedali, per ridurre il problema del moltiplicarsi dei profughi¹². Del traffico di essere umani: cinquecentomila *boat people* spediti dai vietnamiti in Russia come schiavi per pagare i debiti contratti con l'acquisto di armi¹³. Del "coro a bocca chiusa" dell'Occidente sull'uso delle armi chimiche sovietiche in Laos e Cambogia, coro che, come afferma il colonnello Amos Townsend, "sfida altezzosamente il ridicolo"¹⁴. Dei medici della Croce rossa internazionale che in spregio alle norme più banali della deontologia rifiutano di prestare soccorso ai gassati "perché il loro ricovero costituirebbe un problema politico"¹⁵, e per di più occultano le prove ed epurano i loro rapporti da qualunque accenno a sostanze tossiche.

⁸ *Ibid.* p.127.

⁹ *Ibid.* p. 126.

¹⁰ *Ibid.*, p.128.

¹¹ *Ibid.*, p. 142.

¹² *Ibid.*, p. 149.

¹³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁴ *Ibid.*, p. 166.

¹⁵ *Ibid.*, p. 166.

Questi i fatti. Gli stessi che vengono raccontati in *Bersagli mobili*.

Stesse situazioni. Stessi luoghi. Personaggi che ritornano.

Con una differenza essenziale. Il lettore che percorre le pagine di Lucio Lami si ritrova nella situazione frustrante di essere spettatore di un'ineluttabile concomitanza di eventi. Paradossalmente, l'"orrore" documentato del giornalista scorre fluido, confortato dalle ragioni geopolitiche, eticamente inaccettabili, ma perfettamente razionali, che spiegano in qualche modo gli eventi che si svolgono in quell'area.

L'insopportabile senso di oscenità che esala dalle pagine di Saudade, costringe invece il lettore a penetrare il male, incatenandolo di colpo a una realtà che ha il colore del sangue, la puzza degli escrementi, il suono dei lamenti flebili delle bambine violentate. Così facendo la finzione diventa realtà. Realtà vicina e concreta. Addirittura più reale della realtà. E perciò insopportabile.

Sul disumano dell'uomo, sul male assoluto implicito nel traffico di *boat people*, che Lami racconta e denuncia nei suoi articoli, è paradossalmente *Bersagli mobili* che ci apre gli occhi. È Saudade che sbatte il mostro in prima pagina descrivendo i gesti del soldato che si appresta a uccidere un bambino nel corso di una "vendita all'asta" di un gruppo di naufraghi, intercettati dai "pirati":

Ad un certo punto hanno tolto dal gruppo un bambino molto delicato, una creaturina elegante, forse di sangue misto. Era un'alba gelida e gli era stata data una coperta, l'unica cosa che gli coprì le spalle. Lui la portava con dignità, come un mantello. La corda era così stretta attorno al suo collo che per reciderla gli hanno graffiato la pelle, e si è vista qualche goccia di sangue. [...] Un uomo di corporatura pesante si è alzato in piedi dalla nostra parte. Indosso aveva un'uniforme che doveva appartenere ad un ufficiale australiano o inglese, di parecchie taglie inferiori alla sua. [...] Si è avvicinato al bambino e gli ha toccato la testa per metterla – secondo lui – in una posizione migliore, come fanno certi fotografi quando preparano il soggetto per un ritratto. [...] L'uomo ha preso la pistola, e prima l'ha puntata verso l'alto. Ma quel gesto, a quanto ho capito, aveva solo lo scopo di sgranchirgli il braccio e il polso. Poi ha puntato l'arma sul viso del bambino e ha sparato.¹⁶

¹⁶ *Bersagli mobili*, p.121.

Il mostro è là. Evidente e sfacciato nel gesto del soldato che si sgranchisce il polso prima di sparare.

Lami descrive ripetutamente nei suoi reportage i campi di rifugiati lungo la frontiera thailandese. Eppure nel linguaggio giornalistico essi restano entità asettiche, paradossalmente ordinate, o quantomeno nell'ordine delle cose. Non lo sono più quando a descriverle è il funzionario, protagonista del romanzo:

L'immagine che mi ha fermato era questa. C'era una gabbia sul lato della piazza. Una gabbia smisurata. Era piena di gente. Voglio essere preciso. La gabbia della quale sto parlando doveva essere larga come un isolato di New York, ed era alta il doppio di una persona di media statura. Vale a dire assai più alta delle teste della gente che la riempiva. [...] Al posto del tetto c'era una rete di ferro e bambù. [...] Quelli che vi erano rinchiusi cercavano di avvicinarsi al punto in cui mi trovavo, ma erano troppi, non potevano muoversi. Tutti stavano in piedi, i bambini davanti, schiacciati contro le reti, altri accalcati fra le cosce degli adulti, altri ancora spinti indietro dalla folla. Erano maschi e femmine di diversa età. La maggior parte degli adulti aveva indosso brandelli di stracci. I bambini erano nudi. Il silenzio era assoluto. Come ho potuto non accorgermi di migliaia di persone a pochi metri da me? Adesso li vedo. E li sento. È il rumore di migliaia e migliaia di persone che respirano assieme. Un brutto sottofondo sonoro.¹⁷

Le “gabbie”, il “brutto sottofondo sonoro” di migliaia di persone che respirano in silenzio. Questo è il suono dei campi, ci dice lo scrittore. La parola “campi”, così storicamente connotata, è sufficiente a descrivere il “male”?

Un ultimo esempio.

Lami, in un articolo del 1983, spiega come si svolge la vita in alcuni campi profughi alla frontiera con la Thailandia. Racconta che di giorno quei campi passano per campi modello, citati ad esempio dagli organismi internazionali, ma la notte, una volta partiti i funzionari e le suore e i medici che costituiscono il personale sanitario, si trasformano in una *no man's land* in cui si praticano assassini, stupri e scannamenti come strategia per indurre i rifugiati a ritornarsene da dove erano venuti.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

Nel romanzo di Saudade, a un certo punto il protagonista finisce in uno di questi campi, “un campo ben organizzato, retto da regole ferree”. Di giorno il campo è affidato a un gruppo di suore, taciturne ed efficienti nel curare i malati. Per rendere la malattia e la morte un fatto più accettabile, le suore, ai malati e agli internati sottraggono ogni oggetto personale, ogni elemento che potrebbe generare affetto o attaccamento alla vita. Al tramonto, silenziosamente come sono arrivate, le suore se ne vanno, e da quel momento, fino all'alba, padroni del campo sono dei “soldati” che prelevano e portano via i prigionieri più sani, e gli altri li uccidono, violentano, torturano per imporre le loro regole, la loro autorità.

Le suore sapevano far rispettare le loro regole anche quando non erano presenti. A volte le vittime venivano solamente ferite. Sarebbero morte in seguito, lentamente, durante la notte. La disciplina veniva rispettata perfino in quei casi: i gemiti erano ridotti al minimo, a qualche incontrollabile lamento. Non si sentiva nessuno piangere forte o chiedere aiuto. Anche i soldati si adattavano ai regolamenti ferrei delle suore. Le esecuzioni per strangolamento erano il sistema preferito, è silenzioso e non disturba i vicini. [...] L'oscurità faceva paura, naturalmente, ma quella paura non bastava a turbare la pace creata dall'attività delle suore. Non ricordo di avere udito proteste o reclami al mattino da parte degli scampati. Le suore, a loro volta, non prendevano mai atto degli eventi notturni. Secondo il loro giudizio quelli che erano stati uccisi e quelli che erano morti di morte naturale meritavano lo stesso trattamento. Tutti i morti venivano contrassegnati nello stesso modo: con un pezzo di stoffa bianca sul viso o sulla bocca.¹⁸

“Non costringetemi a guardare!”, “Non obbligatemi ad essere spettatrice fino in fondo!” è il grido muto che Elizabeth Costello lancia a Paul West.

Lo stesso grido che suscita la lettura delle pagine di Saudade.

Ma torniamo alla questione posta all'inizio. Perché scegliere di scrivere sotto pseudonimo e nel contempo voler fare sapere a tutti che di pseudonimo si tratta?

¹⁸ *Ibid.*, p. 211.

Se, come sembra ormai appurato¹⁹, dietro allo pseudonimo di Marc Saudade si cela il giornalista Furio Colombo, la ragione ci appare evidente. Come evidente il messaggio che fa da corollario al romanzo: quello che denuncia il giornalista passa inosservato, annegato nel mare di notizie che quotidianamente appaiono sulla stampa. Le notizie, per quanto atroci, non traducono il male, non lo comunicano al lettore. Restano asettiche. E se quanto viene descritto accade lontano da noi, in mondi che per culture e tradizioni diverse risultano di difficile lettura, tale lontananza si accentua. Ecco allora che il giornalista – Furio Colombo – decide di farsi scrittore. È Marc Saudade e non Furio Colombo che può descrivere lo sguardo delle vittime o lo sgranchirsi del polso del boia che spara in faccia a un bambino. È facendosi scrittore che il giornalista Furio Colombo riesce a “comunicare” il male.

Quanto appena affermato, Colombo/Saudade, forse nel timore di essere frainteso, lo mette esplicitamente in bocca al funzionario internazionale, protagonista di *Bersagli mobili*.

L'ultimo capitolo del romanzo mette in scena l'interrogatorio che il nostro funzionario subisce dopo essere stato arrestato al confine nell'atto di vendere a un bordello del luogo alcuni bambini e un ragazzo. L'ufficiale inquirente, anche lui funzionario di un importante organismo internazionale, intende appurare quanto di vero ci sia nel rapporto stilato dal suo collega. Spera di sbagliarsi, non vuole credere, o meglio si rifiuta di credere, che il contenuto del “rapporto” corrisponda a realtà, e tenta ripetutamente di attribuire i fatti oggetto della narrazione alle “invenzioni di una fantasia torbida”. Ma ecco cosa gli risponde il nostro protagonista:

- Può darsi che questa sia l'impressione. Personalmente ho avuto la possibilità – a volte penosa – di verificare ogni evento.
- Per esempio?
- Per esempio l'altro ufficiale inquirente mi ha permesso di leggere i giornali. Li ho esaminati con cura per cercare di orientarmi in questa diversa realtà. E in molti articoli ho trovato conferma di particolari, anche minimi, del mio racconto.
- Sto solo dicendo che ogni fatto, per quanto incredibile, c'è sui giornali. A volte è anche ripetuto. Ma poiché manca un contesto o

¹⁹ In una e-mail inviata il 18 gennaio 2008, Lucio Lami, che fu il primo a recensire il libro di Saudade, mi ha confermato che l'autore che si celava dietro allo pseudonimo Saudade altro non era che il suo amico Furio Colombo.

una chiave per interpretare questi episodi, è naturale che vi si presti poca attenzione.

[...] – Sto solo cercando di dimostrare che tutto ciò che ho descritto come un'esperienza 'remota e incredibile' può essere verificato in esempi vicini alla comune esperienza nella cronaca quotidiana.

– Vi sono moltissimi riscontri obiettivi. Ve lo ripeto. Date un'occhiata alle notizie dei vostri giornali...

Nel corso dell'interrogatorio, l'ufficiale inquirente, continua a incalzare il funzionario per appurare la veridicità del rapporto.

- Vi considerate un narratore realista?
- Direi di sì
- Perché dovremmo credervi?
- Per via di quello che già sapete.²⁰

Queste affermazioni ricordano curiosamente un episodio citato da Lucio Lami in uno dei suoi reportage. Il dialogo sarebbe avvenuto tra Mark Brown, rappresentante dell'Alto Commissariato Onu per i rifugiati, ad Adelia Bernard, dell'organizzazione cattolica del Coerr. La Bernard, nell'aprile del 1982, era riuscita a introdursi clandestinamente nel centro studi di un ospedale sovietico situato a Phnom Penh. La donna, che aveva sentito dire che nel centro si effettuavano esperimenti su bambini tra i due e i dieci anni, che tendevano ad appurare gli effetti di certi nuovi gas o di altre sostanze venefiche sull'organismo umano, era pure riuscita a recuperare un pallone di plastica dotato di valvole e ugelli all'interno del quale giaceva inerte il corpo di un bambino di circa tre anni. Caricatasi quel macabro fardello sulle spalle, nascosto all'interno di una sacca, lo aveva portato fino a un campo profughi. Mostratolo a Mark Brown, nell'intento di denunciare l'esistenza di tali esperimenti da parte dei vietnamiti, la Bernard dichiarò che il funzionario l'aveva guardata con aria annoiata e le aveva risposto: "Queste cose si fanno già, mi creda, era inutile che facesse tanta fatica...". Il cadavere era stato quindi gettato e il caso non nemmeno aperto²¹.

Tutti sappiamo. Tutto è là. Quantomeno i nostri giornali ne parlano, ci dice Saudade. Nulla di quanto descritto nel rapporto del funzionario protagonista del romanzo è nuovo.

²⁰ *Bersagli mobili*, pp. 226-235.

²¹ Lucio LAMI, *Giorni di guerra*, pp.167-169. L'episodio è riportato anche in un documento della Heritage Foundation: www.heritage.org/Research/LatinAmerica/bg368.cfm?renderforprint=1

E non solo non è nuovo, ma risponde a una logica ben precisa. Se i giornalisti peccano di qualcosa, questo qualcosa non è altro che l'incapacità di allontanarsi dallo schema tipico adottato per descrivere questi fatti, schema che si limita alle categorie assodate di "crudeltà" e "orrore" o a spiegazioni geopolitiche, in termini di *cui prodest?*, di equilibrio tra potenze diverse, di scacchieri internazionali i cui *decision makers* sarebbero indotti a prendere decisioni "dolorose" ma necessarie perché considerate "il male minore".

Non ci sono "decisioni" che vengono "prese", ci dice Saudade, in uno spirito totalmente foucaultiano. Il potere decisionale è parcellizzato e condiviso. Le persone "senza volto" e "senza identità", gli "operatori" che decidono, per usare le parole di cui si serve il nostro funzionario, sono "la maggior parte di noi, quelli che sono considerati 'normali' o 'sani'. I quali non fanno altro che adattarsi al ruolo che hanno nel modo migliore". Che sanno mutare, se muta il loro "ruolo". E l'unica logica in grado di dar conto di questi eventi è una logica ineluttabile cui Saudade accenna in chiusura di romanzo:

Il denaro e l'uomo non hanno più bisogno l'uno dell'altro. La Rivoluzione Industriale è finita. Il denaro si produce da solo e gli uomini si occupano degli uomini. Il denaro lavorerà nello stesso modo in cui ha lavorato l'uomo durante la Rivoluzione Industriale; espandendosi e creando sempre nuove opportunità per se stesso. L'uomo "verrà speso" o "sarà investito" come lo è stato il denaro in passato. Il rischio, allora, era di perdere tutto il denaro. Adesso il rischio è di mettere in pericolo moltissima gente...

[...]

Da queste parti quella bambina pelle e ossa è considerata un'ottima merce. Voglio dire che il denaro e gli esseri umani hanno preso strade diverse. Per un certo tempo sono stati una cosa sola, durante la cosiddetta rivoluzione industriale. Avevi bisogno della gente per fare prodotti. Adesso non c'è più bisogno di corpi umani per fare prodotti. Allora li usi diversamente, ne fai commercio, guerriglia, li sprechi.²²

La mostruosa reificazione dei corpi di giovani vittime non fa che confermare, al parossismo, la mercificazione del corpo nel mondo globalizzato.

²² Bersagli Mobili, p. 231.

Questi fatti, che stanno sotto gli occhi di tutti, vanno di pari passo con la scelta di uno pseudonimo, di una maschera che si fa chiamare Saudade: che, come afferma Umberto Eco, è “l’unica cosa teatralmente segreta fra tante trame reali tutte tramate alla luce del sole”. Lo pseudonimo non serve a proteggere un autore che avrebbe la pretesa di denunciare l’indicibile. Serve piuttosto a dirci: non chiedetevi chi racconta queste storie, chiedetevi perché tendete a dimenticarle, a farvele sfuggire, a pensare che dietro a esse chi agisce sia un altro, meno comprensibile e meno “umano” di voi²³.

In questi tempi, che per ora conosce poco – e qui è di nuovo Elizabeth Costello, che parla – Satana cerca ancora la sua strada, sperimentando nuove macchinazioni, scovando nuovi arrangiamenti. Pianta la sua tenda in luoghi insoliti e inaspettati...²⁴

²³ Umberto ECO, “Il caso Saudade”, *l’Espresso*, 2 agosto 1987.

²⁴ *Elizabeth Costello*, cit., p. 134.

Storie in condominio.
Gadda e Lakhous, giallisti *pour cause*

Ugo FRACASSA
Università Roma 3

Io non sono razzista

A. Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*

I.

La pubblicazione in volume, nel 1957, di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda segna una data di svolta per la travagliata vicenda del giallo in Italia. Se Mondadori aveva presentato fin dal 1929 una collana dedicata, nel 1942 le uscite cessarono – la messa al bando ufficiale consiste in due ordinanze del Minculpop datate 1941 e 1943 – per riprendere solo nell'immediato dopoguerra. Dopo la censura dovuta all'autarchia culturale fascista, il genere di derivazione anglosassone trovava la sua collocazione nel Giallo Mondadori e, dal 1953, nella Serie gialla Garzanti dove, a partire dal secondo volume, spicca il nome di Mickey Spillane. Si trattava, tuttavia, di una sede giudiziosamente separata dal *mainstream* del romanzo colto o letterario. L'acquisizione della struttura narrativa di genere da parte del più letterato dei nostri scrittori produsse – coi titoli, di qualche anno successivi, firmati da Sciascia e Soldati – quello che viene definito uno 'sdoganamento'¹. Il romanzo recuperava dalla cronaca nera un fattaccio – recentemente individuato nel delitto Barrauca del 1945² – significativamente marcato con un segnale toponomastico fin dal titolo, ciò che conferisce da subito al giallo gaddiano la dimensione metropolitana, divenuta indissolubile dal *plot* di genere (si registra oggi il sottotipo: '*noir me-*

¹ “Noi autori del *noir* italiano, da sempre attenti a rivendicare autorevolezza e dignità letteraria alle nostre opere, spesso in contrasto aperto con una critica miope e sbrigativa”: così Giancarlo DE CATALDO, nel dicembre 2007, sul *Tuttolibri* (n° 1593) de *La Stampa*.

² Cfr. P. DI STEFANO, “La vera storia del Pasticciaccio”, in *Corriere della sera*, 26.7.2007, p. 41.

tropolitano’) da Scerbanenco a Macchiavelli a Lakhous, appunto³. Con un simile espediente Gadda provava, incontrando un successo auspicato ma tardivo, a emanciparsi da una ricezione elitaria per “arrivare al pubblico *fino* attraverso il *grosso*”⁴, dando seguito a un insopprimibile e congenito “desiderio di essere romanzesco”⁵.

Lo schema a *detection* ha conosciuto nel 1980 un riuso altrettanto sofisticato grazie a Umberto Eco che, con un surplus ludico tipicamente postmoderno, strutturava *Il nome della rosa* secondo le convenzioni del racconto poliziesco, sebbene *en travesti* nell’ambientazione monastico-medievale, ma col recupero della *location* nella “camera chiusa”, cara al giallo delle origini. Anche in questo caso il ricorso al genere è decisivo per una strategia artistico-editoriale volta a raggiungere vaste fasce di pubblico senza rinunciare, grazie al procedimento del *double coding* (la dotazione di un doppio fondo interpretativo nel quale cogliere l’allegoria metaletteraria che dall’investigazione poliziesca rinvia all’analisi semiologica), a indirizzarsi a un lettore colto o ‘modello’.

A queste due tappe riconosciute dell’evoluzione del giallo in Italia occorre ormai aggiungere una terza, non senza premettere un breve ragguaglio storico-letterario entro il quale inquadrare il nuovo stadio del processo. Dagli anni ’90, con grande ritardo perciò rispetto alle nazioni europee di più riconosciuta tradizione coloniale, ha preso piede anche in Italia una narrativa prodotta da scrittori migranti, dapprima col supporto di un revisore, *editor* o coautore italofono, in seguito in piena autonomia linguistica nell’idioma secondo. Già sotto tutela, perciò, questa leva di nuovi scrittori ‘italiani’ ha il problema di superare una prima fase testimoniale, caratterizzata dai racconti del viaggio e dell’integrazione, riuscita o no, nel paese d’arrivo. Va considerato in questa ottica il ricorso di Amara Lakhous, l’autore di origine algerina di *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (riscrittura in italiano di un romanzo, *Come farsi allattare dalla lupa senza che ti morda*, già edito in arabo ad Algeri e ristampato più tardi in Libano), al giallo. Lo svincolamento da un orizzonte autobiografico e memoriale, tipico della prima stagione degli scrittori migranti in Italia, attraverso l’acquisizione di un canone generico è ribadito in Lakhous dall’espli-

³ “Si potrebbe dire che la mappa stradale della città è stampata sulla corteccia cerebrale del detective”: G. W. MOST, “Urban blues e gialli metropolitani”, in *Belfagor*, 2005, n°5.

⁴ Così Gadda in una nota a *Novella seconda*, in C. E. GADDA, *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 1997, p. 1318.

⁵ *Ibidem*.

cito riferimento all'ipotesto gaddiano del *Pasticciaccio*, ovvero a un capolavoro autoctono. Elementi estrinseci di tale filiazione, fermamente rivendicata, sono l'ambientazione in un condominio del quartiere Esquilino (piazza Vittorio e via Merulana distano pochi passi), il faticoso lavoro di riscrittura e mimesi dialettale, già operato da Gadda in collaborazione col poeta romanesco Mario dell'Arco e ora da Lakhous con l'aiuto di informatori locali, nonché un impianto narrativo che si direbbe per entrambi polifonico. Degno di nota, infine, il fatto che lo scrittore milanese, come quello algerino, giunga a Roma da immigrato: Lakhous, giornalista, fuggiva nel 1995 dall'integralismo islamico; Gadda si trasferì per un impiego presso l'Ammonia Casale nel 1927, anno in cui avrebbe ambientato il delitto Balducci.

II.

Molte e diverse sono, dicevamo, le voci e le favelle chiamate a deporre circa il fattaccio da punti di vista molteplici, così nello *Scontro di civiltà* come nel *Pasticciaccio*; tuttavia – ed è quanto mi propongo di evidenziare – il secondo esemplare rimane inscritto in un orizzonte stabilmente monologico⁶. Se in Gadda il delitto della signora Liliana può essere interpretato come segno di un abbruttimento che affonda recenti ma tenaci radici storiche nell'avvento del fascismo, in un romanzo ambientato all'altezza di un primo snodo della vicenda mussoliniana (“Ereno i primi boati, i primi sussulti, a palazzo, dopo un anno e mezzo de novizio, del Testa di Morto in stiffelius, o in tight: ereno già l'occhiatacce, er vommito de li gnocchi: l'epoca de la bombetta, de le ghette color tortora stava se po di pe conclude”⁷), con riferimenti palesi alla cronaca del tempo (il caso di Girolimoni, evocato nel quarto capitolo col nome Pirroficoni) e al relativo atteggiamento censorio delle istituzioni (“Delitti e storie sporche ereno scappati via pe sempre da la terra d'Ausonia [...] Pensare che ce fossero dei ladri, a Roma, ora? [...] Pe le strade de Roma nun se vedeva più in giro una mignatta [...] il Federzoni le aveva confiscate tutte”⁸), ma senza per questo proporsi mai alla lettura come opera a tesi sul ventennio, il racconto di Lakhous si impone, fin dalla centrale metafora dell'ascensore, luogo di promiscuità coatta e perciò palestra di (in)tolleranza, come studio socio-antropologico in forma narrativa sul fenomeno dell'immigrazione in Italia e a Roma. È forse

⁶ “È un romanzo polifonico”, notava Paolo FALLAI sul *Corriere della sera* (a pagina 9 della cronaca di Roma, il 7 maggio 2006) secondo la riduttiva accezione del termine recentemente invalsa.

⁷ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1997, p. 43.

⁸ *Ibidem*, pp. 60-61.

il caso di ricordare che Gadda è pure autore di “un saggio sulla psicologia e la fisiologia che permise vent’anni di dittatura fascista”⁹, ovvero di quell’*Eros e Priapo* la cui incerta datazione in parte si sovrappone agli anni di stesura del *Pasticciaccio*. In quel saggio l’autore aveva dato corso al furibondo impulso “di rintracciare, nella cronaca del disordine, la vicenda segreta del Logos, della ragione”¹⁰, “di interpretare e perscrutare certi momenti del delinquere non dichiarati nel comune discorso”¹¹, esonerando così il romanzo coevo da analoghe imprese intellettuali.

Ho usato il giallo per attirare l’attenzione su quello che sta accadendo, perché quest’ultima si attiva quando c’è l’emergenza. Quindi mi sono detto; qui ci vuole un cadavere.¹²

Nessuna dichiarazione meglio di questa svela la strumentalità, non solo del genere giallo ma pure della forma romanzo, rispetto a un’operazione intellettuale volta a illustrare una tesi, la stessa tra l’altro cui tende lo studio antropologico sull’immigrazione in zona Marconi a Roma, che l’autore ha redatto come tesi dottorale, appunto. Coerentemente con la strategia delineata, Lakhous usa imbastire trame intorno a una trovata ricca di implicazioni socio-antropologiche, come nel caso di *Sognando i capelli d’oro di Marilyn*, breve racconto dove si narra di una giovane egiziana, aspirante parrucchiera e fan della Marilyn più platinata, costretta a indossare il velo una volta andata in moglie a un connazionale e stabilitasi con lui a Roma, proprio in zona Marconi. Come si noterà l’interferenza tra i due campi di ricerca, letterario e antropologico, è evidente a tutto vantaggio del secondo che sottende agli intrecci della fiction precisi postulati scientifici. Per questa ragione, lo statuto del narratore nello *Scontro di civiltà*, Ahmed mediatore culturale tanto integrato da mutarsi per tutti in Amedeo, ben lungi dal prefigurare un’“equipollenza” con la coscienza degli altri personaggi, tiene per sé, in quanto portavoce dell’autore (e dello scrittore Lakhous, come lui mediatore attivo a piazza Vittorio) quel “vantaggio semantico” cui Dostoevskij, secondo Michail Bachtin, sostanzialmente rinunciava¹³.

⁹ Così l’autore nel risvolto di copertina della prima edizione di *Eros e Priapo* del 1967.

¹⁰ C. E. GADDA, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, II, Milano, Garzanti, 1992, p.231.

¹¹ *Ibidem*.

¹² La dichiarazione di Lakhous è riportata da E. AMBROSI, “Piazza Vittorio, Roma. Scontro di civiltà in miniatura”, in *Reset Doc* [rivista on line], 22.11.2006.

¹³ I riferimenti virgolettati rimandano al saggio di M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

Al contrario, quanto sia problematica la natura del narratore nel *Pasticciaccio* lo si deduce da studi interamente dedicati, quali quello di Stefano Agosti e Luca Alessandri¹⁴. La sua voce, per esempio, è contraffatta e resa irriconoscibile dai cortocircuiti linguistici che ne affollano, spesso nel giro di una sola frase e a partire dal titolo, il dettato. Il punto di vista è costantemente disseminato e riproduce un caos gnoseologico che trova riscontro, da una parte nella babele del *pastiche* linguistico, dall'altro nella ferita alla gola della vittima da cui sgorga il "pasticcio" di carne e sangue intorno al quale il romanzo si aggroviglia, al punto da inibirne una risoluzione convenzionale.

III.

La scelta di genere compiuta da Gadda col *Pasticciaccio* risulta particolarmente tendenziosa perché racconta o testimonia dell'Italia (Roma) fascista com'era nel 1927 attraverso un medium letterario messo al bando dal regime insieme alla sua fonte primaria, la cronaca nera, da cui l'autore trae la notizia dell'omicidio. La censura proibiva di riportare fatti di sangue quando, nel 1936, sul *Bargello* si leggeva a proposito del giallo: "si tratta di romanzi esteri, polizieschi e giudiziari, che riproducono leggi e costumi ben differenti dai nostri [...] In Italia, Giustizia e pubblica sicurezza sono cose serie". Un salutare bagno di realtà, perciò, sebbene a posteriori, quello offerto dal *Pasticciaccio* grazie all'immersione nella fonte primaria per il *noir* contemporaneo italiano, dei *faits divers* di cui Gadda era ghiottissimo (le riviste *Crimen* e *Cronaca nera* erano tra le sue favorite). È precisamente nel delitto, coi suoi riflessi giudiziari e giornalistici, che si compie quel salto dalla dimensione privata a quella pubblica, infallibilmente individuato da Michail Bachtin nel nono capitolo di *Estetica e romanzo* (1975) dove, a proposito dell'*Asino d'oro* di Apuleio, si legge: "la criminalità è il momento della vita privata in cui questa diventa per forza pubblica"¹⁵.

Allo stesso modo, Lakhous ha 'inventato' il cadavere di Lorenzo Manfredini, alias il Gladiatore, perché la privata vicenda di Ahmed, coi suoi insopprimibili connotati autobiografici, assurgesse a uno stadio di pubblica significatività ("ci vuole un cadavere"). Il delitto in ogni caso, mantiene un alto tasso di verosimiglianza alla luce dei recenti casi di nera di cui piazza

¹⁴ Rispettivamente: S. AGOSTI, "Quando il linguaggio non va in vacanza: una lettura del *Pasticciaccio*", in AA. VV., *Le lingue di Gadda*, Roma, Salerno, 1995; L. ALESSANDRI, "L'autore nel *Pasticciaccio*", in *Lingua e stile*, 1996, n° 1.

¹⁵ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.

Vittorio è stata teatro; lo stesso Lakhous ne commenta uno, sulle pagine cittadine di un quotidiano nazionale, praticamente contemporaneo alla vicenda dello *Scontro di civiltà* (la morte in un incendio notturno di un appartamento di Mary Begum e di suo figlio Hasib, immigrati bengalesi). Ben diverso, tuttavia, l'effetto di realtà che deriva dalla rappresentazione dei due delitti in Gadda e Lakhous, perché diversa la percezione, nei due autori, di quella che Barthes definiva, a proposito del testo storiografico, "illusione referenziale".

“Lo storico [...] pretende di lasciare che il referente parli da solo. tale illusione non è solo del discorso storico, quanti romanzieri...”¹⁶: in Gadda lo spunto cronachistico subisce una torsione inventiva che ne oblitera i caratteri reali e ne fa la matrice dell'immaginario letterario; in Lakhous la trovata narrativa del delitto fa perno sulla verosimiglianza per avvalorare la plausibilità dell'argomentazione condotta nei modi del romanzo. Se il giallo e, oggi, il *noir* pretendono per sé l'attributo di 'realistico' e non nascondono ambizioni storiografiche o di memoria civile, allora è bene che di "effetto di reale" si torni a parlare anche in relazione a essi poiché "tutta la nostra civiltà ha una propensione per l'effetto di reale (romanzo realista, cronaca ecc.)"¹⁷. Potrebbe, per esempio, valere la pena di rileggersi quanto Gadda obiettava alla pretesa oggettività del romanzo neorealista: "il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto"¹⁸, al fine di misurare il grado autocoscienza dello scrittore rispetto alle fallaci parvenze del realismo.

IV.

Al contrario, ciò che la letteratura può fare ed è precluso al discorso storico (almeno a quello massivo tradizionale della storiografia strutturale, precedente alle acquisizioni della storia sociale) è dare voce a quanti restano esclusi dai suoi resoconti; nota Enzo Traverso: "tradizionalmente, la storiografia non si presenta nella forma di un racconto polifonico per la semplice ragione che le classi subalterne ne sono escluse"¹⁹. Ebbene, i due ro-

¹⁶ R. BARTHES, "Il discorso della storia", in Id. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 141-142.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ C. E. GADDA, *Un'opinione sul neorealismo*, in C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, cit., p.630.

¹⁹ E. TRAVERSO, *Il passato: istruzioni per l'uso*, Verona, Ombre corte, 2006, p. 32.

manzi in analisi si caratterizzano per la molteplicità di punti di vista spiegati sul delitto, ma le modalità di tale dispiegamento sono ben differenti. Come già detto, nel testo del *Pasticciaccio* è spesso difficile dirimere, perfino nello stesso periodo, le istanze soggettive dei parlanti implicati, vista la densità del discorso indiretto libero, la luttolenza del flusso di coscienza e la pluralità dei registri stilistici e delle inflessioni dialettali; né risulta possibile affidarsi alla visuale obnubilata e contorta del protagonista, commissario Ingravallo, o a quella di un narratore mutevole e sfuggente. Nello *Scontro di civiltà*, invece, le voci, pur numerose e giudiziosamente colorite in tono partenopeo, meneghino e capitolino (la medietà standard dell'italiano parlato è prerogativa dei personaggi immigrati), chiamate a deporre sull'omicidio dell'ascensore, risuonano nelle stanze chiuse di altrettanti capitoli intitolati alla "verità" di ognuno, separati altresì dal ricorrere degli "ululati", le note diaristiche del protagonista, intervallate ai capitoli delle testimonianze a mo' di cornice. Le voci non dialogano né lo fanno le coscienze dei personaggi, ben lungi dal risultare 'equipollenti' a quella di Ahmed/Amedeo, protagonista e portavoce dell'autore: "All'onnicomprendiva coscienza del personaggio l'autore può contrapporre un solo mondo oggettivo, il mondo di altre coscienze pari alla sua"²⁰. D'altra parte, per restare ai criteri indicati da Bachtin, né il plurilinguismo né la dialogicità bastano a configurare la polifonia; il dialogo può, come accade a teatro, restare fermamente nell'alveo della monologicità autoriale e così la mimesi delle parlate e dei dialetti: "dal punto di vista della linguistica pura, tra l'uso monologico e l'uso polifonico della parola in letteratura non si può osservare alcuna differenza sostanziale. Ad esempio nel romanzo a più voci di Dostoevskij vi è molto meno differenziazione di linguaggi"²¹; infatti: "la differenziazione linguistica e la marcata caratteristica di linguaggio dei personaggi hanno molta importanza per creare personaggi compiuti"²² (quando, al contrario, i protagonisti del romanzo polifonico risultano indeterminati).

Il fatto è che in Gadda *socio* e *idioletti* concorrono a delineare le coscienze di cui le innumerevoli istanze soggettive coinvolte nel processo dialogico sono portatrici, mentre in Lakhous la mimesi linguistica è deliberatamente finalizzata al bozzetto, alla caratterizzazione di stereotipi, per meglio illuminare la complessità del personaggio-autore.

²⁰ M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 85.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Lo spessore di Ahmed/Amedeo, di cui l'intrinseca doppiezza funge da segnale, è tale da convogliare su sé – e siamo all'enigma del colpevole – oltre all'identificazione da parte del lettore, tutti gli indicatori del *red herring*, la falsa pista caratteristica del giallo classico. L'inganno è protratto fino alla “prima faccia” della verità del commissario di polizia Mauro Betarini, verbalizzata a poche pagine dalla conclusione e ritrattata subito dopo in favore della seconda faccia. Il commissario si rivela, tra l'altro, sbiaditissima copia del loico Ingravallo gaddiano, se riduce il proprio sistema di filosofia investigativa al seguente postulato: “la realtà è molto diversa dai film”²³. Omicida è Elisabetta Fabiani, la più borghese delle condomine ascoltate, a giudicare dalla qualità del suo parlato; movente è la vendetta per l'uccisione del cagnolino Valentino (tra l'altro, sarebbe possibile cogliere qui un ulteriore omaggio al *Pasticciaccio*, dove si narra del rapimento della cagnetta Lulù)²⁴. Ebbene, un simile scioglimento non pare plausibile ed è narrativamente inefficace; permette cioè di sciorinare un'agnizione inattesa, il solito colpo di scena, ma non dissipa intorno al Salmi l'inquietante alone di colpevolezza. Il fatto che lo scagiona, quando ormai la sua posizione risulta compromessa, è troppo simile a un *deus ex machina* (laddove è ‘proprio’ un'automobile a fornirlo, grazie a un provvidenziale investimento-alibi). Ben più fondate ragioni narrative lo accusano, tra tutte l'aggressività repressa nei confronti di italiani intolleranti da parte del mediatore-traduttore, impegnato a edificare ponti di comunicazione dove incontra muri di ostilità. Per fare ciò Ahmed ricorre a un'ampia campionatura dei *topoi*, ormai consolidati, della retorica ‘migrante’: “la traduzione è un viaggio per mare da una riva all'altra”; “è meraviglioso potersi liberare dalle catene dell'identità”²⁵ alla quale si oppone la riemersione perturbante di un rimosso linguistico, come rilevato da Grazia Negro: “in questo penultimo ululato compaiono molti termini arabi [...] che l'autore traslittera in italiano, ma che si vede costretto a tradurre e spiegare estensivamente nelle note a fondo pagina”²⁶. Come a dire che non c'è delitto peggiore del rinnegare le origini e rinunciare al proprio nome.

²³ A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o, 2006, p. 177.

²⁴ Altri indizi intertestuali potrebbero coinvolgere la trascrizione cinematografica di Pietro GERMI (*Un maledetto imbroglio* del 1959), regista nominato a pagina 125 ma ad altro titolo: “Quanto mi piace il film di Pietro Germi *Divorzio all'italiana*”. Ad esempio, il passo sulla foto nel quotidiano che ritrae commissario e sospetto in questura (a pagina 181) pare richiamare una scena del *Maledetto imbroglio*.

²⁵ Sul supplemento domenicale del *Sole 24 ore* del 12.3.2006, Goffredo Fofi, recensendo tra l'altro lo *Scontro di civiltà*, individuava e stigmatizzava il consolidarsi di una certa “retorica della migrazione”.

²⁶ G. NEGRO, “L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, il processo di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous”, in *Kúma* [rivista on line], 12 ottobre 2006.

Il poliziesco che ancora oggi, invece, custodisce il mistero dell'assassino è proprio il *Pasticciaccio*²⁷ che, dietro il dilemma Virginia – Assunta, cela un più compromettente principio di “colpevolezza generalizzata”; secondo tale principio, enunciato da Gadda medesimo, “è persino in una certa misura vero [...] che una quota di responsabilità pertiene anche al Condottiere della nuova Italia, motore primo delle forze del Male”²⁸, quelle forze circa le quali la reticenza del narratore continua a raccontarci più e meglio di qualsiasi romanzo a tesi sociologica.

²⁷ Per una ricapitolazione delle varie e contrastanti ipotesi della critica a proposito del finale ‘irrisolto’ del giallo gaddiano: M. LUCARELLI, “Un ‘giallo’ compiuto e risolto: il *Pasticciaccio* di Gadda”, in AA. VV., *Le forme del narrare*, Firenze, Polistampa, 2004, vol. II.

²⁸ E. MANZOTTI, “Dal primo *Pasticciaccio* al *Palazzo degli ori* e al secondo *Pasticciaccio*”, in E. MALATO, *Storia della letteratura italiana IX*, Roma, Salerno, 1999, p. 677.

Horror e violenza politica in Raul Montanari, *La verità bugiarda*

Federica COLLEONI
University of Michigan, Ann Arbor

The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life.
A. F. GORDON, *Ghostly Matters*¹

Il genere *noir* è stato fin dalle origini il prodotto di una contaminazione tra letteratura e cinema, al punto che i due mezzi espressivi sono risultati inseparabili nella creazione del “fenomeno *noir*”, attraverso uno scambio basilare e non occasionale². Tale contaminazione, già presente dunque alle origini del cinema *noir* americano, il quale è stato debitore stilisticamente, e non solo, della tradizione *hard boiled* di scrittori come Dashiell Hammett e Raymond Chandler³, continua anche nella narrativa *noir* italiana recente. Un esempio interessante è quello di Massimo Carlotto, prima autore del romanzo *Arrivederci amore, ciao*⁴ (2000) e poi sceneggiatore del film omonimo, realizzato nel 2006 da Michele Soavi, regista di film *horror* e collaboratore di Dario Argento. Il riferimento al cinema *horror*, che in italiano viene anche definito “del terrore”, come si vedrà, non è casuale. Nel caso del romanzo di Raul Montanari *La verità bugiarda*⁵ (2005), infatti, vorrei mostrare come la contaminazione tra *media vada* di pari passo con una contaminazione tra *generi*.

¹ A. F. GORDON, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

² Vedi F. GIOVANNINI, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvechi, 2000, pp. 13-14.

³ P. SCHRADER. “Notes on Film Noir”, *Film Genre Reader II*, a cura di B. K. GRANT, Austin, University of Texas Press, 1995, pp. 218.

⁴ M. CARLOTTO, *Arrivederci amore, ciao*, Roma, E/o, 2000.

⁵ R. MONTANARI, *La verità bugiarda*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.

Il romanzo di Montanari ha per protagonista Chris Bergmann, un giovane traduttore (alter ego dell'autore, il quale ha alle spalle una ricca attività di traduttore) che, recatosi a Milano per motivi di lavoro, trova un appartamento in affitto in un piccolo condominio. Qui conosce vari personaggi, tra cui Gerry, un aspirante scrittore, figura di giovane viziato, problematicamente mammone e disoccupato, costretto a vivere con il padre che detesta, innegabilmente frustrato da una protratta adolescenza, tipicamente italiana⁶. Nei paraggi sono stati commessi efferati delitti e alla fine del romanzo si scoprirà l'identità dell'assassino seriale che li ha commessi. Altre trame si intersecano a questa; quella di Laura, giovane donna affascinante con un passato da estremista di sinistra, e quella di cittadini immigrati che, collusi con servizi segreti deviati, compiranno un attentato terroristico contro il presidente del consiglio Silvio Berlusconi.

Nel romanzo si riconoscono influenze cinematografiche, dai dialoghi alle descrizioni, dal *plot* alle atmosfere, ai riferimenti espliciti a film noti. È importante notare che tali riferimenti inclinano decisamente verso l'*horror*, a indicare una contiguità con questo altro genere che opera sia intertestualmente che a livello stilistico e narrativo, sebbene ciò avvenga tramite una consapevolezza postmoderna evidente nelle riflessioni metanarrative e nelle incursioni nell'immaginario cinematografico presenti nel testo. Ad esempio si ricorre a riferimenti al film *horror* nella descrizione della camera di Gerry, lo scrittore in erba che poi risulterà essere il serial killer massacratore di donne. La stanza ci appare tappezzata di immagini truculente, dalle riproduzioni dei quadri terrificanti del film *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975) al “volto ghignante della ragazzina dell'*Esorcista* alle fisionomie angosciose dei protagonisti della *Casa*, con qualche puntata all'indietro, vampiri, zombie, un mister Hyde...”⁷. Il narratore così commenta:

⁶ Interessante la polemica sulla definizione di “bamboccioni” data ai giovani italiani dal ministro dell'economia del governo Prodi, Tommaso Padoa-Schioppa, nel 2007. Il ministro, soffermandosi sulla proposta di un aiuto di mille euro all'anno per i ventenni che prendono casa in affitto, ha asserito, in una frase poi ripresa dai media: “mandiamo i bamboccioni fuori di casa”. Con la frase si faceva riferimento al fenomeno tipicamente italiano del “mammismo”, per cui i giovani tendono a lasciare la casa materna più tardi rispetto ai loro coetanei europei, a causa del costo degli affitti (paradossalmente, la proposta di agevolare finanziariamente “l'uscita da casa” non fa che confermare la presenza di un ostacolo di tipo economico e non di una mancanza di volontà dei giovani). Anche in questo caso Montanari mostra una grande sensibilità ai risvolti della società italiana contemporanea.

⁷ R. MONTANARI, *op. cit.*, p. 61.

La stanza in cui passarono sembrava un museo del cinema horror. Fotografie e manifesti dappertutto, con una rappresentanza completa di quanto di più spaventoso fosse mai apparso sugli schermi... una vera antologia della morte violenta... sgozzamenti e squartamenti assortiti sotto la luce malcerta di un paio di faretti rossi. Insomma, una macelleria da dargli fisicamente fastidio, quasi nausea.⁸

L'idea suggerita è che per produrre l'orrore non si possano che replicare immagini già viste, già costruite e che ormai fanno parte dell'immaginario collettivo di cui il cinema è il serbatoio. L'immaginario del terrore assume per Gerry, e per il lettore, la forma di un *museo*. Autore e lettore si riconoscono in un bagaglio comune di esperienze visive, un museo, appunto, da cui attingere, per citare e parodiare. Il materiale visivo già prodotto e mummificato, viene ulteriormente spettacolarizzato, conservato ed esposto sotto la luce dei "faretti rossi", non solo per compiacere o sconcertare i visitatori, ma anche per confortare il lettore sul fatto che il suo immaginario sia condiviso dall'autore. Nella narrazione di Montanari il genere *noir* si apre, infatti, come si vedrà, includendo l'orrore, a manifestare una insofferenza verso rigide etichette di genere.

Che la definizione di *genere* sia proposta come problematica da Montanari è evidente, ad esempio, anche nel passaggio in cui vengono riportati i pensieri del protagonista mentre sta frugando nelle cantine del condominio alla ricerca di indizi relativi al serial killer. Qui l'esperienza diretta di Chris e le sue suggestioni letterarie, da accanito lettore e traduttore, si sovrappongono:

Nell'atrio rimasero un momento in ascolto, poi scesero le due rampe di scale che portavano all'interrato. Aprirono la porta e se la chiusero alle spalle. Siamo in pieno poliziesco, pensò Chris. Be', però la polizia non c'è. La definizione giusta per queste storie – libri, film – è quella dei tedeschi: loro dicono Krimi, storia criminale. L'importante non è che ci sia la polizia, è che ci sia il delitto.⁹

In realtà, quella evidenziata da Chris è proprio una delle caratteristiche che differenziano il *giallo* dal *noir* (sia libri che film), poiché in quest'ultimo il *plot* non ruota intorno alla figura del detective, bensì di una vittima, di un sospetto, di un criminale o di un testimone (proprio come nel caso di Chris). Ecco allora che la definizione di "storia criminale" meglio si addice

⁸ *Ibidem.*

⁹ R. MONTANARI, *op. cit.*, p. 252.

alla storia narrata ne *La verità bugiarda*, che non è quindi ascrivibile al genere giallo, bensì al *noir*. Sul rapporto tra giallo e *noir* e sulla maggior “apertura” o “porosità” di quest’ultimo, è da notare come Montanari avesse affermato, in un breve saggio pubblicato nel 1998, che “oggi il noir è un genere ubiquo, un contenitore dalle molteplici definizioni in grado assai più del giallo tradizionale di accogliere autori diversissimi tra loro...”¹⁰. Ne *La verità bugiarda*, l’ansia di identificazione o riconoscimento in un genere o di una corrente, è bonariamente messa in ridicolo, a livello di *mise en abyme*, attraverso il personaggio del ventenne Gerry. Nel corso di un dialogo con Chris, alla domanda su quali romanzi abbia preso a modello, Gerry risponde: “Eh, tutti i libri pulp! Ho letto Nove, Ammaniti, Santacroce... Galiazzo, Caliceti, Campo, Ballestra, Scarpa... siccome il mio è un romanzo pulp, per prima cosa ho letto tutti i libri pulp...”¹¹. I libri *pulp* a cui Gerry si riferisce, sono quelli di giovani narratori che negli anni ’90, come è noto, erano stati etichettati come “giovani cannibali”, sebbene insofferenti essi stessi a tale classificazione, percepita come riduttiva o costruita a fini editoriali. In realtà sappiamo che la letteratura *pulp* tradizionale era quella delle riviste di letteratura popolare diffuse in America negli anni ’40 e ’50 e pubblicate su una qualità di carta molto economica (detta *polpa* di cellulosa). Queste pubblicazioni presentavano una varietà di narrazioni riconducibili a svariati generi popolari tra i quali il poliziesco, l’*horror* e il *noir*, che dunque godevano già allora di una prossimità editoriale e di gusto del pubblico di massa.

Se in autori come Montanari il concetto di *noir* si apre includendo l’*orrore*, è un orrore che non fa riferimento al soprannaturale, come nelle trame classiche, bensì alla sua variante moderna, che all’elemento soprannaturale spesso preferisce la mente psicotica, le gesta dell’assassino seriale. Ed è la figura del serial killer che, a livello narrativo, collega *horror* e *noir*, al punto che Montanari afferma nel saggio già citato: “il serial killer si propone come l’eroe *nero* di fine millennio”¹². Nella storia *horror* lo spettatore non necessariamente si identifica sempre e comunque con i personaggi positivi, ma da essi si distanzia per via della sua consapevolezza che il “mostro” non esiste. Nel romanzo di Montanari, invece, il lettore è indotto a sospendere il giudizio riguardo al comportamento del personaggio negativo, poi-

¹⁰ R. MONTANARI, “Vedo noir nel mio futuro”, *Effe*, Primavera 1998. In: www.raulmontanari.it/articoli.html#terzo.

¹¹ R. MONTANARI, *La verità*, cit., pp. 117-118.

¹² R. MONTANARI, “Vedo”, cit.

ché le sue azioni sono proposte come “poeticamente” o psicologicamente, se non giustificabili, comprensibili. Lo si può notare, ad esempio, nei passaggi in corsivo che si alternano ai capitoli, in cui i pensieri del serial killer, espressi nello stile indiretto libero, sembrano esporre una giustificazione fatalistica e metafisica dei delitti. La psiche del *mostro* viene sviscerata così abilmente che le sue azioni cessano di essere intese come indecifrabili, sebbene restino “orribili”¹³:

A volte lui si sente solo. Non c'è un'ora per questo.
La notte che chiude il respiro agli uomini, a lui dà conforto...
È tempo di dare qualcosa in cambio.
Il mondo dovrà accettarlo come si accetta il grido di un figlio o di un animale...
Quando sarà davanti al Dio che non esiste... Dio lo interrogherà...
Dio dovrà giustificarsi davanti a lui.
Perché se esiste Dio, esistono la grazia e la felicità, e di questo a lui non è toccato nulla.¹⁴

Nel necessario *dénouement* conclusivo si assiste a una vera rappresentazione *horror*, grafica e teatrale senza essere scontata, laddove vengono descritte nei dettagli le uccisioni di Laura e del fidanzato Marco, nonché il ferimento di Chris e la morte di Gerry. Risvolti edipici nel rapporto tra il serial killer, Gerry, e il padre, “l'avvocato”, sono esposti in tutta la loro tragica morbosità; eppure il capitolo si conclude con una riflessione che va oltre il tragico e finisce per riproporre il motivo dolorosamente irrisolto della difficile comunicazione tra generazioni diverse:

L'avvocato [...] si maledice e grida: Io lo sapevo, lo sapevo che era lui! L'ho protetto io, è colpa mia! È colpa mia, soltanto mia! Pietà per i padri, singhiozza l'avvocato piegandosi in due. Gli occhiali cadono sulla moquette. Pietà, ripete a bassa voce, pietà per i padri.¹⁵

Risolto l'enigma del serial killer, nel romanzo resta tuttavia aperto l'interrogativo legato a trame terroristiche irrisolte della storia italiana recente. In altri termini, a un livello più profondo, si è colti dal *terrore* (secondo l'etimologia della parola, dalla *paura*, dallo *spavento*) per qualcosa di ignoto, di implicato in un *complotto*, di avvolto dal *mistero* (quello che Car-

¹³ Cfr. N. CARROLL, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990, pp. 18 e sgg.

¹⁴ R. MONTANARI, *La verità*, cit., pp. 148-149.

¹⁵ R. MONTANARI, *La verità*, cit., p. 299.

lo Lucarelli chiamerebbe “un mistero italiano”¹⁶). Uno dei discorsi più interessanti recentemente emersi per interpretare la produzione (soprattutto cinematografica) che ha per tema il terrorismo o, meglio, la violenza politica in Italia, riguarda la nozione di “spettrale”. Il concetto di *spettralità* teorizzato da Jacques Derrida nel suo *Spectres de Marx*¹⁷ (1993), ha permesso di situare tale produzione all’interno di un discorso sulla memoria collettiva italiana, una memoria spesso mediata (tele)visivamente. È importante notare come tale concetto fosse emerso nel discorso psicoanalitico in particolare quando Sigmund Freud elaborò il suo saggio sul *perturbante*¹⁸. Nella discussione relativa al significato del termine *heimlich*, *familiare*, egli lo definisce come il luogo libero dalle influenze *spettrali* e spiega come il suo significato sia intrinsecamente ambivalente poiché nel *perturbante*, ossia *unheimlich*, ciò che è familiare finisce per coincidere con ciò che non lo è più, al punto da divenire *spettrale*¹⁹. Per Freud, lo spettrale e il perturbante sono dunque concetti legati sin dalle origini.

Nell’accezione derridiana, che intende lo *spettrale* all’interno di un discorso di *ricorrenza* culturale, il concetto è stato applicato soprattutto all’analisi di prodotti *visivi*²⁰. A mio avviso tale concetto si presta a essere adottato anche per il romanzo di *genere*, in particolare il *noir*. Il senso di angoscia prodotto in questo genere letterario ha molto in comune con quello suscitato dal perturbante/spettrale, se si considerano le caratteristiche del genere evidenziate dal critico Raymond Durnat, che nel 1970 pubblicava uno dei saggi fondamentali sul cinema *noir*. Accanto a *paranoia* e *claustrofobia*, secondo Durnat, nel *noir* emergono temi quali “a passion for the past and present, but also a fear of the future [...] loss, nostalgia, lack of clear priorities, and insecurity [...]”²¹. Questi sono a mio avviso esattamente i temi che contraddistinguono una parte della produzione *noir* italiana che dunque andrebbe letta in questi termini. Un esempio è dato, ancora una

¹⁶ Mi riferisco al programma televisivo per la Rai condotto dallo scrittore di *noir* tra il 1998 e il 2008 intitolato *Blu notte – Misteri italiani*.

¹⁷ J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

¹⁸ S. FREUD, *The Uncanny*. In: S. FREUD, *SE*, vol. 17, London, Hogart Press, 1919, pp. 220-226.

¹⁹ “Its meaning ... develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich* ... seeming quite *ghostly*”. S. FREUD, *The Uncanny*, cit., pp. 226 e 224. Cfr. A. F. GORDON, *Ghostly*, cit., p. 211.

²⁰ Ossia in film, programmi televisivi e teatro di narrazione, ma meno nel campo letterario. Max HENNINGER ha invece analizzato un testo “letterario” in questi termini: “Recurrence, Retrieval, Spectrality: History and the Promise of Justice in Adriano Sofri’s *L’ombra di Moro*”, *Italian Culture*, Vol. 22, 2004, pp. 115-136.

²¹ R. DURGNAT, “Paint it Black: The Family Tree of Film Noir”, *Cinema* (UK), n. 6-7, Agosto 1970, pp. 49-56. Citato da: P. SCHRADER, *op. cit.*, p. 221.

volta, dal romanzo *Arrivederci amore, ciao* di Massimo Carlotto, citato all'inizio, così come dall'adattamento cinematografico di Massimo Carlotto e Michele Soavi²², in cui il protagonista è un ex terrorista, cinico e violento. Oltre alla nozione di "terrore" e "terrorismo" presenti ne *La verità bugiarda*, in comune tra Carlotto e Montanari esiste il tentativo di raccontare lo spettro della violenza politica inserendolo nell'attualità e disseminandolo nella trama *noir*. Se per Carlotto (nato a Padova nel 1955) e Soavi (nato a Milano nel 1957) si trattava di affrontare il problematico sviluppo economico dell'area del Nord-Est italiano, per Montanari (nato a Bergamo nel 1959, ma presto trasferitosi a Milano) si tratta, invece, di raccontare il difficile rapporto dei milanesi con le nuove etnie, fatto di incomunicabilità, violenza e pregiudizi. I giovani descritti da Montanari ne *La verità bugiarda* vivono in una società caratterizzata da crescente aggressività, precarietà economica ed esistenziale, nella quale, stando al risvolto di copertina, "cruenti fatti di sangue, traffico di droga e immigrazione clandestina sono all'ordine del giorno e in cui lo spettro del terrorismo diventa realtà [...] una storia in cui il condominio diviene metafora della società odierna sconvolta nei suoi rapporti più intimi e familiari". Anche nel precedente romanzo di Montanari, *Chiudi gli occhi*²³ (2004), sempre un *noir*, ma ambientato vicino ai luoghi di provenienza dell'autore, ossia la provincia bergamasca, vi sono riferimenti forti alla crisi industriale che caratterizza il nuovo millennio. Il paese in provincia di Bergamo teatro delle vicende di *Chiudi gli occhi*, è un luogo che ha visto crescere, a partire dall'800, un'industria pesante, siderurgica, e che si è sviluppato sia urbanisticamente che demograficamente nei decenni attorno a tale industria. Parlando della fabbrica oggi in crisi, il narratore si concentra sulla figura del protagonista, Andrea, che ritorna al paese dopo anni di esilio:

Quello stabilimento era stato uno dei simboli dell'industria del dopoguerra, riceveva commesse da tutto il mondo. Da ragazzo aveva imparato a stare alla larga da certi vecchi operai del paese, che gli attaccavano bottoni tremendi raccontando delle notti in fonderia, dei turni, della fucinatura. Anche suo padre ci aveva lavorato, come impiegato, e gli aveva parlato delle cose che uscivano da lì: ruote dei treni, assi portaelica delle navi, il mitico dritto di poppa del transatlantico

²² Riguardo allo spettro della violenza politica nel romanzo e nel film omonimo di Michele Soavi (Italia, 2006), vedi: F. COLLEONI, "La violenza politica come spettro e come trauma in *Il Segreto* di Geraldina Colotti e in *Arrivederci amore, ciao* di Michele Soavi", *Carte Italiane*, Vol. 4, 2008, pp. 223-234.

²³ R. MONTANARI, *Chiudi gli occhi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

Leonardo da Vinci [...] Ma suo padre era morto quando lui aveva solo cinque anni. Non aveva avuto abbastanza tempo per annoiarlo.²⁴

Andrea è indifferente di fronte all'orgoglio paterno per quell'industria pesante che ha costituito il sostegno economico e morale della comunità a cui apparteneva. Quando ritorna al paese, proprio davanti allo stabilimento trova un assembramento di operai e cittadini che discutono animatamente e, incuriosito, sebbene distaccato, si informa:

- C'è uno sciopero? chiese a un tizio qualsiasi.
- Eh, sciopero... – risposero in due o tre, senza nemmeno guardarlo. – Altro che sciopero ci vorrebbe, qui.
- Una bomba, ci vorrebbe! – borbottò un tale con una pancia spropositata. – Sparargli nelle gambe, a quella gente!
- Ma che succede?
- Che hanno venduto – rispose quello di prima. – Ormai sta per chiudere.

I presenti si lanciarono in una serie di distinguo che ad Andrea non interessavano. Il clima era molto depresso, rabbioso, le facce e i discorsi variavano poco. Due operai in tuta, con i capelli bianchi, gridavano e stavano per mettersi le mani addosso, la gente attorno li tratteneva²⁵.

Di fronte alla notizia dell'assorbimento dello stabilimento da parte di un'altra società, fenomeno che comporta la minaccia di una imminente ristrutturazione se non dismissione, uno degli operai si lascia andare a uno sfogo in cui emerge una violenza verbale che richiama le pratiche *terroristiche* degli anni '70 (la bomba, la gambizzazione). È come se di fronte all'impossibilità di lottare con strumenti legali, ossia sindacali, politici, di opinione pubblica, per i quali non si ha più fiducia, l'unica soluzione fosse il ricorso a pratiche estremistiche e violente del passato. L'impatto che l'assorbimento avrebbe sul tessuto sociale locale si preannuncia disastroso dato il legame tra sviluppo economico, territorio e comunità il cui equilibrio si spezzerebbe. Ma ciò che avviene a livello locale riproduce in realtà una tendenza nazionale: il mutamento sociale del paese è strettamente connesso con la recente trasformazione economico-industriale dell'Italia. La terziarizzazione dell'economia e la precarizzazione del lavoro hanno seguito lo smantellamento dell'industria pesante che aveva avuto il pregio di coalizzare le forze operaie, di solidarizzare gli individui. Persa questa spinta, il tessuto sociale di certe zone d'Italia si è sfaldato, ed ecco allora che “gli

²⁴ R. MONTANARI, *Chiudi*, cit., p. 33.

²⁵ *Ibidem*.

operai in tuta” si mettono “le mani addosso”. Se allo svanire del fordismo è seguita una perdita di quelle identità collettive associate alla produzione industriale di massa e alla vita di fabbrica, “it is far from clear whether today’s self-employed or part-time workers dispose of a collective sense of self even remotely comparable to that of the Fordist factory worker”²⁶. Il protagonista di *Chiudi gli occhi*, tuttavia, è del tutto disinteressato a quanto avviene alla fabbrica. Allo stesso modo, nel personaggio di Chris de *La verità bugiarda* non c’è alcun tipo di comportamento o riflessione riconducibili a un’identità collettiva, a una consapevolezza critica del suo essere precariamente occupato (e sfruttato) nel campo dell’editoria, ossia del suo appartenere a quella nuova figura di precario intellettuale tipica dei settori economici della cultura (dall’università, alla traduzione, al giornalismo, ecc.) E per Gerry, il fatto di essere, benché maggiorenne, disoccupato e a carico del padre e di condurre un’esistenza ancora prettamente adolescenziale, non sembra in alcun modo suscitare troppe perplessità né in lui stesso né in tutti i personaggi che popolano il condominio milanese in cui si svolgono i fatti. L’unica persona che mostra un interesse politico, collettivo, è Laura, la quale resta nondimeno un personaggio con poca voce in capitolo. È sempre presentata come una creatura affascinante, misteriosa, una donna angelicata, pura e desiderabile, il cui passato impegno politico pare essere in realtà il risultato della sua relazione sentimentale con l’uomo che ha fatto parte della “Brigata 2001”. Facendo scaturire l’impegno politico dalla dimensione sentimentale, il romanzo riproduce ancora una volta il cliché secondo il quale se una figura femminile compie delle scelte e agisce nella sfera pubblica, tali azioni sono sempre e comunque condizionate o generate dalla sfera privata, personale. In realtà Laura è molto più simile alla *femme fatale* sfuggente e (involontariamente) pericolosa, oggetto dei desideri sessuali maschili tipica del *noir*, che a una vera eroina autonoma e impegnata a cambiare il mondo. In altri termini, Laura, il cui nome risuona di echi petrarcheschi e scolastici, è un personaggio che, tutto sommato, non minaccia lo schema classico di dominio/sottomissione tipico della letteratura di genere e a livello profondo non ribalta modelli tradizionali di femminilità. Chris è affascinato da questo personaggio, troppo simile, nella descrizione fisica e nei gesti, all’attrice in carne e ossa Laura Morante, protagonista indimenticabile di film sul terrorismo, quali *Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1982) e *La tragedia di un uomo ridicolo* (Bernardo Berto-

²⁶ M. HENNINGER, “Post-Fordist Heterotopias: Regional, National, and Global Identities in Contemporary Italy”, *Annali d’Italianistica*, vol. 24, 2006, p. 181.

lucci, 1981) per credere che si tratti solo di una coincidenza. L'attribuzione ai personaggi delle sembianze di attori cinematografici o persone famose non è una tecnica nuova, ma è di ispirazione fumettistica: ripresa nel romanzo, ne ribadisce l'ansia di contaminazione di generi. Indagando su Laura, Chris scopre che la donna è implicata in modo misterioso in trame terroristiche del passato, a cui ora dichiara di non essere più interessata, considerando conclusa quella stagione della propria vita. La donna tuttavia conserva in cantina materiale compromettente che lega, sia lei che un suo ex compagno, alla lotta armata. Quando Laura scopre che Chris ha rovistato tra le sue cose, lo interroga:

- ...e hai trovato qualcosa di interessante?
- Sembra che tu abbia dato un taglio, a un certo punto della tua vita...
- Mi ero stufata – alzò le spalle Laura – Io la penso esattamente come quando avevo la camera tappezzata di Che Guevara, ma non sono più una ragazzina che ha bisogno di ricordare a se stessa e al mondo le cose in cui crede. Forse avrei dovuto buttare via tutto; ma poi...
- Ho trovato anche delle foto... di un ragazzo... è quello della Brigata 2001?
- Penso che abbia troncato anche lui con quella gente. Hanno cominciato a fare un gioco pericoloso, ci siamo spaventati.²⁷

A parte il senso di *nostalgia* (di cui parlava Durgnat come elemento peculiare del genere *noir*), per i poster di Che Guevara, i riferimenti a una recrudescenza (reale) del terrorismo brigatista evocati dal nome della Brigata 2001 (l'omicidio di Massimo D'Antona da parte delle nuove Brigate rosse è del 1999, quello di Marco Biagi del 2002), non sono presenti solo nel dialogo citato, ma sono evidenti anche nell'episodio in cui, verso la fine del romanzo, uno dei personaggi più misteriosi, il marocchino Adil, uccide il presidente del consiglio Silvio Berlusconi²⁸. Durante un comizio, Adil, avvolto in un drappo tricolore, avvicinandosi al presidente gli grida: "Silvio! Presidente Berlusconi, la bandiera!"²⁹ e subito dopo gli scarica cinque colpi di arma da fuoco addosso, sotto gli occhi di Chris e del sindaco di Milano, Gabriele Albertini³⁰. Il "drappo tricolore" è un simbolo conflittuale, che infatti si rivelerà essere non il tricolore nazionale, bensì una bandiera di

²⁷ R. MONTANARI, *La verità*, cit., p. 272.

²⁸ I governi Berlusconi sono durati dal 1994 al 1995, dal 2001 al 2005 e dal 2005 al 2006. Dal 2008 è nuovamente presidente del Consiglio dei ministri.

²⁹ R. MONTANARI, *La verità*, cit., 285.

³⁰ Imprenditore italiano, Albertini è stato sindaco di Milano dal 1997 al 2006, a capo di una coalizione di centro-destra.

Forza Italia, il partito fondato da Silvio Berlusconi nel 1994 e quindi non rappresentativo della nazione *intera*, ma di un partito specifico, alleato, oltretutto, con forze politiche federaliste e autonomiste quali la Lega Nord di Umberto Bossi.

Un altro elemento che lega *Chiudi gli occhi* e *La verità bugiarda* è proprio la presenza costante di cittadini stranieri. Nel primo sono dei marocchini, che vengono descritti da uno dei personaggi più violenti del romanzo con astio evidente: “Vengono qui a fregarci il lavoro e le donne, e non sanno neanche l’italiano!”³¹. Sono visti dalla popolazione come concorrenti, nel lavoro e con le donne, ossia nell’espressione privilegiata del potere maschile, quella economico-sessuale. La loro non-italianità è sottolineata dalla difficoltà a esprimersi nella lingua nazionale, peccato gravissimo perché in un paese scarsamente coeso come l’Italia forse l’unica, astratta identificazione in “comunità” è data dalla lingua ufficiale. I marocchini non solo diventano il capro espiatorio per una situazione di cui non sono causa (l’assorbimento della ditta) ma sono pure investiti di una responsabilità che va oltre quella locale, fino a includere tutta la dimensione economico-sociale dello stato-nazione italiano. Il personaggio che esprime questo punto di vista è presentato ironicamente da Montanari come un balbuziente che ha dunque egli stesso grossi problemi a esprimersi correttamente attraverso la lingua “nazionale”: “A me mi hanno s...sbattuto fuori dallo stabilimento, e queste facce da culo qua ci lavorano dentro! Li hanno presi subito, li pagano un cazzo, e così rubano il paaa...ne dalla bocca *agli italiani!*”³².

Anche ne *La verità bugiarda* il cittadino immigrato è parte fondamentale della narrazione. È infatti proprio un immigrato che, sorprendentemente, raccoglie il testimone della lotta armata (a cui si era fatto riferimento parlando del passato di Laura), compiendo un attentato che non solo ricorda da vicino quello subito da papa Giovanni Paolo II nel 1981 da parte di Mehmet Ali Ağca, ma suggerisce anche un parallelo con la morte di J. F. Kennedy e con trame cospirative ordite da servizi segreti deviati. La figura di Berlusconi era apparsa già all’inizio del romanzo, quando Chris, trovandosi in un bar milanese, aveva scorto delle immagini televisive che mostravano l’uomo politico mentre parlava “insieme a immagini di torture ai prigionieri in Iraq”³³. Una giustapposizione di immagini non spiegata ulte-

³¹ R. MONTANARI, *Chiudi*, cit., p. 27.

³² R. MONTANARI, *Chiudi*, cit., p. 27.

³³ R. MONTANARI. *La verità*, cit., p. 43.

riormente ma che al lettore italiano fa pensare alla politica strenuamente filoamericana (e filoisraeliana) di Berlusconi³⁴, nonché all’impatto della retorica della “guerra al terrorismo” tipica della presidenza repubblicana statunitense.

Nel romanzo, a un certo punto Chris scopre che Laura lavora al Centro dell’impiego della Provincia di Milano, in viale Jenner, a poca distanza sia da un centro di accoglienza per immigrati che dall’Istituto culturale islamico, istituto notoriamente sospettato a più riprese di legami con il terrorismo islamico. La connessione tra Laura e viale Jenner è dunque significativa e insinua l’esistenza di un qualche collegamento tra la fantomatica “Brigata 2001” e un attentato terroristico di matrice islamica. Il fenomeno della seconda ondata di attentati brigatisti dagli anni ’90 in poi, ha avuto come obiettivi primari proprio dei giuslavoristi e spesso ha trovato terreno di coltura in certi ambienti sindacali. Questa forte connessione con le tematiche del lavoro o meglio del nuovo concetto di lavoro “flessibile” (che ha spinto alcuni a definire l’Italia come un paese “laboratorio” della *precarietà*³⁵, termine che richiama la *insecurity* di Durnat), fa riflettere sul fatto che quello ossessivamente definito *il problema dell’immigrazione* è innanzitutto un problema legato all’occupazione, ossia un problema di inserimento economico e sociale di una tipologia particolare di *lavoratori*. La crisi della grande produzione, come ha notato Aldo Bonomi, ha visto affievolirsi la sua capacità di strutturare in modo allargato la società; quello odierno è un “capitalismo difficile”, “molecolare”, delocalizzato, in cui non la *società*, ma il *mercato*, la finanza, la moneta, sembrano essere le uniche portatrici di certezze. Fenomeni, questi, che hanno costituito un fattore di indebolimento della stessa identità nazionale³⁶. Il nuovo “terrorista”, sembra insinuare il romanzo, agirà per forza sulla scena di questo “indebolimento”, di questa “globalizzazione” della questione del conflitto di classe e della struttura del lavoro. Il personaggio di Laura si muove in una geografia cittadina ben precisa che simbolicamente riflette queste tensioni. Lo spettro del terrorismo riemerge nell’immaginario romanzesco attraverso la figura di Adil, immigrato e sospettato di collegamenti con i servizi segreti.

³⁴ Per una riflessione sul linguaggio di Silvio Berlusconi e quello degli “anni di piombo” si veda: G. SARTORI, “Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua”, *Nazione Indiana*, 30/03/2006, www.nazione-indiana.com/2006/03/30/gli-anni-di-piombo-berlusconi-la-lingua.

³⁵ M. HENNINGER, *op. cit.*, p.179.

³⁶ A. BONOMI, *Il capitalismo molecolare. La società del lavoro nel Nord Italia*, Torino. Einaudi, 1997, pp. 9, 4 e 5.

Esaminando la situazione reale di Milano, notiamo che i dati delle ricerche sociologiche mostrano che la presenza di immigrati nel capoluogo lombardo è diventata molto forte negli ultimi anni: mentre a Bologna il numero restava vicino ai cinquantaseimila e a Napoli ai quarantamila, nella sola provincia di Milano, al 31 dicembre 2004, si contavano più di duecentomila stranieri residenti³⁷. La metropoli lombarda già a partire dagli anni '70 ha visto imporsi una immigrazione caratterizzata da “povertà e marginalità sociale”³⁸, situazione che è andata crescendo con il tempo. A tutt’oggi l’integrazione dei cittadini immigrati, come si riscontra ne *La verità bugiarda*, è resa difficile innanzitutto dal problema della casa, se è vero che quelli “che vivono nella provincia di Milano, in particolare nel comune capoluogo, hanno più di frequente sistemazioni precarie o provvisorie, che spesso stanno a indicare situazioni di vera e propria esclusione abitativa”³⁹. Accanto a questa tipologia di problemi, la situazione si è negli ultimi anni complicata: sul dibattito relativo a integrazione e multiculturalismo, aleggia lo spettro del terrorismo e dello scontro di civiltà, come rileva lo studioso Luca Einaudi, secondo il quale gli eventi dell’11 settembre hanno avuto “effetti immediati sulla maniera di considerare gli stranieri in Italia [...] con un certo impatto sulle politiche pubbliche, anche se più retorico che non reale [...] tenendo conto del continuo senso di emergenza per il terrorismo di matrice islamica”⁴⁰.

Anche nel discorso sociologico, dunque, la violenza politica compare dotata di una valenza spettrale, a dimostrare il suo duplice statuto di ipotesi e di realtà, la sua condizione ambivalente di concretezza e al contempo di paura indeterminata. Vi sono quindi vari spettri che si aggirano nella contemporaneità italiana. Come ha notato acutamente Ruth Glynn, la persistenza della memoria della violenza politica degli anni '70 nella psiche collettiva, suggerisce che la cultura italiana ha sviluppato, in relazione a quel

³⁷ T. CAPONIO, *Città italiane e immigrazione. Discorso pubblico e politiche a Milano, Bologna e Napoli*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 125-126.

³⁸ T. CAPONIO, *op. cit.*, p. 127.

³⁹ *L’immigrazione straniera: indicatori e misure di integrazione*, a cura di A. GOLINI, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 148-150.

⁴⁰ L. EINAUDI, *Le politiche dell’immigrazione in Italia dall’Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 346-348. Lo studioso cita un articolo de *La Repubblica*, 27 gennaio 2004, di C. BONINI e G. D’AVANZO: “Quando la caccia ad Al Qaeda minaccia lo stato di diritto. A Milano due linee divergenti sui terroristi islamici, nelle inchieste di viale Jenner il ‘nodo’ del legame tra reati minori (scoperti) e piani della Jihad (ipotetici)”. L. EINAUDI ricorda anche che “nel 2006 si scoprì che i servizi italiani intercettavano e seguivano i giornalisti di *Repubblica* che ne disturbavano le manovre”. In: L. EINAUDI, *op. cit.*, p. 348.

momento storico, una reazione difensiva sintomatica di un'esperienza di trauma o ferita⁴¹. Se è vero che ogni esperienza traumatica produce nuovi "soggetti"⁴², allora il nuovo "soggetto" italiano appare costruito su una tensione costante tra rifiuto e inclusione della violenza politica. In letteratura questo si riflette soprattutto in testi che riduttivamente vengono definiti "di genere", ma che mostrano come tale letteratura, e il *noir* in particolare, siano in grado di narrare la complessità della società italiana, forse più di altre tipologie di narrazioni.

⁴¹ R. GLYNN, "Trauma on the Line: Terrorism and Testimony in the *anni di piombo*", *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, a cura di M. JANSEN e P. JORDÃO, 12-2006, p. 318. Devo le mie letture sul "trauma" agli indispensabili suggerimenti della Professoressa Kate Jenckes. Non avrei mai colto pienamente la valenza spettrale e traumatica della violenza politica senza assistere al convegno intitolato *Remembering Moro* organizzato a Londra nel 2006 da Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi.

⁴² Cfr. E. A. KAPLAN, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

**Donne e contesto storico-sociale:
le figure femminili nella scrittura di Grazia Verasani**

Alessia RISI
University College Cork

His-story e/o her-story: quale storia per le donne?

Nei lavori precedenti si è ragionato principalmente sul giallo come romanzo della storia: per rileggerla e per tentare di far luce, creando nuove prospettive, sui ‘non detti’, sui ‘coni d’ombra’ della storia ufficiale. Del resto, il poliziesco ha sempre reso bene lo spaccato storico-sociale in cui articolava le proprie narrazioni e soprattutto negli ultimi anni lo fa in maniera più sofisticata. In alcuni casi non si può parlare propriamente né di giallo, né di *noir*: per esempio per le narrazioni ‘epiche’, ‘transmediali’ e ‘non identificabili con un genere preciso’¹ di Giancarlo De Cataldo e Simone Sarasso – autori su cui si è ragionato molto durante il convegno – che propongono, attraverso lo spostamento del punto di messa a fuoco, letture alternative del dato storico, sebbene non necessariamente veritiere. Tuttavia, tendenza comune è ormai quella di intrecciare sempre più abilmente misteri, fatti di cronaca, stravolgimenti sociali e, ancora, buchi neri del recente passato a nuovi racconti che suggeriscano a chi legge una riflessione critica sui silenzi della storia.

Tutto questo è vero, inconfutabile, lodevole. Ma l’interrogativo che intendo porre, prevede un ulteriore capovolgimento dei discorsi. C’è da chiedersi, a mio avviso, cosa accade nel momento in cui esaminiamo questi romanzi, queste ‘riscritture della storia’, a partire da un lettore ben preciso:

¹ Di poco successiva al convegno *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria* di Aix-en-Provence, è stata la messa in circolazione sul Web del saggio *New Italian Epic* di Wu Ming 1. Lo scritto, che ha subito aperto un acceso dibattito tutt’ora in corso, rimanda, tra l’altro, all’idea di narrazioni tese a esplorare “punti di vista inattesi e inconsueti” da parte di diversi scrittori italiani, tutti accomunati in primo luogo dal fatto di porsi ‘responsabilmente’ di fronte alla pagina scritta.

cosa succede quando a leggere è una donna? Quanto di sé, della *propria* identità, della *propria* memoria storico-sociale le è concesso di ritrovare in quella storia ‘fatta dagli uomini’ e riproposta nel poliziesco?

Quando si pensa alla storiografia in genere, è idea comune credere che le donne, come soggetti (narranti) e come oggetti (narrati), siano le grandi escluse della storia. Questa convinzione, in parte sbagliata, rimanda a retroscena ben più complessi che non trovano qui la sede più adatta per un’analisi appropriata. Tuttavia, vorrei riportare alcune informazioni a riguardo che Gianna Pomata ci fornisce nel suo saggio *Storia particolare e storia universale*² e che mi sembrano inerenti anche al mio discorso. Per esempio, l’autrice spiega bene che le donne scompaiono dai libri di storia, così come li conosciamo oggi, a partire dall’età del positivismo, quando la “nuova storia, accademica e professionale, deve differenziarsi dalla storiografia letteraria che l’ha preceduta”³.

Le donne sono uno di quegli aspetti di “colore locale”, adatti al romanzo storico ma disdicevoli per una storiografia seria, che vengono eliminati dal testo storico. Questo vale la pena di ricordarlo è anche il periodo in cui la biografia viene nettamente separata dalla storiografia e, come sottogenere storiografico, perde rispettabilità per essere associata a quella “belletristica storica” da cui gli storici sono ansiosi di dissociarsi⁴.

Tutto ciò, secondo Pomata, porta anche alla marginalizzazione delle donne storiche, che da sempre avevano contribuito alla memorialistica e alla scrittura biografica: la concezione scientifica della disciplina, che si impone nel XIX secolo, guarda ormai alla ‘storia politica come quadro generale della storia’, percependo tutta la documentaristica esistente sulle/delle donne come ‘banalità aneddótica’ da non utilizzare. Vincono la dimensione della storia generale, la dimensione della sintesi, che trionfano ancora oggi in maniera evidente nei manuali per le scuole.

Questo ritratto che Pomata ci offre della storiografia ottocentesca evidenzia almeno tre fattori che confluiscono, o meglio determinano, anche il poliziesco degli esordi. Il contesto positivista in cui il genere nasce, la fede assoluta nella perizia scientifica di dati e fonti, la resa nelle narrazioni di

² G. POMATA, “Storia particolare e storia universale”, in L. CAPOBIANCO (a cura di), *Donne tra memoria e storia*, Napoli, Liguori Editore, 1993, pp. 63-81.

³ *Ibidem*, p. 77.

⁴ *Ibidem*.

quadri storico-sociali connotati al maschile sono, infatti, tratti distintivi anche del poliziesco del primo periodo. La presunta e originaria ‘mascolinità’ del genere va dunque ricercata anche nell’influenza, diretta o indiretta, che sull’immaginario letterario, possono avere avuto altri campi del sapere⁵, oltre che in dinamiche sociali di più immediata evidenza: per esempio quelle che ancora, dopo più di un secolo dalla nascita del genere, giustificherebbero un titolo come *An Unsuitable Job for a Woman*⁶. Per lungo tempo, infatti, e in parte forse ancora oggi, si è creduto che le donne non scrivessero o, peggio, non fossero in grado di scrivere gialli, tanto che anche casi eclatanti come Agatha Christie o Dorothy Leigh Sayers hanno spesso suscitato polemiche a riguardo.

Le cose non migliorano se si considera il piano della narrazione: le figure femminili o mancano del tutto, o restano sullo sfondo, o ancora e più spesso fungono da vittima: rappresentano, cioè, il corpo inerme, morto, l’oggetto attorno cui far girare l’azione dei personaggi maschili. In *Murder by the Book?*⁷, Sally Rowena Munt nota proprio come il poliziesco del primo periodo sia stato un genere tramandato ‘di padre in figlio’, “dove ogni scrittore è ben conscio di scrivere entro l’ombra del proprio predecessore [e in cui] le donne, se appaiono, non agiscono, ma *reagiscono* ai personaggi principali — gli uomini”⁸. E questo se da un lato rimanda alla presenza di una misoginia culturale di fondo, elegante e anestetizzata nel dandismo deduttivo di Auguste Dupin o nelle analisi abduitive⁹ di Sherlock Holmes, ben più evidente e brutale nell’*hard boiled* nord americano degli anni ’20; dall’altro rivela l’ombra di una vena omosessuale che attraversa la narrativa poliziesca, a partire dalla spalla di Dupin fino allo Jelling di Scerbanenco e oltre. Tradizionalmente, dunque, nei gialli scritti per mano di uomini, le donne hanno trovato ben poco in cui identificarsi e riconoscersi. Ma va detto che anche nei gialli ‘al femminile’, sebbene le storie presentino una maggiore attenzione alla costruzione dei personaggi femminili, ciò che ha prevalso in larga parte, e che a tratti persiste, è stata una concezione/representazione della donna improntata alla morale patriarcale. A discapito,

⁵ Non dimentichiamo che di questo periodo sono anche le teorie evoluzionistiche, ad esempio quelle di Cesare Lombroso e Giuseppe Sergi, che si basavano, tra l’altro, sull’assunto di un’inferiorità biologica della donna rispetto all’uomo.

⁶ P. J. JAMES, *An Unsuitable Job For A Woman*, London, Faber, 1972.

⁷ S. R. MUNT, *Murder by the Book? Feminism and Crime Novel*, New York, Routledge, 2004.

⁸ *Ibidem*, pp. 3-4.

⁹ Cfr. R. PETRILLI, *Il detective e le parole. Le strutture semantiche del ‘giallo’*, Troina, Città Aperta, 2004.

dunque, di ciò che ancora oggi qualcuno potrebbe pensare, molte sono state le scrittrici che si sono accostate al genere fin dai suoi esordi, e per di più introducendo da subito elementi destabilizzanti, come per esempio il caricaturale¹⁰, o anticipatori, come l'attenzione all'aspetto psicologico dei personaggi¹¹.

A partire almeno dagli anni '80, e all'estero in maniera più evidente che in Italia, la *crime fiction* ha permesso al femminismo di indagare e interrogarsi su questioni di identità di *gender*¹², attraverso l'invenzione di personaggi femminili che vengono proposti come finalmente attivi, autonomi, indipendenti. Una serie di *private eyes*¹³ che, più o meno contraddittoriamente, iniziano a interagire con le controparti maschili, e non più solo a reagire, e che, già per il solo fatto di esistere, vengono a costituire un elemento di trasgressione allo schema classico del genere, che ancora riconosceva nel detective 'maschio', duro e tormentato il proprio portavoce per eccellenza. Tuttavia, anche in Italia, a partire dagli anni '80, si sviluppa quella che Alessandra Calanchi¹⁴ definisce addirittura la "golden age" delle scrittrici gialle italiane. Autrici quali Claudia Salvatori (*Più tardi da Amelia*, 1985), Danila Comastri Montanari (*Mors tua*, 1990), Barbara Garlaschelli (*O ridere o morire*, 1995), per fare qualche nome e titolo, ma anche Alda Teodorani (*Labbra di sangue*, 1997), Elena Stancanelli (*Benzina*, 1998) e Nicoletta Vallorani (*Il cuore finto di DR*, 1993) hanno contribuito a spingere il giallo in varie direzioni, contaminandolo tanto con elementi storiografici – nel caso più evidente di Comastri Montanari, la cui serie più famosa è ambientata nell'antica Roma – quanto con la sperimentazione di nuove forme stilistiche – per esempio la cosiddetta scrittura 'cannibale' di

¹⁰ Si pensi a *Nina la poliziotta dilettante* (Salani, 1909) di Carolina INVERNIZIO, a *La mano tagliata* (Salani, 1912) di Matilde SERAO, o anche al personaggio di Mrs Julia Herlock Shomes, apparso in alcuni racconti sulla rivista statunitense *The Student: a Journal for University Extension Students* (1894). Sono tutti esempi in cui la figura dell'investigatore 'alla Holmes' viene vagamente ridicolizzata, fino al caso più lampante del belga Hercule Poirot (1920) di Agatha CHRISTIE, ben affrontato in questo senso da S. R. MUNT, *op. cit.*, p. 8.

¹¹ C. OLIVA, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003, p. 58, in cui Agatha Christie è indicata come 'lo spartiacque' che ha dato vita 'all'essenza del giallo moderno'.

¹² Si vedano ad esempio per la narrativa inglese e americana K. G. KLEIN, *The Woman Detective: Gender and Genre*, Springfield, Illinois Books Edition, 1995; G. H. IRONS, *Feminism in Women's Detective Fiction*, Toronto, University Press, 1995; S. R. MUNT, *Murder by the Book?*, cit.

¹³ Tra le più note, Kinsey Millhone (S. GRAFTON, "*A*" is for *Alibi*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1982); V. I. Warshawski (S. PARETSKY, *Indemnity Only*, New York, Dial Press, 1982); Pam Nilsen (B. WILSON, *Murder in the Collective*, Seattle, Seal Press, 1984).

¹⁴ A. CALANCHI, "Italian P.I.s: A Survey of Female Detective Fiction (1892-2002)", in *Linguae &*, 2003/2, www.ledonline.it/linguae/index.html.

Teodorani e Stancanelli o quella giallo-*cyberpunk* di Vallorani. Un periodo fecondo che porta dritti al nuovo millennio e a forme narrative che sembrano voler ritornare non più tanto a sperimentare la pagina scritta, quanto a raccontare nuovamente storie, seppur in una lingua, o meglio in una *narratio* rinnovata. Nello stacco di questo nuovo giro di boa si inserisce anche Grazia Verasani – scrittrice, sceneggiatrice, musicista bolognese, classe 1964 – che si accosta al poliziesco nel 2004 con la pubblicazione di *Quo vadis baby?*¹⁵, seguito nel 2006 da *Velocemente da nessuna parte*¹⁶. Ed è proprio su questi due romanzi che vorrei concentrare la seconda parte del mio discorso, perché mi sembra che forniscano un buon esempio di come le figure femminili si siano evolute: sia sul piano della psicologia del personaggio, sia su quello della loro contestualizzazione in un dato momento storico.

Alla ricerca del sé: il personaggio ‘nuovo’ di Giorgia Cantini

Protagonista di entrambi i romanzi è Giorgia Cantini, un’investigatrice privata quarantenne e sovrappeso. Altra presenza che si ripete è la morte: non tanto, o non solo, come enigma da risolvere, ma piuttosto, ci informa la stessa autrice, “come sensazione, come pensiero condizionante”¹⁷ e soprattutto come ‘morte conosciuta’, quella di parenti o amici. In *Quo vadis baby?*, infatti, seguiamo il personaggio di Giorgia in un percorso a ritroso sulle tracce della sorella suicida e, per una sorta di proprietà transitiva, su quelle della madre, anch’essa suicida. Ma anche in *Velocemente da nessuna parte*, la protagonista è alle prese con una storia di lutti collegati tutti a una stessa famiglia e che ruotano intorno alla scomparsa di Vanessa Liverani, detta Van, una prostituta d’alto bordo.

Nel primo romanzo, con un ritmo narrativo sostenuto, giocato tutto su anticipazioni e *flashback*, veniamo continuamente trasportati dall’io narrante, che coincide con Giorgia, avanti e indietro nel tempo, in un arco che va dagli anni ’70 a oggi; e avanti e indietro da Bologna, dove vive la protagonista, a Roma, dove negli anni ’80 si era invece trasferita la sorella Ada, in

¹⁵ G. VERASANI, *Quo Vadis Baby?*, Milano, Colorado Noir, 2004. Il titolo del romanzo è tratto da una battuta del film-scandalo *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci. Nel 2005 il romanzo ha ispirato l’omonimo film diretto da Gabriele Salvatores (anche membro fondatore della Colorado Noir). Nel 2008 l’omonima miniserie tv in sei episodi, prodotta da Colorado Film e Sky Italia.

¹⁶ G. VERASANI, *Velocemente da nessuna parte*, Milano, Colorado Noir, 2006. Il titolo del romanzo è la traduzione del titolo di una canzone degli Smiths, *Nowhere Fast*, dell’album *Meat is Murder* (1985).

¹⁷ F. NOVEL, *Grazia Verasani. Quo Vadis Grazia?*, in *Thriller Magazine*, 31 maggio 2005, www.thrillermagazine.it/rubriche/1189,

cerca di fortuna nel mondo teatrale e cinematografico. L'elemento di rottura dell'equilibrio iniziale della storia ci viene fornito subito, mediante una prolessi di poco successiva all'attacco stesso del romanzo, e coincide con una scatola piena di lettere che Ada, quasi vent'anni prima, inviava al suo amico Aldo, il quale dopo l'ennesimo trasloco le ritrova e le spedisce a Giorgia. Il momento di massima tensione si ha invece quando Giorgia scopre che A., l'amante segreto della sorella citato nelle lettere con la sola iniziale¹⁸, è in realtà Andrea Berti, lo stesso uomo con cui anche lei ha da poco intrapreso una relazione amorosa nel tempo presente del romanzo. Anche in *Velocemente da nessuna parte* il ritmo narrativo è dinamico: ci si sposta principalmente fra Bologna e le cittadine della sua provincia, fino a Sasso Marconi, dove vivono i genitori di Vanessa. E anche qui ci si muove tra presente e passato, indagando sia sugli ultimi movimenti della scomparsa sia su episodi della sua infanzia, determinata da un fatto di sangue: l'assassinio da parte del padre di uno degli amanti della madre. Inoltre, con un procedere narrativo assai simile al primo romanzo, l'equilibrio iniziale si spezza quando Giorgia trova e legge il quaderno su cui la vittima annotava ansie e poesie: è questa la particolarità che farà di un caso – trovare Vanessa Liverani – *il caso* e che metterà da subito le figure di Vanessa e Ada in stretta connessione. In questo senso, la stessa protagonista dirà:

[...] so esattamente dov'è situata la tomba di Ada e potrei andarci a occhi chiusi, guardare la foto dove sorride e pensare che sta ancora barando, che ci fa credere di essersi fermata qui. Ada è ovunque poso gli occhi. Non sarà mai in un posto preciso, per me. Io lo so che si è nascosta bene.

[...] Van dov'è? Un'altra con la passione per i segreti e per i nascondigli. Se le loro tombe fossero vicine, forse quelle due avrebbero argomenti in comune per l'eternità.¹⁹

Le scelte stilistiche dell'autrice fanno sì che tanto *Quo vadis baby?* quanto il successivo *Velocemente da nessuna parte* possano essere definiti gialli 'alla Christie': sia nel senso che non ci sono descrizioni alla *Grand-Guignol*, quindi niente scene del delitto dai dettagli raccapriccianti, sia perché anche qui ciò che si cerca è il *non detto*, il *negato*, la psicologia taciuta dei

¹⁸ La scelta di indicare il personaggio di Andrea Berti con la semplice iniziale non è casuale, ma è anch'essa una citazione del film di Bertolucci, in cui i due protagonisti scelgono di non dirsi i nomi l'uno dell'altra.

¹⁹ G. VERASANI, *Velocemente da nessuna parte*, cit., pp. 150-151.

personaggi che li porta all'infrazione dell'ordine sociale²⁰. Ordine infranto che peraltro non verrà mai completamente ristabilito, come accadeva nel giallo classico, neppure con lo scioglimento del caso. Sebbene, infatti, si farà chiarezza sulle dinamiche fattuali dei suicidi e dei delitti, questo non coinciderà con un sentimento di consolazione, né per la protagonista, né per il lettore, perché ciò che resta vivida è piuttosto la consapevolezza di quel *negato*, di quel *taciuto* delle vittime che non verrà mai svelato. Non a caso, infatti, i dettagli tecnici delle indagini e il dato scientifico relativi ai reati vengono posti in secondo piano e lasciati alle istruttorie di polizia.

Verasani non fa un mistero del fatto che la sua scrittura è tutta tesa ad approfondire la psicologia dei personaggi. Ciò a cui assistiamo è sostanzialmente una galleria di figure precipitate tutte e inevitabilmente nella contraddizione del proprio presente e lì, chi più chi meno, restano schiacciate. Lo stesso personaggio di Giorgia è fortemente contraddittorio, ma è proprio questo elemento di contraddittorietà che lo rende, agli occhi del lettore, più vero, concreto, *riconoscibile*. E paradossalmente è anche ciò che permette a Giorgia di restare in equilibrio, seppur continuamente in bilico, tra passato e presente: tra il primo puntuale impulso a fuggire ciò che è stato e le relazioni sociali e l'essere in grado, invece, di restare e interrogarsi su se stessa.

Il percorso 'accidentato' e a ritroso che l'autrice fa compiere alla protagonista in *Quo vadis baby?* si traduce anche in una ricerca del sé, in una riflessione sulla formazione dell'identità di *gender*. A partire dalla perdita della figura materna, Giorgia, appena dodicenne, inizia a costruire la propria identità in direzione diametralmente opposta rispetto a quella della sorella.

– Tu non sei una che piange, vero? mi gridò contro Ada il giorno che morì nostra madre. [...] La guardavo, abbagliata dalla sua rabbia liquida, e mi sentivo uguale alla bacheca di vetro dove papà teneva le pistole. Ada non la smetteva più di singhiozzare [...].

Ricordo che mentre lei piangeva spostai gli occhi verso la parete, su un quadretto a olio che raffigurava dei gatti in una cesta. [...] Ricordo che avevo le labbra secche e che fuori stava piovendo a dirotto. Ricordo che mi sentii inadeguata, lì, impalata sulla soglia, con le guance tirate in un mezzo sorriso idiota.²¹

²⁰ Cfr. C. OLIVA, *op. cit.*, pp. 55-63.

²¹ G. VERASANI, *Quo Vadis Baby?*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 80-81.

Ed è quasi sempre così che la protagonista ci dirà di sentirsi, goffa e fuori luogo, ma con i piedi che cercano di stare ben saldi a terra. Non riuscirà mai a vederci chiaro nei confronti della madre e della sorella, ne resterà sempre *abbagliata*. E quando il peso dei pensieri sembrerà insostenibile, non guarderà mai “altrove, verso un punto lontano”²² come facevano loro, ma sposterà sempre lo sguardo su qualcosa di concreto: semmai cercherà un bicchiere di vino.

Verasani descrive Giorgia come una donna dallo “sguardo dritto, pungente, che non si nasconde [e che] sa ridere perché conosce il dolore”²³. Ce la propone come figura più ‘forte’ rispetto a quella di Ada perché maggiormente somigliante al padre ma, allo stesso tempo, del padre le attribuisce anche le debolezze, come il vizio del bere. Inoltre, ci appare pervasa da una sorta di rabbia ‘secca’, laddove quella di Ada nel romanzo è definita ‘liquida’, che non le concede sfoghi, ma piuttosto blocchi, come quando dichiara che non le importa di ‘risalire al guasto’, di elaborare il lutto.

Aziona il tergicristallo anche se non piove più e sono fredda da quella cosa che ho cacciato giù, in fondo. Quel pozzo nero che chiamano rimozione e che a me, con buona pace degli psic, non è mai parsa una scelta sbagliata. [...] a me di risalire al guasto non mi importa, né di capire perché Ada si è levata di mezzo [...].

Io sono una che guarda avanti, al futuro. Io indago sugli altri, non su me stessa. E la mia scatola nera non ho nessuna voglia di trovarla.²⁴

Ma anche questa è una contraddizione, perché il personaggio di Giorgia non guarda al futuro, o almeno non solo: torna sempre e inevitabilmente a scavare nel passato²⁵, a cercare inutilmente di capire il gesto di Ada e di recuperare, in ultima analisi, il rapporto col materno. Rapporto da cui si sentirà sempre tagliata fuori, perché l’immagine ideale che ne ha è quella che lega la madre alla sorella, in un gioco di atteggiamenti eterei, sfuggenti, impalpabili che le unisce e le fa simili. Non le perdonerà, né le capirà mai completamente, ma difenderà comunque la libertà della loro scelta.

²² *Ibidem*.

²³ F. NOVEL, *op. cit.*

²⁴ G. VERASANI, *Quo Vadis Baby?*, cit., p. 9.

²⁵ È la professione stessa del personaggio, del resto, che obbliga a guardare al passato: un investigatore deve necessariamente ripercorrere le tappe di qualcosa che è già avvenuto per tentare di risolvere il caso.

Questo mancato recupero relazionale, o meglio l'assenza di un'esperienza del materno, determina anche la formazione di Giorgia come 'figlia di padre', nel senso che cresce esposta a una cultura di tipo principalmente maschile, senza tuttavia restarne schiava.

– Vieni dentro, le dissi tirandola per una manica inzuppata della camicia da notte. Mi spinse via.

Un uomo, nella villetta di fronte, aveva scostato un lembo della tenda e la fissava. Ada, con un sorriso sghembo e gli occhi di una *déracinée* intirizzita, si sfilò la camicia da notte e puntò i seni contro il vetro della finestra di fronte. L'uomo, a braghe calate, si mise a muovere l'uccello nella sua direzione.²⁶

Se da un lato l'atto di tirar via la sorella impegnata a esibirsi alla finestra può essere facilmente ricondotto ai precetti di una cultura di stampo patriarcale, che vuole il corpo della donna nascosto, negato; dall'altro potrebbe far pensare anche alla reazione di chi non accetta più un'idea di donna come mero oggetto di sollazzo per il maschio che guarda. In altre parole, potrebbe trattarsi semplicemente di una maggiore presenza di amor proprio in Giorgia piuttosto che in Ada, al di là di ogni becero monito patriarcale. Va aggiunto che, sebbene Ada, 'figlia di madre', appaia inizialmente più sorridente e disinibita di Giorgia nel vivere la propria corporeità, divertendosi, come nel caso appena citato, a provocare le controparti maschili, successivamente sarà lei a rimanere impigliata nella rete del maschilismo: non per avere ignorato le buone norme di comportamento imposte dalla tradizione dei padri, bensì per non essere riuscita, indipendentemente da quelle, a costruirsi un'identità.

A differenza delle altre figure femminili che incontra nel suo percorso e che io definirei 'vinte' – penso alla madre e alla sorella ma anche ad altre clienti dell'agenzia –, il personaggio di Giorgia si riscatta dal classico *aut-aut* di moglie/madre o donna/prostituta. Sceglie di non sposarsi e di non essere genitrice, e vive la sfera sessuale piuttosto serenamente, senza che questo spinga gli altri personaggi, né il lettore sufficientemente competente, a etichettarla come donna 'snaturata' o come prostituta. In altre parole, Giorgia è una figura che non si lascia fissare nel cerchio delle simbologie stereotipate. È anzi un ibrido affascinante, in cui tratti tradizionalmente attribuiti a un ruolo di genere maschile (poca cura nel vestire, capelli corti, linguaggio scurrile e atteggiamenti bruschi) non intaccano una forte fem-

²⁶ *Ibidem*, p. 179.

minilità di fondo e una sensualità propria del personaggio, che arrivano al lettore, sebbene Giorgia non indossi tacchi alti e non sia provocante sul modello delle *detective* americane anni '80 che tanto piacciono al padre. In questo senso, con la creazione del personaggio di Giorgia Cantini, Verasani propone qualcosa di sostanzialmente nuovo nel panorama del giallo italiano e ci porta lontano dal pregiudizio iniziale che voleva il poliziesco di segno esclusivamente maschile. Giorgia è un'investigatrice in piena regola pur "non avendo fatto corsi per detective"²⁷. Da buona 'figlia di padre', conserva molto della figura dell'investigatore classico – che non a caso nel romanzo coincide con quella del padre, l'ex maresciallo maggiore Fulvio Cantini – ma non rinuncia ogni volta a metterla un po' in discussione, a metterci del suo. Ricorda in parte gli eroi di Hammet e Chandler: ha un chiaro problema d'alcol ma anche un graffiante senso dell'umorismo, rasenta il cinismo per poi scoprirsi puntualmente una 'dura dal cuore tenero'.

Donne e contesto sociale

Entrambi questi romanzi non si possono certo definire gialli di respiro storico-sociale, né pretendono di esserlo. Piuttosto, come ammette l'autrice, lo scopo è di "creare piccole *suspense* all'interno di microstorie quotidiane, con un'attenzione al sociale"²⁸ e alla sua generazione. In questo senso, la presenza di elementi storici, sociali e generazionali all'interno dei romanzi è ciò che permette all'autrice di caratterizzare meglio le varie figure e renderle *riconoscibili* nel tempo e nello spazio. Il meccanismo è sostanzialmente questo: l'autrice dissemina nel testo pezzi di storia italiana, affidandoli ai personaggi, i quali li interiorizzano e li ripropongono, e solo a sprazzi, al lettore, sotto forma di ricordo. L'altro aspetto interessante di questo gioco di *flash* continui sulla storia collettiva è che in quei fermo immagine è la voce delle donne che sentiamo più spesso, nel senso che sono loro a essere portate in primo piano. Quando il nonno di Vanessa, ad esempio, parla degli anni della Resistenza, recupera in realtà, oltre alla memoria partigiana, quella della condizione femminile in quel frangente, quando le donne venivano prese e portate a "Villa Sinceri a fare le orgie con i tedeschi, e poi rapate a zero dai compagni"²⁹. Vittime (di una guerra peraltro voluta dagli uomini) punite una seconda volta per non aver preferito (e sempre che fosse possibile scegliere) la morte a un martirio poco di-

²⁷ *Ibidem*, p. 38.

²⁸ NOVEL F., *art. cit.*

²⁹ Cfr. G. VERASANI, *Velocemente da nessuna parte*, cit., p. 209.

gnitoso come lo stupro di massa, percepito dalla collettività maschile del tempo come ‘orgia’. In questo senso, direi che entrambi i romanzi si possono leggere anche come storia di donne: donne che mal si relazionano al contesto in cui vivono, accomunate tutte dalla voglia di reagire a un sistema patriarcale, ma che quasi sempre come unica soluzione trovano la fuga o la rassegnazione. Chi si uccide, chi va lontano, chi si abbandona tra le braccia del primo uomo disponibile. L’unica a non cadere nella trappola dell’ingenuità è Giorgia. E mentre le altre per la maggior parte fantasticano sui propri sogni, lei si interfaccia con il mondo reale ed è attiva politicamente: “scende in piazza contro Almirante”³⁰, partecipa alle riunioni dei compagni, vive a pieno la stagione del ’77.

Il processo reiterato che nel testo lega, anche se in maniera frammentaria, momento storico preciso e ricordo/esperienza del personaggio – ad esempio, Giorgia che ricorda ‘bene’ una sera di maggio al cinema con la sorella, perché era il ’78 e “Moro era stato ucciso da una settimana”³¹ – suggerisce al lettore nomi, luoghi, date per recuperare/ricostruire nella propria memoria storica, quella collettiva. In questo senso, gli sarà chiaro che la giovinezza delle due sorelle si spende tutta tra la fine degli anni ’70 e i primi anni ’80, quando quel processo lungo e convulso che si era avviato nel ’68 e protratto per tutto il decennio successivo, finisce per implodere drammaticamente e comincia a *rifluire*. Contestazioni politiche e tendenze contro-culturali rientrano, le piazze si svuotano. Si cede il passo alla paura (sono ancora gli anni delle Brigate rosse), il sociale ripiega nel privato, in un movimento degenerante che resta via via fedele a un unico imperativo, quello commerciale. Politica, economia e industria culturale si mescolano in perversi giochi di potere. E gli ambienti teatrale e cinematografico non restano certo salvi da quest’onda che tutto travolge.

Quando Ada si trasferisce a Roma è con un contesto di questo tipo che deve relazionarsi. La sua – ma anche quella di Vanessa dieci anni dopo, nella piena degenerazione della televisione italiana degli anni ’90 – è la storia di chi s’è perso dietro a un sogno, in una realtà che è ben diversa da quella immaginata. Entrambe finiranno nella spirale di un sistema socio-economico che gira su ritmi sempre più frenetici ed escludenti, regolati dal concetto chiave dell’individualismo. Le loro aspirazioni si risolvono di fatto con la prostituzione e con la vittoria, dunque, di quell’orizzonte patriar-

³⁰ G. VERASANI, *Quo Vadis Baby?*, cit., p. 59.

³¹ *Ibidem*, p. 60.

cale e maschilista che non riescono neppure a scalfire. In questo senso è indicativa una delle ultime lettere di Ada:

31 gennaio '86

[...] a Roma mi aspettava un provino che, naturalmente, non ho superato. Mi chiedo quanto tempo riuscirò ancora a resistere in questo mondo dove ottieni una parte solo se sbavi come un cane addosso ai pantaloni del padrone. Il teatro era la mia utopia e io volevo aprirmi a esso come una finestra. [...] per piacere alla gente, per farla piangere o ridere, e non per ricevere mazzi di rose dentro un camerino o per finire nel letto di qualche uomo politico. [...] Invidio Giorgia che ha un altro carattere e altre aspirazioni [...] Trovo rivoltante questo mio leccare le mani di chiunque alla ricerca di un po' di considerazione. Così come non sopporto la tiepida dedizione di Giulio, le sue attenzioni paterne, e penso che solo con A., nel suo letto di ortiche, riesco a sentirmi evanescente o *en passant* [...] con lui almeno posso bere e staccare la spina...³²

Ada ha ben chiara la debolezza del suo carattere, riconosce a sua volta la diversità tra lei e Giorgia, invidiandola. E mentre, come abbiamo visto, Giorgia conserva e rielabora, per certi versi, la figura del padre, Ada la rifiuta fino all'ultimo, scorgendola anche nella 'tiepida dedizione' del suo uomo. Ribadisco, però, che, a mio avviso, non c'è un rifiuto del paterno per affermare il sé, per costruire un'identità: tutto quello che interessa a questo personaggio, in fondo, è continuare a fuggire, a sentirsi 'evanescente', 'en passant'.

Per concludere direi che, attraverso un gioco continuo di incastri tra storie 'private' e pezzi di storia collettiva, Verasani riesce bene nel tentativo di rappresentare tipologie di identità (o di mancata identità) femminile, ma soprattutto di metterle in discussione. Porta in scena figure complesse e contraddittorie che difficilmente si lasciano ricondurre all'univocità dello stereotipo. Le contestualizza nella storia recente del nostro passato e ce le indica come modelli su cui riflettere, contribuendo a fornire materiale per interrogarsi ancora una volta su quali connessioni abbiano le donne con sé stesse, con l'Altro e con il proprio tempo.

³² *Ibidem*, p. 199.

LA MEGLIO GIOVENTÙ E GLI ANNI DI PIOMBO

Il decennio “lungo” del giallo italiano: 1959-1972

Massimo CARLONI
Liceo Ariosto-Spallanzani, Reggio Emilia

Premessa

Fino a pochi anni fa¹ ho ritenuto la data del 1966² fondamentale per la vera nascita del giallo italiano, finalmente affrancato dall'ibridismo delle origini³, dal protezionismo fascista⁴, dalle ipoteche esterofile del secondo dopoguerra⁵ e da un complesso di inferiorità a lungo condiviso anche dagli addetti ai lavori.

Recentemente, affrontando l'argomento in maniera più completa, mettendo cioè in relazione la produzione letteraria soprattutto con quella televisiva, ma anche con quella cinematografica e fumettistica, ho avuto modo di ricredermi parzialmente.

Certo, il fulminante esordio nel 1966 del “terzo” Scerbanenco, con *Venere privata*, costituisce senz'altro un momento di rottura significativo nella storia del giallo italiano, ma è solo l'epifenomeno di una tendenza

¹ Cfr. per tutti M. CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.

² È l'anno in cui viene pubblicato presso Garzanti il romanzo di Giorgio SCERBANENCO *Venere privata*.

³ Cfr. M. PISTELLI, *Un secolo in giallo, Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006.

⁴ Cfr. M. CARLONI, “Il romanzo poliziesco italiano. Le origini e la fioritura nella serra del regime (1914-1945)”, *Corriere dell'Umbria*, 19 giugno 1983 poi rifuso con altri contributi col titolo “Breve storia del romanzo poliziesco italiano”, in M. CARLONI, *Indagine sul giallo italiano*, Assisi, Porziuncola, 1984.

⁵ Cfr. M. CARLONI, “Il romanzo poliziesco italiano. L'ostracismo e l'esilio in patria (1945-1966)”, *Corriere dell'Umbria*, 23 giugno 1983 poi rifuso con altri contributi col titolo *Breve storia del romanzo poliziesco italiano*, cit..

già in atto in quel periodo e che abbraccia invece circa tredici anni: il “decennio lungo”, appunto, che va dal 1959 al 1972.

Per individuare e delimitare questo segmento temporale ho innanzitutto preso in considerazione solo gli autori che hanno utilizzato, nei vari media analizzati⁶, in modo non episodico e con successo di pubblico e/o di critica, la struttura del giallo.

In secondo luogo ho cercato di mettere a fuoco soprattutto il processo di emancipazione degli autori da qualsiasi forma di mascheramento – formale e/o contenutistico – più o meno umiliante; il genere ha iniziato così ad avere, oltre che un respiro multimediale, anche una coscienza di sé più matura e priva di inibizioni.

Infine, pur concedendo lo spazio dovuto alle esperienze televisive, cinematografiche e fumettistiche, ho individuato, a livello letterario, quattro snodi fondamentali⁷ da cui il giallo italiano prende le mosse per approdare, a partire dal 1972⁸, alla consacrazione definitiva.

Sheridan & C.

È la tv a segnare la prima discontinuità rispetto al passato.

Nel novembre del 1959 Mario Casacci (1920-1995) e Alberto Ciambri (1920-2008), due autori⁹ che si sono segnalati negli anni precedenti per un'imponente mole di novelle e romanzi di ambientazione straniera firmati con pseudonimo, danno vita a uno dei primi grandi successi della nostra tv: con la prima serie di *Giallo Club* entra in scena il tenente Sheridan, interpretato da Ubaldo Lay, che tiene gloriosamente il

⁶ In campo letterario ad esempio non ho preso in considerazione *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda per una serie di motivi: innanzi tutto il romanzo esce sì nel 1957, ma in parte è già stato pubblicato su “Letteratura” nel biennio 1946-47 e quindi la sua gestazione va anticipata di almeno dieci anni; poi per il fatto che, anche se l'autore lombardo manifesta precocemente la sua attenzione per il giallo, in realtà la sua produzione non ne è stabilmente influenzata; infine per le troppo singolari caratteristiche dell'intreccio (a partire dall'impossibilità di stabilire il responsabile del “fattaccio”) che ne fanno un, benché geniale, unicum. Su tutta la questione cfr. L. GUICCIARDI, “Ai confini del ‘giallo’. Note sul *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda”, in *Delitti di carta*, n. 4, maggio 2005, pp. 64-78.

⁷ Si tratta di L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1961; G. SCERBANENCO, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966; L. ANSELMINI, *Il caso Lolli*, Milano, Rizzoli, 1970; F. ENNA, *Il caso di Marina Solaris*, Milano, Longanesi & C., 1971.

⁸ Cfr. C. FRUTTERO-F. LUCENTINI, *La donna della domenica*, Milano, Mondadori, 1972.

⁹ Inizialmente collabora anche Giuseppe Aldo Rossi.

campo, con successi di ascolto e gradimento molto elevati, fino al 1972 per un totale di 57 episodi tra puntate di sceneggiati e episodi autoconclusi.

Certo, il protagonista appartiene alla polizia di San Francisco e le storie sono congegnate come il “giallo-enigma” di ascendenza britannica, con tanto di sfida al lettore: ma Casacci & Ciambricco hanno finalmente la forza di uscire dalla clandestinità e il prodotto (grazie anche alla bravura degli attori, di estrazione teatrale) si afferma per la sua “italianità”. L’enorme successo fa poi sì che la Rai prosegua nello sfruttamento delle risorse “interne”: a prescindere dagli adattamenti tv del commissario Maigret di Simenon o del Nero Wolfe di Stout, infatti, Camillo Mastrocino e Leo Chiosso già nel 1965 firmano come sceneggiatori la prima serie de *Le avventure di Laura Storm*, giallo-rosa peraltro ancora modellato su stereotipi stranieri; ma nel 1967 Piero Nelli e Mario Maffei, come registi, coordinano il lavoro di diversi sceneggiatori nella prima serie di *Triangolo Rosso*, una *fiction* totalmente italiana (negli autori e nei personaggi, che appartengono addirittura alla Polizia Stradale); poi tocca nel 1968 agli stessi Casacci & Ciambricco¹⁰ iniziare la fortunata produzione de *I ragazzi di padre Tobia*, giallo per ragazzi dal forte impatto nell’ambito della desertica programmazione pomeridiana dell’epoca. Persino un tentativo risoltosi in un flop, *F.B.I. Francesco Bertolazzi Investigatore* (Ugo Tognazzi alla regia e primo attore, Age & Scarpelli sceneggiatori!) – siamo nel 1970 – testimonia comunque la vitalità di un movimento che sembra ormai libero da ipoteche esterofile e che si avvia di lì a poco a celebrare i fasti di *Qui Squadra Mobile* (la prima delle due serie è del 1973).

Giallo, cinema d’impegno e “poliziottesco”

In campo cinematografico l’anno di svolta è sicuramente il 1960¹¹ quando esordisce alla regia Damiano Damiani (1922): il regista friulano, con *Il rossetto*, dà inizio alla sua lunga e fruttuosa frequentazione col poliziesco, spesso declinato secondo i canoni del cinema d’impegno, così

¹⁰ Anche in questo caso c’è stata la collaborazione nella sceneggiatura di un terzo autore, Silvano Balzola.

¹¹ In realtà nel 1960 esce anche *Il gobbo* di Carlo LIZZANI che poi nel 1966 con *Svegliati e uccidi* – *Lutring* e nel 1968 con *Banditi a Milano* sfiora tangenzialmente il genere senza abbracciarne appieno i canoni e, dunque, sfruttarne le potenzialità.

tipico di quegli anni¹²; sarà infatti lui, con la costanza artigianale che lo contraddistingue (al di là dei capolavori di Francesco Rosi nel biennio 1962-63¹³ o di quelli di Elio Petri nel 1967 e nel 1970¹⁴) a intuire la forza innovativa del giallo e a proporre, nel 1968, forse la più fortunata versione cinematografica dai romanzi di Sciascia, *Il giorno della civetta*. Il valore civile e quasi pedagogico della storia di mafia coniugata col poliziesco, secondo l'intuizione dello scrittore siciliano, rimarrà una costante della sua opera, anche quando, al di là degli anni '70 utilizzerà, in chiave apertamente didattica, il mezzo televisivo nella prima serie della *Piovra* da lui diretta nel 1984.

Accanto a Damiani, e ad altri registi "impegnati", cominciano però a muoversi le avanguardie di quel fenomeno tipicamente italiano, per anni sottovalutato e solo da poco preso in considerazione dalla critica più avvertita, che è il cosiddetto "poliziottesco": utilizzando dapprima le splendide storie del "nuovo" Scerbanenco e poi saggiando sentieri più personali, registi come Fernando di Leo (1932)¹⁵ iniziano a disegnare le coordinate lungo le quali si muoverà questo fecondo sottogenere tra strutture poliziesche, impegno sociopolitico ed esigenza di cassetta; senza dimenticare le fruttuose sinergie multimediali con l'appena nato fumetto nero italiano¹⁶.

Il fattore "k"

Nel novembre del 1962 la rivoluzione investe il fumetto; due miti sorelle milanesi, Angela (1922-1987) e Luciana (1928-2001) Giussani danno vita, con l'ausilio di una squadra di disegnatori sempre più capaci,

¹² Cfr., per il periodo che ci interessa, *Il sicario* (1960) da un lato e *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* e *L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, entrambi del 1971, dall'altro.

¹³ Si tratta, rispettivamente, di *Salvatore Giuliano* e *Le mani sulla città*.

¹⁴ Si tratta, rispettivamente, di *A ciascuno il suo* (non a caso dall'omonimo libro di Sciascia) e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*.

¹⁵ Cfr. *I ragazzi del massacro* del 1969 (dal romanzo omonimo di Scerbanenco) e, entrambi del 1972 e quindi al limite della nostra indagine, *Milano calibro 9* (questa volta dai racconti di Scerbanenco) e *La mala ordina*.

¹⁶ Escono infatti in questo periodo nelle sale *Kriminal* (1966) di Umberto LENZI (uno dei futuri maestri del "poliziottesco"), *Satanik* (1967) di Piero VIVARELLI e *Diabolik* (1968) di Mario BAVA (maestro invece dell'*horror* all'italiana).

al capostipite del fumetto nero italiano, finalmente concorrenziale coi mostri sacri d'Oltreoceano: "Diabolik"¹⁷.

Più tascabile di "Tex", in ogni numero un episodio autoconcluso, centoventi pagine con due vignette a pagina, copertina e retrocopertina in cartoncino, il nuovo fumetto lancia in orbita un eroe fortemente negativo: in calzamaglia nera o indossando maschere di lattice che gli fanno assumere altre fisionomie, ruba (soprattutto gioielli e denaro) e uccide (usando il pugnale o, a volte, gas asfissianti o narcotici). Ha però, a modo suo, un'etica "professionale": tutela i più deboli e ha il senso dell'amicizia e della riconoscenza. Accanto a lui la sua donna, Eva Kant: bionda, occhi verdi, fedele ma autonoma, non sfiorata dal femminismo, ma tuttavia femminista *ante litteram*; assieme costituiscono una coppia perfetta in cui le rapine divengono la metafora (e la sublimazione) della loro fantasiosa sessualità. Né può mancare l'antagonista, l'ispettore Ginko della polizia di Clerville. L'ambientazione delle storie, inizialmente realistica, si indirizza poi verso città immaginarie come Clerville o Ghenf: la prima, capitale dell'omonimo stato, è però una metropoli moderna che ricorda Parigi, mentre la seconda, città portuale, è debitrice, per le sue linee urbanistiche, di Genova o Marsiglia.

Diabolik, Eva e Ginko sono gli unici esseri pluridimensionali in un universo di personaggi privi di profondità psicologica, anche se vi sono qua e là, specie negli ultimi albi, alcune eccezioni. Ma non si può disconoscere la carica eversiva di questo fumetto *made in Italy*: per la prima volta un eroe negativo ha successo nelle edicole e vende nonostante si sia fatta una pessima fama tra gli educatori; ma, a differenza dei suoi epigoni¹⁸, nelle sue storie non c'è mai sesso e la violenza non è mai gratuita. La ripetitività del *plot* e la scarsità di personaggi comprimari sono alla base di un successo che apre le porte a tutto un movimento italiano che,

¹⁷ Cfr. L. RAFFAELLI, "Introduzione" a A.-L. GIUSSANI, *Eva Kant*, Roma, L'Espresso-La Repubblica, "I classici del fumetto di Repubblica", n. 34, 2003; L. RAFFAELLI, "Introduzione" a A.-L. GIUSSANI, *Diabolik. Le ferite del passato*, Roma, L'Espresso-La Repubblica, "I classici del fumetto di Repubblica – Serie Oro", n. 4, 2004; L. RAFFAELLI, "Introduzione" a A.-L. GIUSSANI, *Diabolik. 1. 1962-1970. Gli anni degli esordi*, Roma, L'Espresso-La Repubblica, "I classici del fumetto di Repubblica – I Grandi Personaggi", n. 1, 2006; L. RAFFAELLI, "Introduzione" a A.-L. GIUSSANI, *Diabolik. 5. Dopo il 2000. Oltre il fumetto*, Roma, L'Espresso-La Repubblica, "I classici del fumetto di Repubblica – I Grandi Personaggi", n. 5, 2006.

¹⁸ Basta un criminale, una "k" nel suo nome, un formato tascabile del fumetto e l'inevitabile e accattivante scritta "per adulti" per lanciare i vari Sadik, Makabar, Demoniak, Zakimort.

a differenza dell'archetipo, non sopravvivrà a lungo anche a causa della relativa povertà di riferimenti colti e della fatale deriva pornografica.

Gli unici epigoni degni di stare al suo livello sono le due creature di Max Bunker (Luciano Secchi, 1939) & Magnus (Roberto Raviola, 1939-1996).

“Kriminal”¹⁹ nasce nell'agosto del 1964 sfoggiando anch'egli nel soprannome quella “k” che, da allora in poi, nel fumetto italiano starà per “killer, morte, vietato, porno”²⁰. Anche Kriminal usa la calzamaglia, sa camuffarsi e ha una donna, Lola, che condivide le sue avventure; vive però nel nostro mondo, con agganci alla realtà, specie nell'ambientazione londinese. Le avventure non sono autoconcluse, ma proseguono nell'albo successivo e presentano una dose di ironia sconosciuta a Diabolik; inoltre Kriminal non ruba ai ricchi, ma agisce per vendetta contro organizzazioni criminali.

Sua sorella minore è Satanik²¹: nata nel dicembre del 1964, è la prima donna protagonista del fumetto italiano “adulto”, mostra spesso al lettore la sua *lingerie* e assume ruoli da dominatrice; in realtà è il risultato della metamorfosi, attraverso una miracolosa pozione, della brutta Marny Bannister che non si accetta e che quindi proietta il suo *ego* al di là dei suoi limiti fisici. Pur manifestando una vena satirica più evidente rispetto a Kriminal, viene fatta oggetto di furibonde campagne di stampa benché, a ben vedere, appaia come un'eroina dell'emancipazione della donna; per sopravvivere deve comunque trasformarsi nel tempo in una sorta di 007 in gonnella. In ogni caso non le giova la folta schiera di imitatrici protagoniste di fumetti semipornografici che affollano le nostre edicole²².

¹⁹ L. RAFFAELLI, “Introduzione” a M. BUNKER-MAGNUS, *Kriminal. Il triangolo isoscele*, Roma, L'Espresso-La Repubblica, “I classici del fumetto di Repubblica – Serie Oro”, n. 32, 2005.

²⁰ È vero peraltro che, con la medesima tecnica, vengono create alcune bonarie parodie: prima, a partire dal 1963 in tv (nel programma *Johnny 7* e poi *Johnny Sera*) poi nel 1967 al cinema (*Arriva Dorellik* di STENO) il cantante-attore Johnny Dorelli dà vita a questa brillante versione di Diabolik; nella famiglia Disney Italia, stimolati dal successo di Dorellik, nel 1969 viene creato Paperinik, alter ego dello sfortunato Paperino e con le stimmate del giustiziere ottocentesco.

²¹ L. RAFFAELLI, “Introduzione” a M. BUNKER-MAGNUS, *Satanik. Wurdalak il vampiro*, Roma, L'Espresso-La Repubblica, “I classici del fumetto di Repubblica – Serie Oro”, n. 38, 2005.

²² Vedi le varie Isabella, Jolanda e Zora la Vampira.

Diabolik, Kriminal e Satanik hanno però ormai dichiarato adulto il fumetto *noir* e da allora il mercato si orienterà sempre più verso soluzioni più vicine alla nostra sensibilità.

Leonardo Sciascia: il delitto perfetto

In questo contesto culturale in cui cinema, tv e fumetto affrontano consapevolmente la sfida di un prodotto interamente italiano (di genere, spesso di successo, non sempre di qualità) si inserisce nel 1961 Leonardo Sciascia pubblicando *Il giorno della civetta*: romanzo che, a tutti gli effetti, è un giallo anche se, per molto tempo, si è preferito sorvolare su questa incontestabile appartenenza per l'inguaribile provincialismo di certa nostra critica.

Se infatti semplifichiamo al massimo la struttura del poliziesco e prescindiamo dalle innumerevoli varianti dei sottogeneri, gli elementi costitutivi fondamentali possono essere graficamente così riassunti:

$$SI - D - I - S - P - SF$$

La situazione iniziale (*SI*) viene alterata dal delitto (*D*) che provoca un'inchiesta (*I*): quest'ultima porta alla scoperta (*S*) e alla punizione (*P*) del colpevole; si ha quindi una situazione finale (*SF*) con il ristabilimento della situazione iniziale.

Nel giallo classico *SI* e *SF* rappresentano lo stato di perfetta salute prima e di perfetta guarigione poi della società attaccata dalla malattia costituita da *D*; *I* non può esser altro che una *detection* totalmente razionale che, necessariamente, come in un problema matematico, deve portare alla *S*; e, siccome la società è fondamentalmente sana e ha i suoi anticorpi contro il delitto, *P* diventa il naturale corollario di *S*.

Negli anni '50, in Svizzera, Friedrich Dürrenmatt²³ prende le distanze dal modello classico²⁴: per lui la logica trova un ostacolo insormontabile nel Caso che governa la nostra vita; per Sciascia invece, è la Storia, con le sue manifestazioni criminali, a opporre la sua vischiosità all'ansia di verità e di chiarezza del detective.

²³ Cfr. soprattutto F. DÜRRENMATT, *Das Versprechen*, 1958 (trad. it. *La promessa*, Torino, Einaudi, 1975); il sottotitolo di quest'ultimo romanzo recita significativamente *Requiem per il romanzo giallo*.

²⁴ Cfr. F. DÜRRENMATT, *La promessa*, cit., p. 10.

Ne *Il giorno della civetta* sia *SI* che *SF* presentano una società malata di mafia che non promette al lettore nessuna evasione di natura consolatoria²⁵. Ma laddove in Dürrenmatt il Caso presiede alle umane vicende, qui è la struttura sociale, stratificatasi storicamente nei secoli, a dettare le regole del comportamento umano. *D*²⁶ quindi è il normale manifestarsi di una malattia che ormai si è cronicizzata e con la quale si continua a convivere senza speranza di guarigione; e *I* si svolge non attingendo al classico binomio induzione/deduzione quanto, vista la situazione generale e l'appartenenza del *detective* (il capitano Bellodi) a un corpo di polizia, alle risorse professionali: lettere anonime, informatori, tecniche sofisticate di interrogatorio.

Non interessa tanto dunque l'identità del colpevole quanto la possibilità dell'investigatore di incastrarlo; *S*, a differenza che nel *Pasticciaccio*, non è quindi messa in discussione: gli esecutori materiali dei delitti e il mandante vengono individuati e persino arrestati. Ma *P* non sopraggiunge appunto perché la situazione sociale della Sicilia è insanabile e quindi le manovre dell'Antistato hanno la meglio sulla cocciuta fedeltà alla Legge del capitano Bellodi²⁷.

Il giorno della civetta è dunque un giallo, eterodosso magari, ma pienamente inserito in un genere per il quale l'autore manifesta, in tempi non sospetti²⁸, un reale interesse; l'intuizione di Sciascia, che apre nuovi orizzonti alla letteratura d'indagine in Italia, è il connubio delitto-cultura mafiosa-ambientazione locale: infatti, il fenomeno, pur allargandosi progressivamente – secondo l'autore – a tutto il paese, ha tuttavia avuto storicamente origine in Sicilia. E così, tra i cinque successivi gialli²⁹, almeno in *A ciascuno il suo* e nel tardo *Una storia semplice*, ritorna questo felice impasto di indagine e realismo regionalistico: tuttavia, al tempo de

²⁵ È celebre la distinzione tra “romanzo problematico” e “romanzo consolatorio” fatta da Umberto Eco; cfr. U. ECO, “L'industria aristotelica”, in AA.VV., *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*. Almanacco Bompiani 1972, Milano, Bompiani, 1971.

²⁶ In realtà nel romanzo ci sono ben tre delitti coi quali, con chiaro intento didattico, Sciascia propone la classica tipologia delle vittime di mafia degli anni '60: chi si ribella al “pizzo”, chi collabora con le forze dell'ordine e chi potenzialmente può testimoniare su un fatto delittuoso.

²⁷ Cfr. L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, in L. SCIASCIA, *Opere. 1956-1971*, cit., p. 476.

²⁸ Già nel 1954 pubblica “Appunti per il giallo” su *Nuova Corrente*; cfr. poi L. SCIASCIA, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in L. SCIASCIA, *Opere. 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989.

²⁹ Cfr. AA.VV., *Nero su giallo. Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 2006 in cui, oltre a *Il giorno della civetta*, vengono esaminati, come contributi “eretici” al genere, *A ciascuno il suo* (1966), *Il contesto* (1971), *Todo modo* (1974), *Il cavaliere e la morte* (1988) e *Una storia semplice* (1989).

Il giorno della civetta, l'ambito in cui si muove l'autore siciliano, la letteratura "istituzionale" per dirla con Vittorio Spinazzola, non consente di ottenere immediati effetti a cascata sulla sottostante produzione artigianale e industriale che, per il momento, continua ad adagiarsi sugli stanchi stereotipi del "giallo spaghetti" o sulle ibridazioni con altri generi letterari.

Giorgio Scerbanenco: sotto il "rosa", il noir

Quando nel 1966 Giorgio Scerbanenco (1911-1969) pubblica *Venere privata*, a cui seguiranno, fino al 1969 altri tre romanzi del ciclo di Duca Lamberti³⁰ più altri inediti e ristampe, ribadisce con Sciascia, pur seguendo un suo autonomo percorso culturale e letterario, l'inscindibile rapporto tra narrativa d'indagine e precisa ambientazione geo-sociale che fanno del giallo italiano una sorta di moderna riedizione del regionalismo di fine Ottocento.

L'autore, ormai libero dai lacci censori del regime e da quelli editoriali del "periodo rosa", distilla una miscela esplosiva che squarcia con violenza inaudita le fragili ipocrisie del "giallo" italiano.

Al centro delle sue nuove storie c'è Milano, epicentro del *boom* economico, erosa da una industrializzazione selvaggia e da un consumismo rampante. Scerbanenco ritrae con occhio rabbioso la lenta metastasi della metropoli nelle cui vie si muove un'umanità che coniuga ricerca del benessere e assenza di qualsiasi scrupolo, invocando le garanzie della legge, ma di quest'ultima ignorando le più elementari norme; la casistica esemplare dell'autore presenta dunque l'organizzazione "scientifica" della prostituzione, il contrabbando di armi, il terrorismo altoatesino e il traffico di droga che fa la sua prima, massiccia comparsa all'orizzonte italiano.

Scerbanenco, completamente disorientato dalla metamorfosi, reagisce con rabbia; il suo giudizio è manicheo, ma sincero e mai senza appello: solo per i criminali non c'è pietà e l'estrema barriera della razionalità ferma Scerbanenco appena al di qua della soglia che conduce all'esaltazione del Giustiziere tipico del romanzo "d'appendice".

³⁰ Sono G. SCERBANENCO, *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti, 1966; *I ragazzi del massacro*, Milano, Garzanti, 1968; *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti, 1969.

Duca Lamberti, il suo eroe, parla con la stessa rabbia del suo creatore ed è, a suo modo, un reazionario; nasce però come medico che ha sulla coscienza (qui Scerbanenco è molto meno tradizionalista) un pietoso caso di eutanasia. Dopo aver pagato in modo salato il suo debito alla società con una serie di guai personali, la vocazione, tutta simenoniana, di “aggiustatore di destini” lo porta prima casualmente e poi professionalmente sulla strada dell’investigazione: prima come ex medico, poi come rappresentante di medicinali; infine, negli ultimi due romanzi del ciclo, finalmente come poliziotto per raggiungere, nel finale dell’ultima storia, la sospirata riabilitazione senza condizioni.

Scerbanenco dunque, pur ispirandosi a Maigret e a padre Brown per la vocazione umana alla *detection*, a Marlowe per l’indifeso cinismo e a Mike Hammer per certi furori moralistici, tuttavia crea una figura del tutto nuova, autenticamente italiana, sullo sfondo di una città ritratta con toni realistici.

Accanto a lui, identità miscela di modernità (nei costumi) e di tradizione (nelle ascendenze letterarie) è Livia Ussaro, la sua donna (e non, conformisticamente, moglie) che si lega a Duca con un rapporto dai contorni inizialmente sfumati e ambigui, ma che via via si trasforma in un sentimento d’amore senza che questo indebolisca la sua indispensabile presenza nelle indagini.

Scerbanenco sconta d’altra parte la difficoltà di disegnare *ex novo* una figura di detective credibile nell’Italia del *boom* economico: improponibili, per ragioni diverse, l’investigatore privato, il poliziotto puro o il carabinieri (lo sbirro di ottocentesca memoria) e il *detective* dilettante, Scerbanenco crea questo medico-investigatore, coadiuvato da un’eccentrica sociologa e appoggiato, sullo sfondo, da due veri poliziotti della questura milanese.

Naturalmente l’*exploit* del ciclo di Duca Lamberti non può far dimenticare che l’autore non ha in pratica mai smesso di scrivere storie d’indagine³¹; tuttavia, come Casacci & Ciambricco con Sheridan si sono affrancati dal complesso di colpa nei confronti della produzione angloamericana, così Scerbanenco, a partire da *Venere privata*, si libera dai condizionamenti editoriali e dalle sovrastrutture da romanzo “rosa” che spesso

³¹ È del 1961, e quindi contemporaneo de *Il giorno della civetta*, *La sabbia non ricorda*, uno dei gialli più convincenti dell’era pre-Lamberti.

caratterizzano i suoi romanzi del secondo dopoguerra e non esita a essere finalmente se stesso.

Giallo di qualità o industriale, ma italiano

A confermare questa irreversibile scelta che ha fatto il giallo italiano ci sono almeno due indizi.

Nel 1968 Raffaele Crovi lancia presso Rizzoli una collana, “Il rigogolo”, dedicata al poliziesco rigorosamente italiano e di qualità: con cadenza irregolare, fino al 1972, autori come Bonura, Miniussi, Dentice, Mantovani, Vaime e soprattutto Anselmi declinano il giallo secondo ispirazione e gusti personali; benché meritoria, questa operazione “di vertice” non incontra però i gusti del pubblico, abituato ad appuntamenti fissi, più in edicola che in libreria, a *detective* e/o ambientazioni decisamente più esotici³². Il dado però è tratto: Crovi continuerà fino alla morte, seppur con alterne fortune, a promuovere la narrativa d’indagine italiana declinata secondo un’elevata cifra stilistica.

Ma anche nel segmento più basso del mercato si avvertono segni di cambiamento. Persino al confine, in quegli anni spesso labile, tra produzione industriale e porno-soft, ci si accorge che l’atmosfera sta cambiando; e così la casa editrice Il Momento agli inizi degli anni ’70 lancia ben quattro collane: mentre le prime tre strizzano esplicitamente l’occhio al lettore scarsamente acculturato e banalmente esterofilo³³, la quarta, “I gialli all’italiana”, tenta di sfruttare la moda del momento, ambientando nelle città e nella provincia italiana polizieschi spesso raffazzonati, ma indubbiamente non mascherati. Se dunque anche i proletari della penna gettano la maschera significa che il genere, nella sua variante italiana, ha raggiunto una certa credibilità presso vasti strati di lettori.

³² Cfr. M. CARLONI, *Tutti gli uomini di Crovi. Un dramma in tre (?) atti del giallo italiano*, Assisi, Tosti, 1986; cfr. anche M. CARLONI, *L’Italia in giallo*, cit., pp. 57-58.

³³ Si tratta de “I Gialli del Momento” (gialli spaghetti pornosoft), “I Neri del Momento” (simili, solo con una coloritura spionistica) e “I Viola del Momento” (semplicemente romanzi pornosoft).

Luciano Anselmi: da Londra a Fano l'emancipazione del giallo italiano

L'esperimento più interessante di liberazione dalle pastoie del passato per affrontare le appassionanti incognite del futuro del giallo italiano è quello tentato da Luciano Anselmi (1934-1996).

Lo scrittore marchigiano, che, pur con l'esiguo *corpus*³⁴ della sua produzione poliziesca, tuttavia ricopre un posto importante nella nostra letteratura d'indagine, nel 1965 dà alle stampe a puntate su un quotidiano locale *Il caso Manders*³⁵; quando però Raffaele Crovi chiama diversi autori a comporre il mosaico della sua collana "Il rigogolo", Anselmi riprende tra le mani il romanzo che, con profonde modifiche, soprattutto nell'ambientazione non solo geografica (da Londra si passa alla Riviera marchigiana) ma anche sociale e umana, diventa *Il caso Lolli*³⁶.

Cos'è cambiato? Certo, è passato il ciclone Scerbanenco e s'è creato un importante sbocco editoriale, ma in realtà il "giallo-enigma", assieme a Simenon, è uno dei grandi amori di Anselmi e così assistiamo al tentativo, assolutamente originale da noi, di fondere due scuole apparentemente agli antipodi in un contesto provinciale.

Da un lato abbiamo magari l'uso di veleni esotici, ma dall'altro emergono personaggi che sono riluttanti a farsi circoscrivere all'ingrato ruolo di ruote ben oliate di un meccanismo narrativo infernale, volto prevalentemente all'evasione, seppure intelligente, del lettore.

Allo stesso modo il movente supremo dell'interesse, motore di ogni delitto, che filtra dal "giallo-enigma" al commissario Boffa, perde la sua caratterizzazione forte nell'abisso del cuore umano che Anselmi delinea con finezza e partecipazione.

Anche nel delineare la figura dell'investigatore i due modelli, "inglese" e "simenoniano", continuano a interagire: il commissario Boffa è convinto che il delitto debba essere logicamente spiegato ma ha la vocazio-

³⁴ Cfr. L. ANSELMi, *Il Liocorno Blu e altre inchieste del commissario Boffa*, Milano, Camunia, 1992 in cui, amorevolmente, Raffaele Crovi ha riunito i romanzi e i racconti del ciclo dedicato al commissario Boffa.

³⁵ L. ANSELMi, *Il caso Manders*, in "Voce Adriatica", 5, 12, 19 e 26 settembre, 3, 10, 18 e 25 ottobre, 1, 8 e 15 novembre 1965 (11 puntate), dal 1998 ristampato in volume a opera della benemerita "Fondazione Rosellini per la letteratura popolare" operante a Senigallia.

³⁶ L. ANSELMi, *Il caso Lolli*, Milano, Rizzoli, 1970, ora in L. ANSELMi, *Il Liocorno Blu e altre inchieste del commissario Boffa*, cit.

ne, tipica di Maigret, di essere un “aggiustatore di destini” e, come lui, è costretto a frugare nei rifiuti di un’umanità sempre meno attraente anziché negli asettici ambienti del “giallo-enigma”.

E anche quando ci spostiamo dal singolo *detective* alla coppia investigativa i debiti si fanno più forti, ma, al tempo stesso, gli apporti originali di Anselmi più intriganti. Il commissario Boffa e il suo anonimo amico antiquario non potrebbero essere più antitetici: il primo è un uomo dalla cultura limitata e dai gusti estetici discutibili; l’altro, antiquario per caso e non per vocazione, conduce una vita piuttosto irregolare con due unici amici, il gatto Fuffi e l’Armagnac; sono accomunati dall’essere separati dalle rispettive consorti e dal fatto quindi di condurre una vita solitaria. Sulla coppia da “giallo-enigma” Anselmi lavora, ispirandosi a Simenon, e di loro emerge, più della collaborazione professionale, la commovente simbiosi esistenziale, funzionale non solo all’intreccio, ma anche all’ambiente, ostile e velenoso, in cui si trovano a operare due individui in sostanza emarginati o non integrati e perciò soli e vulnerabili.

Ma questa simbiosi finisce anche per assumere connotati ambigui: senza scomodare la psicanalisi e senza voler rimarcare la fondamentale, e talora quasi sospetta, misoginia del *detective* di scuola inglese, è un fatto che il loro rapporto, pur prescindendo da qualsiasi coinvolgimento erotico, sia assai più profondo e riuscito di quello con le rispettive consorti, con tutto il corredo dei gustosi battibecchi tipici della convivenza matrimoniale.

L’apporto comunque più originale dato da Anselmi al poliziesco italiano è stata l’intuizione di un legame organico tra il segmento di provincia italiana da lui isolato e l’attrazione verso l’abisso della morte che sembra caratterizzare il suo paesaggio e i suoi abitanti.

E, come in Sciascia, nei suoi romanzi la società non è affatto sana, prima del delitto, come vorrebbe far credere il “giallo-enigma”: è una provincia malata quella che compare ne *Il caso Lolli*, spesso sorpresa nella sala fumosa di un caffè, nei polverosi corridoi di case borghesi, nell’ometto che guarda fisso nel vuoto, la televisione in sottofondo e la segatura sulle scarpe. È gente che vive male o non vive, questa, anche se trascina la sua vita senza senso da un luogo all’altro, da un tempo all’altro, tutti identici tra loro. L’unica cosa veramente viva, paradossalmente,

è la morte che si annuncia con vigore anche nei gesti che più dovrebbero essere carichi di gioia.

È la morte che regna in queste plaghe battute dal mare: solo quando l'uomo si fa da parte, allora la vita sembra risorgere nei muri, nei colori, nel mare; ma è solo un breve intervallo e la vita torna a inabissarsi, come in un arido paesaggio carsico, in vene sotterranee che si diramano e che scavano inesorabilmente senza decidersi di venire alla luce.

Franco Enna: l'emersione dal "giallo spaghetti"

Franco Enna (1921-1990), pseudonimo di Franco Cannarozzo, è quello che un tempo si sarebbe definito un poligrafo: la sua vastissima produzione³⁷ spazia infatti dalla poesia alla narrativa, dalla sceneggiatura (per radio, tv, cinema) alla saggistica; solo nel settore della letteratura gialla ha pubblicato una cinquantina di romanzi, moltissimi sotto pseudonimo, e un centinaio di racconti.

È naturale allora che i risultati non siano stati uniformi sotto il profilo della resa letteraria, come nota una sua attenta studiosa, Gisella Padovani³⁸. Un'analisi approfondita ed esaustiva dei romanzi pubblicati sotto pseudonimo straniero non è stata ancora tentata; viceversa la produzione firmata Franco Enna – e apparsa nella breve fioritura del giallo italiano sotto gli auspici della Mondadori alla fine degli anni '50 – ha trovato in Loris Rambelli il suo interprete più acuto, capace di evidenziarne le novità, purtroppo non debitamente apprezzate³⁹.

Ma a noi interessa indagare l'ultima stagione dello scrittore quando, appunto sulla scia del successo dello Scerbanenco "nero"⁴⁰, riemerge dalle catacombe del "giallo spaghetti" con alcuni libri ristampati col suo pseudonimo italiano e, soprattutto, col ciclo de *Le avventure del com-*

³⁷ La più completa bibliografia oggi disponibile, per quanto limitata alla produzione poliziesca, è quella contenuta in R. PIRANI-M. MARE-M. G. DE ANTONI (a cura di), *Dizionario bibliografico del giallo (A-I)*, I, Firenze, Pirani Ricerche Bibliografiche, 1994, pp. 557-561 e, nelle successive *Integrazioni* del 1995, p. 146.

³⁸ Cfr. G. PADOVANI, 'Suspense', 'mystery', polemica ideologica nella narrativa di Franco Enna, in G. PADOVANI, *L'officina del mistero. Nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Enna, Papiro, 1989, pp. 79-80.

³⁹ Cfr. L. RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 148-149.

⁴⁰ Cfr. M. CARLIONI, "L'artigianato letterario di Scerbanenco", ne *Il belpaese*, ottobre 1984, pp. 253-272.

missario Sartori, cinque romanzi e un racconto⁴¹ pubblicati in meno di un decennio, che contribuiscono, tra l'altro, a inserire Roma⁴² nella geografia del giallo italiano che in quegli anni si va delineando.

Al centro delle indagini c'è il commissario siciliano Federico Sartori, un bell'uomo, con moglie e figli lasciati in Sicilia, inguaribile dongiovanni con tendenza ad autoassolversi con una certa facilità. "Continentale" integrato, non è immune da malinconie tipiche dell'immigrato; dirige le indagini coadiuvato da diversi uomini, ma in ogni romanzo c'è la classica "spalla"⁴³ secondo i consueti canoni del poliziesco anglosassone. A differenza quindi di Antonio Perria⁴⁴ o della coppia Felisatti & Pittorru⁴⁵, che in quegli anni presentano gli uomini delle squadre mobili di Milano e Roma, Enna si preoccupa piuttosto, romanzo dopo romanzo, di definire meglio il personaggio di Sartori, l'unico *detective* che l'appassioni veramente.

Scelta se vogliamo poco innovativa, considerando il fatto poi che il nostro commissario oscilla tra la vocazione ideale a una missione (e questo lo apparenta, anche se in modo più sbiadito, al Duca Lamberti di Scerbanenco) e una prassi che lo vede usare le maniere forti come nell'*hard boiled school* statunitense; senza contare che spesso si lascia trascinare dall'intuito e da occasionali stati d'animo piuttosto che da una ferrea logica induttivo-deduttiva.

Minore forza, sempre rispetto a Scerbanenco, c'è nel tentativo di Enna di rappresentare adeguatamente il volto di una società in decadenza, a partire dalla potente famiglia Solaris protagonista del primo romanzo del ciclo; l'autore insomma sembra solo debolmente preannunciare quella "razza padrona" che invece si erge minacciosa nei "gialli romani" di Fe-

⁴¹ F. ENNA, *Il caso di Marina Solaris*, cit.; id., *Passa il condor*, Milano, Longanesi & C., 1971; id., *La bambola di gomma*, Milano, Longanesi & C., 1971; id., *Un poliziotto in vendita*, Milano, Longanesi & C., 1973; id., *Buon anno, commissario*, in *Polizia Moderna*, dicembre 1976, id., *L'occhio lungo*, Milano, Rusconi, 1979.

⁴² In verità solo tre storie si svolgono a Roma e una invece in un paesino laziale.

⁴³ Nelle storie "romane" è il brigadiere, poi promosso maresciallo, Corona.

⁴⁴ I suoi tre romanzi "milanesi" escono tra il 1974 e il 1975; cfr. M. CARLONI, "Cronaca nera e letteratura gialla nell'opera di Antonio Perria", in AA.VV., *Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorian Macchiavelli e Antonio Perria*, Paris, Nanterre, C.R.I.X., *Narrativa*, n. 26, settembre 2004, pp. 37-64.

⁴⁵ I loro cinque romanzi "romani" escono tra il 1973 e il 1978; cfr. M. CARLONI, "Realismo letterario e impegno sociale nei romanzi polizieschi 'romani' di Massimo Felisatti & Fabio Pittorru", in *Problemi*, maggio-agosto 1992, pp. 152-162.

lisatti & Pittorru; le sue storie infatti sono troppo simili a Sartori, a quella sua estemporaneità che esercita un'azione centrifuga sui vari elementi e che mette impietosamente a nudo l'estrema semplicità dei congegni narrativi.

Anche dell'eredità di Scerbanenco è rimasto solo l'involucro esterno: molto probabilmente la causa va ricercata nell'eccessiva fretta con cui i romanzi vengono ideati e pubblicati (ben tre nel 1971); nulla impedirebbe quindi a Franco Enna, nel momento in cui il giallo italiano si sta faticosamente liberando dalle ipoteche anglosassoni e francesi per conquistare una dimensione tutta sua – artigianale – curata nell'ambientazione e nello stile, di assecondare la rivoluzione in atto e di schierarsi col “nuovo” che avanza: ma vuoi per le pressioni dell'industria culturale, che intende sfruttare fino in fondo la vena d'oro portata alla luce dall'ultimo Scerbanenco, vuoi per la pesante eredità di anni di “giallo spaghetti”, Enna manca il cruciale appuntamento.

Ed è veramente una beffa del destino veder lentamente scomparire dalla scena del poliziesco italiano chi, per lunghissimi anni, aveva combattuto faticosamente per tenerne alta la fiaccola nonostante l'ostracismo di lettori, editori e critica.

Conclusioni

Tra il 1959 e il 1972 una serie di autori, diversissimi tra loro, imprime al giallo italiano una svolta faticosa ma irreversibile. Ci si libera dalle ipoteche straniere in modo sempre più marcato: dalla orgogliosa affermazione della propria identità pur in un contesto ancora esterofilo (Cassacci & Ciambricco, ma anche le sorelle Giussani) alla presa di distanza da moduli non più soddisfacenti (lo Scerbanenco “nero” che si libera del suo alter ego “rosa”); dalla riemersione dalle profondità del “giallo spaghetti” (Enna, ma anche gli anonimi mestieranti della casa editrice Il Momento) all'inserimento della struttura d'indagine in un contesto di impegno cinematografico (Damiani e Lizzani) e letterario (Sciascia).

Chiunque, nel proprio campo, senza evidenti o comunque continui raccordi con gli altri, mette la propria pietra per la costruzione dell'autonomia del genere; manca ancora il passo conclusivo, la saldatura fra le tre caratteristiche ampiamente consolidate del genere: regionalismo, successo di pubblico e consenso della critica.

La donna della domenica di Fruttero & Lucentini del 1972⁴⁶, dunque, deflagra con la sua carica dirompente dichiarando chiuso il “decennio lungo” di faticosa e fruttuosa sperimentazione e consacrando lo spessore, pur a diversi livelli di percezione estetica, del giallo italiano contemporaneo.

⁴⁶ C. FRUTTERO-F. LUCENTINI, *op. cit.*

Marco Vichi tra Storia e memoria

Barbara MEAZZI
Université de Savoie

Introduzione

Creando nel 1995 il personaggio del commissario Bordelli¹, Marco Vichi ha scelto di ambientare i suoi romanzi negli anni '60 perché, come diceva Pasolini², quella era l'epoca in cui gli ignoranti non si vergognavano di riconoscere i loro limiti e perché i protagonisti sopravvissuti alla seconda guerra mondiale potevano ancora, in quel periodo, permettersi di credere in un futuro migliore.

Se le inchieste del commissario Bordelli si svolgono effettivamente negli anni '60, la seconda guerra mondiale costituisce invece lo scenario dei ricordi di questo poliziotto cinquantenne, fumatore incallito e sognatore malinconico: nel dormiveglia o non appena il controllo delle proprie capacità raziocinanti si allenta – per questo basta che egli si accenda una sigaretta o che veda qualcosa d'insolito – capita al commissario di rivivere alcuni episodi del periodo della guerra e, soprattutto, delle lotte contro i nazisti e i fascisti. Le immagini allora si confondono e vanno a sovrapporsi a pezzi di Storia: “[...], qualunque cosa pensasse si ritrovava sempre in testa quella maledetta guerra”³.

¹ M. VICHI, *Il commissario Bordelli*, Milano, Guanda, 2002, abbreviato d'ora in poi CB; M. VICHI, *Una brutta faccenda*, Milano, Guanda, 2003, abbreviato d'ora in poi BF; M. VICHI, *Il nuovo venuto*, Milano, Guanda, 2004, abbreviato d'ora in poi NV. Gli altri romanzi di Marco Vichi sono: *L'inquilino* (1999), *Donne donne* (2000), *Perché dollari?* (2005), *Il brigante* (2006), *Nero di luna* (2007), tutti editi da Guanda. L'autore ha inoltre pubblicato un numero importante di racconti in varie antologie, tra cui per esempio *Delitti in provincia*, edito da Guanda nel 2007, da lui stesso curata.

² “Intervista a Marco Vichi”, www.gialloweb.net/interviste/vichi.asp; “Il serial killer del commissario Bordelli”, in www.infinitestorie.it/frames.speciali/speciali.asp?ID=184.

³ VICHI, *Il nuovo venuto*, cit., p. 44

Dopo aver tracciato un quadro sintetico della produzione dell'autore e stabilito nei tre romanzi di cui Bordelli è protagonista una sorta di fenomenologia della Storia e della memoria – utilizzando tale terminologia intendo alludere naturalmente a Ricœur⁴ –, incentrerò la mia analisi sul ruolo di queste parentesi di *Wiedererinnerung* che non hanno in apparenza nessun rapporto diretto con l'inchiesta poliziesca e che sono piuttosto legate alla storia personale del padre dell'autore. Attraverso lo studio della messa in intrigo dell'esperienza vissuta, che Ricœur avrebbe chiamato *préfiguration éthique originare*, vorrei cercare di proporre una valutazione del rapporto tra scrittura dell'indagine e scrittura della rappresentazione storica, ovvero tra storia personale, finzione e Storia.

Il percorso di Marco Vichi

Nato a Firenze nel 1957, Marco Vichi è oggi un autore relativamente conosciuto in Italia e all'estero: i suoi romanzi sono stati in effetti tradotti in greco, in portoghese, in tedesco e in spagnolo, ma curiosamente non in francese. La pubblicazione a puntate di *Nero di luna*, nell'estate del 2007 sulla *Stampa* di Torino, ha sicuramente contribuito ad aumentare la sua notorietà di scrittore di gialli, anche se in verità egli non è solo autore di romanzi di genere: ne *Il Brigante* per esempio, la *detection* è anche e soprattutto un'indagine esistenziale la cui esemplarità diventa universale attraverso lo straniamento spaziotemporale.

Il tema dell'investigazione esistenziale emerge altresì in *Donne donne*, recentemente riedito dai tipi di Guanda: il romanzo racconta il percorso di formazione di un aspirante scrittore, la cui personalità sembra nata dalla mescolanza tra lo studente Raskol'nikov, il perdigiorno di Eichenborff e il seduttore Valmont. Alle prese con il proprio *rien d'Autre* – come avrebbe detto Deleuze⁵ –, il protagonista del romanzo cerca di definire la propria identità in quanto uomo e in quanto scrittore tramite una serie di esperienze che sono poi essenzialmente di natura sentimentale e sessuale. *Donne donne* dovrebbe essere un libro sulle donne, in verità è piuttosto un romanzo di ironica autofinzione in cui il protagonista cerca di costruire la propria identità di adulto grazie a un'educazione sentimentale basata sul ridondante utilizzo del proprio organo riproduttivo. Come però scriveva Sciascia in un articolo su Casanova e l'utopia,

⁴ P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Parigi, Seuil, 2000.

⁵ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Parigi, Ed. de Minuit, 1973, p. 36.

La monotona ripetizione di quelle scene per cui sono considerate di acceso erotismo mi ha piuttosto inclinato alla contraria manzoniana considerazione e osservanza che di amore – e di fare l'amore – al mondo ce n'è tanto che non occorre metterlo nei libri.⁶

Ecco allora che, mettendo inconsapevolmente in pratica l'assunto di Sciascia, il commissario Bordelli ama le donne ma, come vedremo, in maniera meno onnicomprensiva e anche meno ostentata; rispetto a *Donne donne*, la componente autobiografica, rappresentata dalla rielaborazione dei ricordi di guerra del padre dello scrittore, Franco Vichi, è altrettanto presente, ma la sua messa in intrigo avviene in maniera diversa e più matura. Prima però di analizzare le modalità di apparizione e di funzionamento della componente *memorial-autobiografica* nei tre romanzi della serie, mi è sembrato necessario soffermarmi sulla dimensione cronologica, definita e specificata sempre con grande precisione.

Il Commissario Bordelli nel tempo e nello spazio

Il primo romanzo della serie, *Il commissario Bordelli*, si svolge durante il mese di luglio del 1963, quando Bordelli ha cinquantatré anni, il suo autista e collaboratore Piras diciotto e Diotivede, l'amico medico legale, settanta. Il secondo romanzo, *Una brutta faccenda*, è ambientato nell'aprile 1964 e include il cinquantaquattresimo compleanno del commissario, che deduciamo esser nato il 2 aprile 1910. Il terzo romanzo, infine, comincia il 12 dicembre 1965 e si conclude con i fuochi artificiali di Capodanno; il quarto volume, ci ha assicurato Marco Vichi, avrà come sfondo cronologico il 1966, anno particolarmente difficile per Firenze a causa dell'alluvione. Da un punto di vista di fenomenologia storica, all'interno di tale progressione temporale macroscopica non viene fatto riferimento a nessun avvenimento politico nazionale o internazionale, al di fuori delle allusioni alla crisi economica che colpì gli italiani delle classi subalterne in quel periodo⁷.

⁶ L. SCIASCIA, "L'utopia di Casanova", in *Cruciverba* (1983), in *Opere 1971-1983*, a cura di C. AMBROISE, Milano, Bompiani, 2001, p. 1022.

⁷ Marco Vichi ha ottenuto nel 2004 il premio Franco Fedeli proprio per la precisione delle descrizioni dell'ambientazione sociale. Cfr. E. GERARDI, "Le indagini (caute) di un commissario", in www.poliziaedemocrazia.it/live/index.php?domain=archivio&action=articolo&idArticolo=762.

A dire il vero, anziché di italiani, si tratterebbe di fiorentini, giacché il commissario Bordelli, come l'autore, è nato e vive a Firenze: la città è però poco presente e non è certo la *città d'arte* che serve da sfondo ai romanzi, ma piuttosto uno spazio urbano grigio e anonimo. Al contrario di quanto avviene per esempio nei romanzi di Donna Leon, che scrive gialli ambientati a Venezia con l'intento di offrire al lettore americano una guida della città e un manuale di civiltà (o di inciviltà) italiana, e diversamente da quanto avviene per esempio per Bologna nei romanzi di Lorian Macchiavelli⁸, in Vichi la città non svolge nessun ruolo particolare. I fiorentini non hanno inflessioni dialettali e i personaggi dei romanzi curiosamente non incappano mai, nel corso dei dialoghi, in nessun tipo di regionalismo, al di fuori di qualche "minca" che sfugge al giovane Piras: Camilleri e Biondillo – ma non solo loro – ci hanno giustamente abituati alla differenziazione delle sonorità dialettali, e quando i dialoghi si svolgono solo in italiano standard è come se alla finzione mancasse un pezzo di credibilità.

Occorre nondimeno sottolineare che l'italiano standard utilizzato da Vichi serve a coprire i luoghi e le cose di una specie di patina omogenea di malinconia e solitudine, come se il fumo delle sigarette del commissario andasse ad avvolgere tutto, anche i colori delle parole e delle immagini:

Si mise a guardare la gente che passava per strada. Non c'era molto movimento. Una donna infreddolita, qualche vecchio annoiato, cani randagi. Gli piaceva camminare in quelle strade vuote col freddo che gli pungeva la faccia, lo aiutava a pensare...⁹

Le rare volte in cui non ha la sigaretta accesa, Bordelli riesce a mettere a fuoco le costruzioni, anche se poi la città descritta è ancora quella dell'epoca dei bombardamenti:

Attraversò l'Arno e guardando i ponti di pietra ricostruiti dopo la guerra frenò la voglia di accendere la sigaretta. Mentre il suo bat-

⁸ Cfr. B. MEAZZI, "Il ventre della città nel romanzo giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli", in *Narrativa – Trent'anni di giallo italiano: omaggio a L. Macchiavelli e A. Perria*, a cura di M. H. CASPAR, Parigi, CRIX – Université de Paris X, n. 26, luglio 2004, pp. 119-138.

⁹ VICHI, *Una brutta faccenda*, cit., p. 80.

taglione era nelle Marche i nazisti avevano fatto saltare tutti i ponti di Firenze con le mine, per ritardare il passaggio degli Alleati.¹⁰

Ex combattente del Battaglione San Marco badogliano, Bordelli conduce una vita tranquilla, fumosa e un po' disordinata. Del resto *nomen omen*: soffre di insonnia, perciò si addormenta sempre molto tardi, ma poi la mattina fatica a svegliarsi. Mangia troppo e quasi sempre in trattoria perché non sa cucinare, gli piace bere e del resto beve come si usava negli anni '60, senza moderazione, senza sentimenti di colpa e senza per questo essere un alcolizzato: un po' come Maigret, egli fa onore al buon vino e soprattutto al buon cognac, specie quando è in compagnia, e smette solo quando gli occhi gli brillano e la mente comincia a perdere l'abituale lucidità.

All'interno di quest'oscillazione continua tra il presente degli anni '60 e un passato compreso tra l'Armistizio e la Liberazione, Bordelli resta pressoché identico, ossia un giovanile *cinquantino* che vive negli anni '60, oppure un *trentino* invecchiato troppo in fretta per colpa della guerra. A differenza del *trentino* invecchiato prematuramente cui la guerra ha rubato tutto, e quindi anche la possibilità di amare una donna, il giovanile *cinquantino* ama le donne con un ardore quasi adolescenziale, anche se poi in realtà gli incontri importanti sono davvero rari.

La maggior parte del suo tempo libero il commissario lo passa piuttosto con Rosa, una prostituta in pensione, senza volto e senza età: il loro è un rapporto basato su un affetto profondo, sul rispetto e sulla lealtà. Rosa mostra talora un pizzico di gelosia nei confronti delle passioni che egli evita accuratamente di confessarle, ma entrambi sanno bene, l'una per esperienza, l'altro per disincanto, che quelli sono amori destinati a finire e vanno vissuti così come sono, senza che la natura del loro rapporto si ritrovi compromessa. Così Rosa è sempre pronta ad accoglierlo con immutato affetto, qualunque sia l'ora del giorno e della notte; spesso intenta a sferruzzare, ogni tanto gli massaggia la schiena e lo chiama "il mio scimmione". Al di fuori di qualche bacio innocente e degli abbracci affettuosi, il loro è un rapporto di amicizia che esiste nel presente e non guarda al futuro, forse perché è durante la condivisione dei ricordi del passato che Bordelli e Rosa stanno davvero bene insieme:

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

Si misero a parlare del più e del meno, di amori passati, di vecchi amici persi di vista, della guerra. Bordelli raccontò di quando nel settembre del '43 vide colare a picco la corazzata Roma. Due bombe tedesche modernissime, radiocomandate, colpirono la nave a pochi minuti una dall'altra. Dopo nemmeno mezz'ora la corazzata si spezzò in due come un guscio di noce e colò a picco con più di mille uomini a bordo. Se non lo avesse visto con i suoi occhi non ci avrebbe creduto. Sembrava davvero la fine... e invece passo dopo passo i tedeschi furono sbattuti fuori dall'Italia. Rosa continuava a lavorare alla maglia di Bordelli, e si mise a raccontare dei tempi in cui faceva il mestiere nei villini della regione.¹¹

Come nella migliore tradizione del romanzo poliziesco, il commissario è comunque condannato, almeno per il momento, alla solitudine sentimentale che, certo, accresce il suo portamento malinconico, ma che gli consente altresì di sfuggire alla consunzione temporale. Egli non costituisce un'eccezione nell'ambiente dei *detective* di carta, da Scialoja a Sarti Antonio, da Montalbano a Santovito, da Lorenzo La Marca a Guerrieri¹²: tutti maschi, tutti single o al massimo fidanzati senza impegno, tutti senza figli, tutti predestinati in qualche modo a un'esistenza solitaria: "Non aveva senso amare e sognare... a che cazzo serviva? Tanto poi si muore, e non rimane nulla di nulla..."¹³. Solitudine che garantisce comunque al personaggio una certa dose di immortalità.

Eppure il tempo passa, inchiesta dopo inchiesta, e il commissario qualche segno del tempo che passa dovrebbe averlo, magari tramite la vicinanza dei giovani, per esempio: la prossimità del giovane Piras, figlio del Gavino compagno d'armi di Bordelli all'epoca della Resistenza, potrebbe restituire al commissario l'età e le rughe. Piras jr. è in effetti il metro di paragone cronologico, la prova del tempo che è passato, tanto più che il ragazzo potrebbe benissimo essere suo figlio. Potrebbe, ma non lo è: Piras jr., pur possedendo l'imtemperanza tipica di un diciottenne, fin dall'inizio dà prova di una certa maturità; nel terzo romanzo, poi, il giovane risolve più o meno da solo un caso complicato attraverso il quale si ritrova proiettato nel passato, cioè in un'epoca in cui nemmeno era nato e che è ancora l'epoca della seconda guerra mondiale: in tal modo, la differenza di età tra i due uomini risulta ancor più attenuata,

¹¹ *Ibid.*, pp. 149-150.

¹² Sono i detective di De Cataldo, Macchiavelli, Camilleri, Macchiavelli & Guccini, Piazzese e Carofiglio.

¹³ VICHI, *Una brutta faccenda*, cit., p. 243.

come se Piras avesse un po' più dei suoi diciotto anni e Bordelli un po' meno dei suoi cinquantaquattro.

Detto ciò, se il Bordelli soldato non è un ragazzo spensierato (così come non lo è Piras jr.), il maturo commissario non riesce proprio a capire i giovani ribelli, i quali lo scherniscono chiamandolo “matusa” e “barboglio”¹⁴; egli fatica anche a intendere perché, dopo aver sacrificato la sua giovinezza alla liberazione del Paese, debba assistere a una corruzione sociale ed economica così estesa: “[...]: quando sono tornato dalla guerra speravo di aver contribuito a liberare l'Italia dalla merda, e invece non faccio che vedere montagne di merda dappertutto...”¹⁵. Ma invece di rimettersi a combattere, nel presente e magari di nuovo in maniera clandestina, il commissario si rifugia – o si nasconde – nell'ineluttabile rimembranza del passato: “La fumò col caffè pensando alla guerra, quegli anni non riusciva a dimenticarli, erano sempre lì, presenti e concreti come le sue mani”¹⁶.

Bordelli e la memoria

A guardare più da vicino il quadro cronologico complessivo di ambientazione dei romanzi, ci si accorge allora che la progressione temporale è macroscopica e pressoché impercettibile, sicché se ne ricava un'impressione di non-tempo; i giorni si susseguono lentamente, come se le incursioni incessanti nel passato e nella guerra rallentassero l'inesorabile fuga in avanti del tempo, dilatandolo sempre più, concedendo così al protagonista, almeno per il momento, un riparo sicuro dalla consunzione.

Tale lentezza, per certi versi rispecchiante le modalità di avanzamento delle indagini del commissario che indugia nel risolvere il caso perché prima riflette, fuma, chiacchiera, mangia e beve, ama e ricorda, risulta vieppiù accentuata dal fatto che il passato non ha mai alcun legame con la vicenda poliziesca. Del resto se Bordelli soffre d'insonnia, non è a causa dell'inchiesta ma dei ricordi, che affiorano continuamente nella memoria. Basta che chiuda gli occhi o che li apra, basta che senta una voce, che accenda una sigaretta o che veda un'ombra perché si ritrovi proiettato nel passato a rivivere nei dettagli tutti quegli orrori:

¹⁴ VICHÌ, *Il nuovo venuto*, cit., pp. 160 e 180.

¹⁵ VICHÌ, *Il commissario Bordelli*, cit., p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

Bordelli sospirò nel buio e si girò su un fianco. Chiuse gli occhi sperando di addormentarsi. A un tratto nella mente rivide i corpi a brandelli di Caimano e Scardigli, saltati su una mina anticarro a cento metri da lui. Non avevano neppure gridato. Un braccio dovettero tirarlo giù da un albero. Guerra del cazzo. La mattina dividevi uno schifo di caffè con un amico, e la sera mettevi i suoi pezzi in una cassa. Bordelli ripensava spesso alla guerra, la sentiva ancora molto vicina. A volte gli sembrava di aver smesso solo ieri di sparare ai nazisti.¹⁷

È proprio l'orrore a servire da denominatore comune al presente e al passato, come se la guerra e l'occupazione nazista non avessero mai cessato da allora di generare dolore e sofferenza. Fonte di tutti i mali del presente, la guerra e soprattutto *quella* guerra, ispiratrice di incubi notturni e diurni, è efferatezza universale, male assoluto, crudeltà esiziale:

Stava facendo un sogno... aveva davanti agli occhi Mereu, il più analfabeta del San Marco, che lo guardava sorridendo, e un secondo dopo lo vedeva saltare in aria sopra una mina. La scena si ripeteva di continuo, e ogni volta Bordelli non faceva in tempo ad avvertirlo... correva da lui e trovava la sua testa in un cespuglio, ancora sorridente... poi di nuovo lo vedeva saltare sulla mina, correva da lui e trovava la sua testa dentro quel cespuglio... poi ricominciava di nuovo tutto da capo... Mereu sorrideva, poi saltava su quella maledetta mina e... Ci mise un po' a rendersi conto che era lo squillo del telefono, e annaspando nel buio afferrò il ricevitore.¹⁸

Non solo Bordelli non può fare a meno di dimenticare, ma oltretutto non oppone mai alcuna resistenza all'apparizione dei ricordi che l'autore ha preso a prestito dal padre, rielaborandoli poi stilisticamente nella scrittura per dovere di memoria:

Ringrazio mio padre, che a vent'anni ha combattuto contro i nazisti, e che quando ero bambino mi ha raccontato la maggior parte degli episodi di guerra che ci sono in questo libro, mentre io lo ascoltavo con la bocca aperta tremando di ammirazione e di paura. Mi piace pensare che se oggi scrivo delle storie è merito di quei suoi racconti appassionati e a volte terribili. Se oggi lui fosse vivo credo che sarebbe contento di vedere che quelle storie vivono in un romanzo.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ VICHI, *Una brutta faccenda*, cit., p. 108.

¹⁹ VICHI, *Il commissario Bordelli*, cit., p. 205.

Queste storie, che l'autore restituisce profusamente nei suoi romanzi appartengono a una Storia talora documentata che la trasformazione in finzione, in sogni, in ricordi, derealizza pur restituendone intatta la violenza, l'orrore e il dolore, elementi questi che sfuggono alla comprensione umana. Prima però di analizzare la questione della comprensione dell'orrore, vorrei soffermarmi ancora un istante sulla valenza di questa trasformazione, durante e grazie alla quale i ricordi, materia prima trasmessa “[...] par la seule voix orale vole[nt] comme le font les paroles”²⁰, diventano appunto *parole*, materiale poetico incorruttibile.

Così come ci ricorda Ricœur, a differenza dello storico che argomenta e che giudica, il poeta e lo scrittore dovrebbero invece poter produrre un sapere ermeneutico, saper significare il mondo facendo eventualmente astrazione del presente²¹; è del resto loro dovere cercare di comprendere il comportamento umano per poterlo poi rappresentare e raccontare, e questo è del resto il punto centrale dei tre romanzi di Vichi: se la scrittura è un mezzo per conquistare una verità – come per l'indagine poliziesca – allora dire è fare, *poiésis*, come già suggeriva Aristotele e, soprattutto, dire significa non dimenticare. È terribilmente arduo conquistare la verità o capire il comportamento degli esseri umani, ma lo scrittore, diversamente dallo storico, appunto, dovrebbe essere in grado di dire e quindi di fare, impedendo l'oblio. Il ricorso continuo all'attualizzazione dei ricordi del padre e quindi alla de-realizzazione della Storia vanno allora letti come il segno di una scelta di impegno etico e politico secondo cui raccontare è (r)esistere:

Ancora mio padre. Quando ero bambino, dopo cena, ci raccontava storie di guerra, alcune divertenti, altre terribili, ma aveva sempre uno scintillio negli occhi che mi faceva pensare a quanto dovesse essere stato bello fare la guerra. Ne ero così convinto che da bambino, quando qualcuno mi faceva la classica domanda: “Cosa vuoi fare da grande?”, io rispondevo convinto: “La guerra”. Più tardi ho capito che quel bagliore negli occhi di mio padre era soltanto la gioia di raccontare, di essere ancora vivo per poter raccontare cose che altrimenti sarebbero morte con lui. E forse la voglia di scrivere non è che questo.²²

²⁰ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² VICHI, *Una brutta faccenda*, cit., p. 245.

In questa resistenza-esistenza o, altrimenti detto, in questa esistenza attraverso la resistenza, non c'è posto per un inverosimile trionfo della Giustizia o della Verità. Bordelli ha scelto di schierarsi dal lato dell'onestà bonaria, "Un poliziotto prima di tutto deve essere giusto"²³, ignorando, o per convinzione o per sopraggiunti limiti di età, gli appelli di coloro che in quegli anni, ascoltando le rivendicazioni degli ex partigiani, si stavano convincendo che la rivoluzione doveva essere necessariamente armata:

- L'altro giorno ho visto sul giornale la fotografia di un deputato del Movimento Sociale, e lei lo sa chi era quello? Un fascistello di Salò che sparava sulle donne e sculettava dietro a Pavolini... e ora me lo rivedo sul giornale che fa i discorsi sulla politica sociale.
- Di che ti meravigli, Carlino? Almirante ce l'abbiamo dal '46.
- Bisognava ammazzarli tutti il ventisei aprile, commissario, altro che pacificazione dei miei coglioni. Togliatti ha fatto una grande cazzata! Questi prima o poi ritornano, ci hanno già provato diverse volte. [...].
- Speriamo di no, Carlino. Ma se succede vorrà dire che ci daremo da fare un'altra volta.²⁴

Ciò non toglie che Bordelli rimanga coerente rispetto alle scelte compiute dopo l'8 settembre, della cui ineluttabilità egli continua a essere profondamente convinto:

Nel dormiveglia i mugolii del televisore al minimo gli sembravano le urla degli SS durante i rastrellamenti, e si svegliò cercando il mitra. Si trovò davanti un film western con Gary Cooper e si abbandonò contro lo schienale del divano, mentre la testa si riempiva di ricordi. Ancora rimbambito dal sonno si mise a pensare alle mostruosità che aveva visto con i suoi occhi durante la guerra, vecchie immagini gli passavano davanti come diapositive. Non c'entrava solo il sangue, riguardava anche l'umiliazione e la disperazione. Si ricordò il momento in cui aveva sentito alla radio l'annuncio dell'Armistizio, e sentì allargarsi nel petto lo stesso senso di liberazione di allora. Dall'inizio del conflitto l'odio per i "camerati" nazisti gli era cresciuto dentro senza scampo, e solo dopo l'otto settembre aveva sentito di combattere una guerra giusta e inevitabile contro una specie di malattia.²⁵

²³ VICHI, *Il nuovo venuto*, cit., p. 426.

²⁴ *Ibid.*, pp. 245-246.

²⁵ VICHI, *Una brutta faccenda*, cit., p. 172.

Bordelli è lucido, disincantato e modesto. È conscio del fatto di essersi battuto dalla parte giusta senza mai esser caduto negli eccessi delle vendette gratuite, ma da allora non è ancora riuscito a capire e a spiegarsi l'origine di quel male, di quella specie di malattia che, diffondendosi come un'epidemia, ha reso perverse un numero elevato di menti umane. Egli sa, per esempio, che l'ebreo Revelli è l'assassino delle bambine di origine tedesca, eppure è Milena, la giovane donna amata da Bordelli in *Una brutta faccenda*, che gli spiega in quali concomitanze e perché l'uomo si è trasformato in mostro:

Rovigo ha passato diciassette mesi nel campo di Auschwitz. Ha subito umiliazioni insopportabili. È lassù che ha perso il dito, glielo hanno strappato con le pinze. Si è salvato perché era laureato in chimica, e lo avevano messo a lavorare in un laboratorio. Quando sono arrivati i russi pesava trenta chili. Nel Lager ha perso quasi tutta la sua famiglia: padre, madre, nonni, cugini, fratelli, sua moglie e... sua figlia Rebecca, una bambina di otto anni di cui era innamorato pazzo. Ha ucciso quelle bambine per vendetta, solo perché erano figlie di un tedesco...

– Cristo – mormorò Bordelli.

– Era diventato un mostro, e noi non lo sapevamo... – Il commissario scosse il capo.²⁶

Quella depravazione all'epoca della seconda guerra mondiale è stata talmente assurda, ci ricorda Adorno, che il raziocinio e la comprensione umana non bastano a spiegarla:

Ma la seconda guerra mondiale è sottratta altrettanto radicalmente all'esperienza quanto il funzionamento di una macchina ai movimenti del corpo, che si assimila a quello solo in stato di malattia.²⁷

Perplesso nei confronti del comportamento umano, Bordelli si perde nel fumo della sigaretta che circonda ogni suo passo:

Bordelli si girò sull'altro fianco e pensò che aveva quasi smesso di fumare. Per lui era una grande conquista. In guerra era arrivato a fumarne cento al giorno. Erano le famose M.I.L.I.T., sigarette terribili che qualcuno chiamava "Merda Italiana Lavorata In Tubetti". Quando arrivarono le sigarette americane, fumare non sembrò più un supplizio. Bordelli aveva continuato a fumarne cento al giorno. [...] Fumava continuando a saltare qua e là nei ricordi,

²⁶ *Ibid.*, pp. 237-238.

²⁷ T. W. ADORNO, *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1974, p. 44.

senza nessuna regola. A volte gli capitava di avere in testa molti ricordi insieme, come sovrapposti, e allora era quasi impossibile riuscire a capirci qualcosa... Squillò il telefono accanto al comodino, e al buio cercò la cornetta.²⁸

Come fare per *riuscire a capirci qualcosa*? Memoria e Storia, finzione e poesia non consentono la comprensione della *terribilità* prodotta dalla guerra. Il dovere di memoria può tutt'al più impedire l'oblio, ma un'ermeneutica dell'orrore non può certo essere stabilita qui e d'altronde Bordelli si guarda bene dal mettersi a giocare con la filosofia o con l'antropologia.

L'importante è non dimenticare e, se possibile, non lasciarsi sopraffare dalla violenza gratuita; l'importante è non assomigliare mai ai carnefici, nemmeno per ragioni di giustificabile vendetta: è forse questa, del resto, la chiave ermeneutica che ci viene offerta dal finale di *Reparto macelleria*, un racconto che Vichi scrive rielaborando *Il mio granello di sabbia* di Luciano Bolis²⁹, "da alcuni ignorato e da altri dimenticato"³⁰.

Nel racconto di Vichi viene narrata la vicenda di un uomo, Camillo, che sta per morire, dopo aver trascorso una parte della sua vita, dalla fine della guerra, alla ricerca del boia fascista, tale Spallani, che lo torturò per diversi giorni con un accanimento e una crudeltà inimmaginabili: Camillo avrebbe voluto fargli sapere di esser sopravvissuto e soprattutto avrebbe voluto capire le ragioni di un tale accanimento nei suoi confronti, ciò nondimeno, quando scopre che il mostro è diventato un anziano dall'esistenza banale, decide di lasciar perdere. Il narratore amico di Camillo invece vorrebbe agire, sfidare il boia, insomma provocarlo e dirgli che Camillo è ancora vivo, malgrado tutto.

Animato da questa necessità di fare giustizia, il narratore riesce a incrociare Spallani in un ristorante ma, invece di riversare rabbia e violen-

²⁸ VICHI, *Il commissario Bordelli*, cit., pp. 237-238.

²⁹ L. BOLIS, *Il mio granello di sabbia*, Milano, Euromediterranea italiana, (1946), 2005. In seguito alle persecuzioni razziali, Luciano Bolis (1908-1992) viene condannato a due anni di carcere nel 1942. Liberato nel '43, si rifugia in Svizzera, dove aderisce al Movimento Federalista Europeo, a fianco di Ernesto Rossi e Altiero Spinelli, e dove si occupa altresì dell'organizzazione del Partito d'Azione. Rientrato in Italia nell'ottobre 1944, viene mandato da Ferruccio Parri in Liguria a riorganizzare l'azione partigiana. Il 6 febbraio 1945 viene catturato a Genova e sottoposto ad atroci torture; liberato il 18 aprile 1945, egli diverrà, l'anno successivo, il vicesegretario del Partito d'Azione.

³⁰ M. VICHI, "Reparto macelleria", in *Perché dollari?*, cit., p. 255.

za contro di lui, si trafigge la mano con una forchetta, come se le mostruosità commesse nel passato si fossero propagate fin lì, inalterate, attraversando il tempo e lo spazio. Solo allora il narratore trova la forza di parlare al mostro: “Camillo è vivo. [...]. Il cretino del reparto macelleria. [...]. Ciao Spallani”³¹; poi si dirige calmo verso l’uscita, mentre il locale è in subbuglio. Un cameriere si appresta a fermarlo, ma il protagonista lo apostrofa ancor prima che costui azzardi un gesto: “Non sono forte, ma sono molto arrabbiato”³².

Se non si riesce a spiegare il comportamento del boia seviziatore o quello della vittima perché, come avvertiva Wittgenstein in una delle sette asserzioni contenute nel *Tractatus Logico-Philosophicus*, quel che non può essere detto va taciuto, si deve tuttavia mantenere intatta e immutata l’indignazione perché non ci si può abituare al male profondo e oscuro che scaturisce dal “disequilibrio mentale degli uomini”³³: è questa senza dubbio la condizione essenziale per guardare al futuro, dagli anni ’60, con la speranza di poter ancora mettere le ali ai sogni. Oppure di cominciare una nuova battaglia.

³¹ *Ibid.*, p. 164.

³² *Ibid.*, p. 165.

³³ VICHI, *Una brutta faccenda*, cit., p. 243.

**Gli anni '60 e '70 in nero:
Simone Sarasso**

Domenico GUZZO
Institut Culturel Italien, Marseille

est enim proxima poetis et quondam modo carmen solutum est et
scribitur ad narrandum non ad probandum¹
QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, I, 31

Within a long distinguished critical tradition that has sought to determine what is “real” and what is “imagined” in the novel, history has served as a kind of archetype of the realistic pole of representation...Nor is it unusual for literary theorists, when they are speaking about the “context” of a literary work, to suppose that this context, the “historical milieu”, has a concreteness and an accessibility that the work itself can never have, as if it were easier to perceive the reality of a past world put together from a thousand historical documents than it is to probe the depths of a single literary work that is present to the critic studying it. But the presumed concreteness and accessibility of historical milieux, these contexts of the texts that literary scholars study, are themselves products of the fictive capabilities of the historians who have studied those contexts²

HAYDEN WHITE, *The Historical Text as Literary Artifact*

Premessa teorico-metodologica

Laddove si voglia intraprendere una seria analisi della vigente dialettica intercorrente tra storia, storiografia e letteratura, pare ineluttabile metabolizzare un semplice, quanto epistemologicamente necessario, postulato: l'assenza di una asetticità metodologica nel racconto storico.

¹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, I, 31.

² H. WHITE, *The Historical text as Literary Artifact*, in *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Madison, ed. Canary and Kozicki, 1978, pp. 42-43.

La scientificità della storia³, difatti, non ha trovato sinora alcuna comprovata attendibilità: i lunghi e complessi sforzi intellettuali effettuati a partire dall'emergere del positivismo francese⁴, in merito alla possibilità di fare della storia una scienza esatta, si sono arenati contro una sorta di principio di indeterminazione alla Heisenberg.

Nello specifico, la relativa obiettività della ricerca storica può, al più, barcamenarsi fra un sintagma microrelazionale, che focalizzi tutta la propria intelligenza nello scavo minuzioso di singole e isolate interrelazioni, e un paradigma approssimato e stilizzato, che tenti un quadro d'insieme plausibile dell'incommensurabile varietà di azioni/reazioni/distorsioni che permea un dato segmento temporale.

Ritornando ad Heisenberg, si può affermare che l'oggetto storico, cui si volge il nostro sguardo conoscitivo, trova piena similitudine con un elettrone: entrambi non sono visibili naturalmente, se non attraverso interposte strumentazioni; entrambi impediscono uno studio congiunto di paradigma e sintagma, costringendo l'osservatore a sacrificare certezze fra ascisse e ordinate, lungo una parabola che può raccontare solo eventi parzialmente descrittivi⁵.

Ciò pare tanto più vero quanto l'immortale lezione di Georges Lefebvre ci ricorda che la storiografia è

la narrazione di ciò che sussiste del passato, non di tutto il passato. Un gran numero di azioni e di parole non lasciano effettivamente alcuna traccia. A maggior ragione ciò vale per le azioni e le parole di interesse collettivo, giacché di esse solitamente il singolo non prende nota, soprattutto se la sua sorte personale non ne è stata coinvolta a fondo. Se dunque i fatti storici non vengono annotati in documenti, o riportati su incisioni, o scritti, essi sono perduti.⁶

Se a tale penuria "visiva" (dovuta alla fisica impossibilità di cogliere col linguaggio tutte le cause di un dato fenomeno) si aggiunge l'inevita-

³ D'ora in avanti s'indicherà con l'iniziale minuscola, la storia intesa come storiografia, e con l'iniziale maiuscola il concetto metatemporale che avvolge l'intera esistenza dell'agire umano.

⁴ Tentativi di inquadramento metodologico proseguiti senza sosta sino ai giorni nostri. A tal proposito si valuti la polemica di fine secolo scorso, fra Decostruzione e Neostoricismo: cfr. G. FRANCI, *Story, History, Metahistory: dalla Decostruzione al Neostoricismo*, in Daniela GALLINGANI (a cura di), *Le credibili finzioni della Storia*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1996, pp. 191-200.

⁵ Cfr. L. GOSSMAN, *The Rationality of History*, in Lionel GOSSMAN, *Between History and Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1990, pp. 285-326.

⁶ G. LEFEBVRE, *La storiografia moderna*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, p. 13.

bile pregiudizio soggettivo dello storico, il contesto euristico della ricerca storica si trova imbrigliato da vincoli vischiosi che la rendono facilmente falsificabile:

only some of the waves on the immense river of the past are visible to the historian [...] and in addition, the historian's perception is determined by his own situation, so that events are often torn out of the dense and complex web of their contemporary relations in order to be set in a pattern constructed retrospectively by the historian. The order of history is not given; it is constructed by us as a kind of wager on the rationality and intelligibility of historical existence [...]. The historian thus draws that harmony forth from himself, and transplants it, outside himself, in the order of external things [...].⁷

Su tali basi, possiamo già tracciare una prima similitudine fra lo storico e il romanziere, affermando la comune scelta soggettiva di selezionati eventi e personaggi; della loro parziale depurazione, edulcorazione e caricatura; dell'impostare il loro rivivere secondo sequenzialità di causa-effetto mai esaurientemente dimostrabili.

Sulla stessa linea Hayden White può ammettere che “ogni opera storiografica è prima di tutto una narrazione, un testo poetico attraverso il quale il magma complesso degli eventi viene ordinato ed espresso secondo norme retoriche ben precise”⁸.

La storiografia, in quanto forma narrativa⁹, non può dunque essere intesa come universo epistemologico ed ermeneutico da copiare con il linguaggio; va, di contro, intesa come bisogno basilico dell'uomo, intento a trovare la forma estetica migliore per conservare dall'entropia le gesta della propria specie. Per far questo, l'animo umano, finito e fallibile, ha bisogno di selezionare e assolutizzare la Storia, concentrando le proprie limitate risorse sulle discontinuità e le fratture che hanno caratterizzato la dialettica sociale e ambientale. Ecco, allora, il ricorso a una retorica modellata sul *Trionfo* e sulla *Tragedia*, reali motori della Storia e classi-

⁷ L. GOSSMAN, *History and Literature*, in L. GOSSMAN, *op. cit.*, p. 241.

⁸ citato in G. FRANCI, *op. cit.*, p. 197.

⁹ Jules Michelet ribadirà il concetto affermando che la narrazione è la storia stessa. Cfr. G. LEBEVRE, *op. cit.*, pp. 181-199; L. GOSSMAN, *History*, *cit.*, pp. 152-226.

ci elementi che vengono a spezzare ciò che comunemente e spregiativamente vengono definiti “i lunghi periodi di pace”.

La pace non fa notizia, non viene narrata: storiograficamente, serve solo a connettere due periodi temporali, le cui vicende hanno dato lezioni ed esperienza vitale a una porzione del genere umano: “a model of experience, not just an account of the facts”¹⁰.

Nel momento in cui si arriva a stabilire che lo storico, come il romanziere, seleziona e rimodula determinate sequenze di eventi, estraendole dal “continuum” dell’Essere, e che tale operazione di recupero discriminante si opera secondo processi di arco riflesso (funzionali a un insegnamento di mera sopravvivenza istintuale) legati a grave fratture dell’armonia sociale, si è, ormai, introdotta la *visceralità* della ricerca storica. Con tale concetto vuole intendersi la pregiudiziale propedeutica a ogni sforzo di intelligenza della Storia: sussisteranno a lungo, forse in eterno, interi segmenti del vissuto che alcun essere umano deciderà mai di indagare, e tanto meno di annotare, semplicemente per il fatto di essere privi di ogni attrattiva per l’indagatore.

“If the historian is a man [...] He will pursue, in his dialogue with the past, the elaboration of the question which does keep him from sleeping, the central problem of his existence, the solution of which involves his life and entire person”¹¹, sostiene Marrou, in un’accezione più moderata di Unamuno che arriva, addirittura, ad affermare che tutti i tiranni descritti da Tacito non sono altro che proiezioni di quest’ultimo¹².

Si rintraccia, pertanto, una forte istanza introspettiva nella narrazione storiografica (peraltro frustrata dai vincoli della falsificabilità popperiana) che fa di quest’ultima l’anima morigerata e attendista, la sorella prudente si potrebbe dire, di una letteratura che può di contro esplicitare pienamente i propri fantasmi attraverso la creazione artistica.

Introspezione che passa per le sublimi vicende del passato, che a loro volta ritrovano parte della propria essenza attraverso le pulsioni, le speranze, le paure e le credenze dello storico. Quest’ultimo, conscio di lavo-

¹⁰ L. GOSSMAN, *History*, cit., p. 287.

¹¹ H. I. MARROU, *From the Logic of History to an Ethic for the Historian*, citato in Lionel GOSSMAN, cit., p. 247.

¹² MIGUEL DE UNAMUNO, *Comment on fait un roman*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 15.

rare in un contesto inesatto, basculante in un campo di legittimità assicurato esclusivamente dalle narrazioni e dalle ricerche dei suoi colleghi passati e presenti (oltre che dalla necessaria documentazione delle fonti) cerca nei giorni andati i possibili palliativi agli inconvenienti di domani¹³. Se ne evince come l'unica positività normativa della storiografia risieda in un impianto strutturato su ipotesi plausibili e circostanziate, che porti alla scoperta di analogie e costanti del comportamento umano: esiti ciclicamente ripresentantesi al ricomparire delle medesime cause originarie, anche se in maniera non deterministica.

Nuovamente cerchiamo chiarificazione in Lefebvre:

i fattori che determinano i fatti storici non possono essere isolati, né, come sapete, prestarsi a un esperimento di laboratorio [...]. Non possiamo dunque determinare nella storia le cause in modo scientifico (almeno nel senso delle scienze esatte). Ci troviamo in presenza di un insieme di cause possibili, probabili, e tutto quel che possiamo sperare è determinare approssimativamente, per tentativi successivi, le cause più importanti. In un secondo tempo, [...] ci è possibile riscontrare molte ripetizioni. Tuttavia, queste non sono mai perfette, poiché le cause in gioco restano troppo complesse [...] non possiamo essere certi che le nostre "costanti", se ne esistono, abbiano una durata infinita e chiamarle "leggi" [...]. A esempio, lo storico osserverà il regime feudale nei diversi paesi e dalle loro differenziazioni ricaverà alcuni aspetti comuni che caratterizzeranno quel regime. Quindi ne riconoscerà, nei diversi paesi, le origini, le trasformazioni, la scomparsa; e, sempre mediante il confronto, giungerà forse a ricostruire una immagine generale della vita di quel regime concludendo che, se quelle determinate condizioni dovessero ripresentarsi, è probabile che riapparirebbe anche quel regime. Ma sarà sempre soltanto una probabilità.¹⁴

¹³ In merito alla definizione di punti fermi sui quali impiantare l'osservazione storica, Lefebvre si riallaccia alle radici stesse del nostro vivere: "è un fatto che l'uomo non vive se non in società (istinto gregario); che possiede la inclinazione all'esame...; che è spinto verso l'espressione artistica,... che infine, con la curiosità scientifica, presenta, quasi dovunque, la più perfetta e anche più rara e tardiva forma dell'animo umano. Possiamo vedere in tutto questo aspetti generali e permanenti che caratterizzano l'uomo in quanto specie... Ma... perché gli uomini, fundamentalmente spinti da istinti identici, li soddisfano in modi differenti?", G. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 23-30.

In altre parole, ciò che muove il narratore della storia è una faustiana necessità indagatrice, un bisogno implicito di ricercare la causalità di dinamiche umane le quali, pur ormai esaurite nella loro temporalità, si riverberano attraverso meccanismi di similitudine nelle odierne vicende: “esporre la storia vuol dire collegare i fatti riferiti nei documenti tramite una interpretazione senza di cui non sarebbero comprensibili”¹⁵.

Ma impostare un’interpretazione causale di una determinata sequenza di eventi, vuol dire disgelare la segreta catena logica che lega le parti di un discorso¹⁶, allo stesso modo in cui un romanziere ci presenta un intrigo poliziesco o un racconto *noir* dipanantesi fra i segreti di Stato: questo pare essere il principale punto d’incontro fra storiografia e letteratura.

Lo storico e il romanziere svolgono in effetti un lavoro complementare, nella misura in cui il primo arma i piloni (documentazione comprovata) e il secondo stende il ponte (riesumazione creativa delle pulsioni e delle emotività) della memoria collettiva.

Il romanziere può colmare, con la propria capacità empatica, i vuoti della documentazione storica, prefigurando stati d’animo e relazioni umane, impossibili da recuperare in alcun archivio desecretato; lo storico, a sua volta, può sfruttare tale sforzo artistico al fine di aggiungere ulteriori elementi, probabilmente i più volatili, alla propria impresa di delineazione delle cause di un particolare esito. Di fronte all’immagine di un moto ondoso che si infrange su una scogliera, lo storico sceglierà la fotografia come strumento di preservazione e trasmissione ai posteri, il romanziere la pittura.

Pare talvolta plausibile, che il romanziere vanti un maggior numero di armi, e una visuale meno compromessa dai paletti deontologici, rispetto allo storico, al fine di ottenere un corretto film degli eventi; una intelligente e godibile tela affrescata:

a luminous point of view from which the reader could easily allow his gaze to embrace the entire sequence of facts, a pregnant principle of which each particular fact would be only a development or consequence [...] a reader can traverse a long succession of centuries without weariness or boredom; he sees the facts follow

¹⁵ C. ANDLER, citato in G. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Kila, MT, Kessinger Publishing Co., 1911, p. 262.

one another in their natural order; in a way he knows them in advance, since with the help of the principles with which he has been provided and which are constantly in his mind, he can already divine what will be the outcome of such and such a combination of events. He puts himself in the place of the principal actors, and experiences, in part, the passions that agitated them.¹⁷

In breve, la storia, è in ogni momento, la memoria del genere umano, cui da coscienza di se stesso e della sua identità, posizione nel tempo e continuità¹⁸.

Su quanto finora detto, è possibile aggiungere alcune brevi tracce conclusive.

Si è voluto impostare il nostro discorso lungo una precisa discesa logico-consequenziale che ci ha portato ad accettare la storiografia come il moderno successore dell'epica: constatazione che deriva dall'aver ricordato la (soltanto) parziale scientificità della ricerca storica e dall'essere convenuti sull'idea che l'oggetto storico è una creazione ricostruita, e divinata in molti suoi aspetti, di vestigia appartenenti alla memoria collettiva.

La storia è un tentativo olistico di preservazione della memoria del genere umano, che può passare sia attraverso metodologie rigide e condivise (storiografia) che attraverso riproduzioni originali d'indagine retrospettiva (letteratura). Ed entrambe viaggiano su un convoglio misto di *falso* e *memoria*, che inquieta la prima e stimola la seconda:

noi tutti diamo credenza a idee nelle quali la verità è intrecciata con la falsità, e permettiamo alle nostre convinzioni di passare dalla prima alla seconda. Queste convinzioni passano per così dire, dal vero al falso che è in esso, implicito, e proteggono la falsità da ogni pur anche giustificabile atto di critica.¹⁹

¹⁷ J.-J. GARNIER, *Histoire de France*, Paris, Saillant & Nyon, 1774, pp. XXII-XXV, citato nella sua traduzione inglese da Lionel GOSSMAN, *History*, cit., p. 238.

¹⁸ G. LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ S. FREUD, *L'avvenire di un'illusione*, (1927).

Confine di Stato e le manchevolezze storiografiche

Ci pare naturale e proficuo, integrare la precedente disquisizione teorica con qualche concretizzazione esemplificativa: a tal fine si è scelto di lavorare sul recente romanzo noir *Confine di Stato*²⁰ di Simone Sarasso.

Protagonista ne è Andrea Sterling, erculeo quintessenza del fanatismo anticomunista e dell'edonismo ipercapitalista, che stende la propria nefanda pressione dai primi anni del boom economico sino ai prodromi degli anni di piombo, passando per la dolce vita romana.

Gli aspetti dell'opera che si andranno a evidenziare saranno funzionali a dimostrare la possibilità per il romanzo storico e poliziesco, di insinuarsi, creando scenari a volte plausibili da prospettive inedite, in alcune perversamente monche, distorte e opache pieghe di una ricostruzione storiografica troppo spesso approssimativa.

In primo luogo, si pone la necessità di spiegare brevemente i motivi che rendono deboli le attuali scenografie storiche del secondo dopoguerra italiano, e in particolar modo della stagione delle stragi, dei golpe, e dei terrorismi.

Una valutazione a posteriori di quel periodo risulta pesantemente condizionata da due fattori: l'inaccessibilità a fonti cruciali e il disagio, tutt'altro che sopito, che il rapportarsi a quegli anni provoca in personalità di spicco tutt'ora in piena attività.

Gli archivi di Stato italiani non offrono alcun valido supporto, essendo praticamente inaccessibili per gli anni suddetti, mentre molti documenti ufficiali già in nostro possesso, sono spesso coperti, in riferimento alle generalità di importanti personalità e organizzazioni, da diciture quali OMISSIS e SEGRETO DI STATO. Per quanto riguarda, poi, gli archivi dei servizi segreti le barriere si infittiscono ulteriormente, a prescindere dalla datazione dei documenti che celano²¹.

²⁰ Si è scelta tale opera, perché pare ricalcare una descrizione d'impatto di quegli anni, che qui rubiamo a Fabrizio De André (che peraltro l'aveva coniata in riferimento ad un più specifico fatto di cronaca nera): "È una storia vestita di nero, una storia da Basso Impero, una storia mica male insabbiata... è una storia sbagliata" (F. DE ANDRÉ, *Una Storia Sbagliata*, 45 giri Ricordi, 1980).

²¹ Un serio tentativo politico di rimuovere i veti sulla consultabilità di tali archivi, fu lasciato cadere nel vuoto durante il primo governo Prodi nel 1998, ma le ultime evoluzioni legislative sembrano far prefigurare una razionalizzazione dell'archivistica di Stato (e quindi una più facile accessibilità); fortunatamente, nel frattempo, alcuni importanti spezzoni di documentazione ufficiale emergono

Gli anni più bui di questa repubblica, per di più, presentavano personaggi, sia nelle élite di comando che nelle frange di opposizione, più o meno radicale, che si sono riciclati e sono sopravvissuti quasi indenni al crollo del bipolarismo internazionale e all'emergere della seconda repubblica.

A quarant'anni di distanza dai fatti in questione, si evince che molti terroristi siano stati perseguiti in maniera asimmetrica, strumentale e scostante; che molti *maîtres à penser* sovversivi abbiano abiurato e siano divenuti ingranaggi di quel Sistema che pretendevano di distruggere, mentre nessuna rilevante figura politica dell'epoca ha mai pagato per responsabilità oggettiva, né parlato apertamente di quelle sanguinose vicende.

In una tale congerie di ostacoli, reticenze personali e voluti depistaggi, pare naturale riuscire a ottenere nient'altro che un profilo grumoso e opaco degli anni '60 e '70 in Italia.

L'intera stagione compresa fra l'ondata, grossolanamente detta, sessantottina e l'esaurirsi in rivoli, progressivamente più nichilistici e incoerenti, del terrorismo organizzato, si pone come una trasversale ferita sottocutanea, mal cicatrizzata, del tessuto sociale e culturale. Ciò ha provocato, e provoca ancor'oggi, un particolare processo di razionalizzazione collettiva, per il quale ogni evento avvenuto in quel quindicennio deve ormai considerarsi privo di conseguenze, alla sola condizione, di contro, che alcuno osi tornare a riflettere su tali vicende.

In tale prospettiva vengono a spiegarsi i rabbiosi pogrom che, periodicamente, determinati settori dell'intelligenza nazionale scagliano contro vecchi, e spesso ormai impotenti, esponenti dell'estremismo nazionale: la presunta guarigione catartica passa per la distruzione esistenziale (o per il suo interrimento) di ogni vestigia di quella stagione *maledetta*. Gli anni '60 e '70 in Italia incarnano, difatti, una controversa frattura nel gioioso stereotipo di un progresso lineare dipanatosi dal boom economico postbellico al finire del secolo, fatto di metropoli da bere e liberaliz-

grazie all'operato indefesso di valenti studiosi: Cfr. G. CRAINZ, *Il Paese Mancato*, Roma, Donzelli, 2003; A. GIANNULI, *Bombe a inchiostro*, Milano, BUR, 2008.

zazioni economiche²². Da ciò partendo, la *letteratura*, così come buona parte delle arti figurative, Cinema in testa, viene a porsi come sforzo di intelligenza storica, come *intus legere* finalmente pieno e coraggioso, come nuova terapia alla cancrena storica che attanaglia il nostro sguardo al passato.

L'assunto che si vuol porre in rilievo sostanzia il romanzo (storico, *noir*, giallo o poliziesco) oltre che di una funzione di costante riattivazione della memoria popolare, attraverso meccanismi di accattivante messa in scena, anche di un processo di pungolo irriverente e beffardo nei confronti dello stesso dibattito storiografico, attraverso la concezione di scenari che lo storico deve scartare per principio deontologico.

In sintesi, opere come quelle di Sarasso impediscono che si sedimenti nella coscienza condivisa l'equivalenza fra Verità e Tradizione²³, che è, di contro, ciò cui punta il sistema di potere di turno (che proprio su innarrabili e sconosciuti retroscena passati ha preservato il proprio status gerarchico):

insomma, i giallisti hanno avuto e hanno il merito di far rilevare anche ai lettori distratti, quelli del treno o dei momenti che precedono il sonno, che il potere [...] sotto qualsiasi forma si presenti, annienta chi osa opporvisi in qualche modo.²⁴

Lo stesso Sarasso ammette di aver impostato la propria idea di racconto come “tappabuchi del formaggio storico”, vale a dire come complemento creativo e originale per tutto ciò che non può essere descritto da opere “scientifiche”. Ne consegue che buona parte degli argomenti trattati (dalle lotte intestine alla Dc, alla presenza di strutture Stay Behind, al coinvolgimento dei Servizi, di mafie, di imprenditori, e di uomini politici nei fatti terroristici, alla brillantezza investigativa di alcuni arditi giornalisti, sino alla sospetta morte di Giangiacomo Feltrinelli), fossero già di pertinenza, naturalmente con diverso accento e retorica, della storiografia *tout court*. Ciò su cui Sarasso costringe gli storici a riflettere è,

²² Per una coerente visione d'insieme della parabola esistenziale della stagione terroristica italiana, si veda D. GUZZO, *La morte fra la piazza e la stazione. Storia e cultura politica del terrorismo italiano negli anni Settanta*, Firenze, Agemina edizioni, 2008.

²³ Discorso sulla dialettica Tradizioni/Ricostruzione storica stupendamente sviluppato nel racconto patafisico di U. ECO, *Il Pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

²⁴ L. MACHIAVELLI, (postfazione) a M. CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Abasis, 1994, p. 183.

invece, la controversa dialettica fra il volto del Male e alcune frange di quello Stato, che sedicentemente afferma di volersi difendere dalle perverse brame del prezzolato Comunismo nostrano.

Confine di Stato, nello specifico, concretizza nel capitolo “Il gioco pesante” tutta una serie di inquietudini che la storia ci ha lasciato in merito al cosiddetto Caso Mattei²⁵: ci si riferisce all’aver aperto il diaframma sulle motivazioni e le modalità operative di chi ne provocò la morte, e all’aver posto tali attentatori nell’alveo di Ultor (da leggersi Gladio) e dei suoi fiancheggiatori mafiosi. Senza qui entrare nel merito dell’ipotesi prospettata (che non può trovare in questo studio verifiche e falsificazioni), ciò che interessa sono i processi di distanziamento, distorsione e rivolta che avrebbero attraversato la parabola esistenziale di Gladio/ Ultor, assassina dimentica di uno dei propri fondatori, Mattei/Rivera. E ancora, gli ordini e le spiegazioni che Sterling riceve dal suo superiore sulla necessità di questa morte; gli inutili tentativi di convincimento e il finale assenso politico per l’eliminazione fisica di Mattei/Rivera, da parte del democristiano Zaccaria; la subordinazione mostrata dai Servizi nei confronti di Gladio/Ultor; la supervisione all’operazione di un’agenzia privata di lotta eterodossa anticomunista al servizio di Stati e Corporation come l’Aginter Press di Yves Guérin-Sérac/Dead Man; la disillusione di Mattei/Rivera rispetto alle potenzialità di incolumità fisica che lo Stato che serviva poteva offrirgli: sono tutti elementi che lo storico, *rebus sic stantibus*, può solo plausibilmente supporre e/o dedurre, ma mai pienamente provare.

Si è precedentemente affermato come la storiografia cerchi cause esplicative a determinati esiti, e Sarasso, narrandoci la “sua” distruzione del Padrone d’Italia, è andato per l’appunto a occupare il vuoto permesso da un incompreso sistema di azione-reazione: quali propedeuticità logiche ci sfuggono oggi nel comprendere l’assassinio di un assertivo capitano d’industria, fieramente cattolico e anticomunista (al punto da fondare la sezione italiana della rete Stay Behind)²⁶, straordinariamente abile nel tessere un’infrastruttura produttiva nazionale autosufficiente e nel modellare un potente bastione di politica estera di sfruttamento energetico? Il danno di immagine ed economico che la sua azione provocava alle

²⁵ Ombre così forti da suscitare, oltre ad una folta letteratura dietrologica, l’interesse del grande maestro di cinema investigativo italiano, F. ROSI, *Il Caso Mattei* (1972) con Gian Maria Volonté.

²⁶ Assieme al futuro ministro democristiano Paolo Emilio Taviani.

“Sette Sorelle” americane non pare proporzionale alla fortissima azione di contrasto anticomunista che la sua creazione di un capitalismo autoctono (in grado, come più volte ripetuto nei discorsi approntati per lui da Sarasso) poteva riverberare sulla futura fedeltà atlantica italiana. In linea con quanto prospettato dal romanzo, e dai suoi pertinenti (più nella sostanza che nella forma) dialoghi, la fine del Padrone d’Italia va inquadrata in una congiuntura di interessi disparati (mafiosi, di alcune *lobbies* americane, di determinate correnti democristiane, di frange reazionarie degli apparati di sicurezza nazionali), che trovavano coagulazione nell’individuare in Mattei/Rivera la più seria minaccia alla propria posizione di preminenza.

Come dire, nulla di nuovo sotto il sole delle ipotesi storiografiche, ma finalmente l’apparire di una angolazione che esce dall’elicottero/aereo in deframmentazione esplosiva per posarsi nello sguardo del letale portatore di morte.

Ed è giustappunto lo sguardo al mondo, la *Weltanschauung* si potrebbe dire, dei “cattivi” che Simone Sarasso ci porta in dono: la visione di quando di politica si moriva, per causa di valigette dinamitarde, di cortei armati, di spranghe e P38, di deliberate e pubbliche esecuzioni capitali. I pensieri di Sterling, riportano in un più completo flusso, gli spiriti esiziali di tali esponenti del Male: le rivelazioni e le confessioni esposte nei cosiddetti libri intervista degli ex terroristi, trovano in tal modo contingenza temporale, empatia emozionale e necessità operativa.

Andrea Sterling è pertanto personificazione di tutto il terrorismo nero italiano, di tutta quella congerie di esperienze e casi di vita che determinano scelte tanto antisociali di esistenza; è razionalizzazione piena e irremovibile di un’esigenza di edonismo totale e incondizionato (il voler tutto e subito ribadito dal Movimento del ’77); è rifiuto delle problematiche sociali in virtù di un personale conto con la sfortuna che vanta crediti esorbitanti; è profilo estrospectivo di *formae mentis* radicali incasellate in ataviche culture di violenza politica.

L’arte, quindi, come frontiera proattiva dell’intelligenza, dell’*intus legere* storico:

a teatro un’opera cessa di esistere, di sussistere nel momento in cui finisce la sua rappresentazione ed il testo torna a giacere in attesa di essere riportato in vita sul palcoscenico. Così la storia giace

se noi umani non le permettiamo di scorrere nel teatro delle nostre rappresentazioni mentali, nei territori immensi del pensiero nei palcoscenici delle relazioni di vita, nelle nicchie personali dei ricordi, del passato. Dobbiamo imparare a scoprire i meandri, gli anfratti sotterranei dei labirinti della storia, dove i poveri emarginano altri poveri [...]. Così anche la storia delle certezze diventa un affresco in movimento, pronto ad accogliere ogni domanda, impedendoci di vivere in un mondo di ciechi e soli contemporanei [...]²⁷

²⁷ Intervento di L. TUSSI, *Storia, Storiografia, Memoria. La storia, teatro di eventi*, al seminario del convegno VIDAS 2001 “La Memoria”.

I cicli della storia e la frammentazione dello spazio in Girolamo De Michele, *Scirocco*

Carmela LETTIERI
CAER – Université de Provence

Le vicende che hanno portato alla pubblicazione dei romanzi di Girolamo De Michele testimoniano dei nuovi meccanismi di funzionamento del mercato editoriale italiano. *Scirocco*, pubblicato nella prestigiosa collana “Stile Libero-Noir” Einaudi nel 2005, è il suo secondo libro e rappresenta innanzitutto la consacrazione dell’autore avendone sancito l’affermazione come uno dei più interessanti scrittori della scena letteraria italiana recente. Il suo primo romanzo, *Tre uomini paradossali*, scritto nel 1993, era rimasto a lungo nel cassetto ed è stato pubblicato solo dieci anni dopo la sua prima stesura, nel 2004, dalla stessa Einaudi in seguito a un suggerimento della rete. Il forum dei *Quindici*, sorta di club di lettura su internet, ne aveva infatti caldamente suggerito la pubblicazione¹. Dal punto di vista delle vicende narrate, *Scirocco* è il seguito di *Tre uomini paradossali*. Al centro del primo volume si trova l’amicizia tra quattro ex militanti degli anni ’70. Tre di loro si ritrovano anni dopo a ricucire i fili delle proprie esperienze e a collaborare all’inchiesta su un omicidio svolta da uno di essi diventato nel frattempo detective privato. In *Scirocco* ritroviamo alcuni di questi stessi personaggi sulle piste di un *hacker* ucciso, in una sorta di ampio affresco che, partendo dal presente degli anni ’90, abbraccia a ritroso la storia italiana degli ultimi ses-

¹ Dopo essere arrivato nella casella di posta elettronica dei *Quindici* (manoscritti_ai_15@wuming-foundation.com), il manoscritto di *Tre uomini paradossali* è stato promosso presso “Stile libero” dal gruppo dei Wu Ming che opera da diversi anni sul versante della ricerca di nuove forme collettive di lavoro culturale. Per una precisa analisi del passaggio dall’ “autore collettivo” di Luther Blissett alla “negazione dell’autore” in Wu Ming rimandiamo al saggio di L. SALSI, “Quête d’identité et lecture historique: Luther Blissett, Q et Wu Ming, 54” in *Cahiers d’études romanes, Roman policier et histoire*, nouvelle série, n° 15/1 (2006), pp. 71-124.

sant'anni. La trilogia sarà completata nel 2008 con la pubblicazione de *La visione del cieco*².

La rete rimane il luogo principale dove questo tipo di letteratura è discussa e promossa³. Per molti blogger, recensori entusiasti di De Michele, *Scirocco* sarebbe un “libro epico” che sfrutta una ricca documentazione storica con in più il pregio di domarla completamente e di rielaborarla in modo coerente. La definizione, usata da S. Fattori, non è casuale né innocua nella misura in cui ha anticipato di poco il dibattito intorno al New Italian Epic (NIE) di cui Wu Ming 1 si è fatto in seguito portavoce⁴. Da più parti si sottolinea come lo stile narrativo di De Michele vada dalla rappresentazione del flusso di coscienza filosofico alla scomposizione dei meccanismi giallistici. Vista la complessità della struttura e dei riferimenti contenutistici, la conclusione, a volte addirittura il preambolo, di quasi tutti i recensori è paradossalmente che “Nessuna recensione può sezionare un'opera come questa, materia troppo viva per consegnarsi a un'autopsia definitiva”⁵. Descrivere quel che S. Fattori definisce come “il magma complesso di vero/verosimile” su cui regge *Scirocco* non è cosa facile, ma è sicuramente utile precisare cosa questo libro ha

² Nell'ultima parte della sua saga letteraria, G. De Michele rileva una nuova sfida che è quella di costruire un romanzo senza il verbo essere. Non si possono qui analizzare le numerose implicazioni di questa scelta stilistica che intende simbolizzare il presunto vuoto ontologico contemporaneo, per cui rimandiamo a M. GANCITANO, “*La visione del cieco e Una tragedia negata: il verbo essere e il tragico*” in *Bomba carta*, 8 settembre 2008 (URL: www.bombacarta.com/2008/09/08/la-visione-del-cieco-e-una-tragedia-negata-il-verbo-essere-e-il-tragico/). Basti però ricordare che, già prima della pubblicazione presso la Einaudi, una versione del romanzo è stata a lungo reperibile su internet. Questa prassi, insieme all'uso del *copyleft*, è coerente con un progetto letterario e una particolare concezione del mercato editoriale.

³ Oltre al collettivo Luther Blisset/Wu Ming e alle sue diramazioni, i siti che si configurano come nuovi luoghi del dibattito critico letterario e auspicano l'indipendenza dall'industria culturale classica sono sempre più numerosi. *Lipperatura* di Loredana Lipperini, Giuseppe Genna, i fondatori di *Nazione indiana* sono i capostipiti e i promotori entusiasti ed efficaci delle produzioni di questi ultimi anni intorno a tematiche come il postmoderno, il caso Saviano o ancora l'emergenza del *New Italian Epic* (NIE).

⁴ Cfr. l'intervista di S. FATTORI a G. DE MICHELE (URL: www.blackmailmag.com/girolamo_de_michele_scirocco.htm). La discussione intorno al NIE è stata lanciata nell'aprile 2008 sul sito *Carmilla on line* e poi approfondita da un saggio di WU MING 1, *New Italian Epic 2.0*, che ha suscitato numerose reazioni critiche. Si vedano tra gli altri R. CHIABERGE, “*Wu Ming, attenti a non prendere la scossa*”, inserto domenicale de *Il Sole 24 ore*, 1 febbraio 2009; F. LA PORTA, “*Macché New Italian Epic, questo è solo glamour*”, *Corriere della sera*, 7 febbraio 2009; E. TREVI, “*Questo Wu Ming ha le gambe corte*”, *Alias*, 14 febbraio 2009; F. Rondolino, “*Wu Ming, se questa è letteratura*”, *La Stampa*, 15 febbraio 2009. G. DE MICHELE è intervenuto in proposito precisando soprattutto l'aspetto relativo al ritorno del realismo in “*Neorealismo ed epica. Una risposta ai critici letterari (e agli altri)*”, su *Carmilla on line*, 8 luglio 2008.

⁵ S. FATTORI, *op. cit.*

di originale, di suo, e cosa ha invece in comune con altri libri usciti negli ultimi anni, il che non costituisce un elemento meno interessante per chi si interroga sull'evoluzione del genere. Quel che è innegabile è il fatto che *Scirocco* mostri in maniera esemplare il rinnovamento tematico, stilistico e contenutistico del giallo. Esso testimonia anche della ricerca, da parte di questa nuova generazione di scrittori, di un "nuovo algoritmo" per la narrativa italiana contemporanea⁶.

Una delle peculiarità di *Scirocco* è di presupporre un lettore non onnisciente a tal punto che l'autore ha ritenuto opportuno inserire un'appendice che offre innumerevoli dettagli documentaristici, riferimenti storici e suggerimenti di interpretazione⁷. Giuseppe Genna ha teorizzato l'uso di queste appendici, sempre più utili nel caso di libri che tocchino avvenimenti delicati e controversi della storia italiana contemporanea, adducendo soprattutto ragioni di ordine pratico: evitare possibili problemi connessi alle citazioni di persone e fatti oggetto di polemiche politiche e giudiziarie⁸. De Michele conferma questa precauzione quando inserisce nell'incipit delle *Note* la seguente premessa:

Le vicende qui narrate sono finzioni letterarie scaturite dalla fervida mente dell'autore. In esse compaiono nomi di persone e circostanze 'reali' in qualità di mere occasioni narrative.⁹

D'altro canto è la stessa materia storica trattata a richiedere un supplemento di informazione poiché sono gli avvenimenti citati a essere spesso più inverosimili della finzione stessa, cosa che spinge l'autore a precisare, qualche pagina più in là:

Quasi tutti i documenti che utilizzo sono reali, e quasi tutti reperibili in Rete, oltre che su carta: chi vuole saperne di più metta qualche nome su Google e parta da lì: il difficile, a quel punto, sarà fermarsi.¹⁰

⁶ G. DE MICHELE, "Neorealismo ed epica", cit.

⁷ Oltre alla lista delle citazioni musicali, l'*Original soundtrack* (p. 586), il libro fornisce al lettore anche le "Note, ringraziamenti e cose che dovresti sapere", pp. 589-594.

⁸ G. Genna riconosce di aver mutuato l'uso di queste note finali, che lui stesso ha aggiunto al romanzo *Nel nome di Ishmael* (Milano, Mondadori, 2002) da David Foster Wallace. Cfr. G. GENNA, "Girolamo De Michele: l'appendice a *Scirocco*", in *I Miserabili*, pubblicato il venerdì 15 luglio 2005 (URL: http://www.miserabili.com/2005/07/15/girolamo_de_michele_lappendice.html).

⁹ G. DE MICHELE, *Scirocco*, cit., p. 589.

¹⁰ *Ibidem*, p. 592.

Al di là della complessità dei riferimenti storici e cronachistici, della ricchezza di documenti e fonti di ispirazione, tutti sottolineati dall'autore stesso e di cui sarebbe quindi inutile limitarsi a stilare l'elenco, una possibile chiave di lettura, che permette di cogliere alcune originalità del romanzo, riguarda le tematiche spaziotemporali. In sintesi, sembra utile indagare come una particolare concezione della storia si articola con il dato geografico.

Il filo rosso tra generazioni: Resistenza, movimentismo anni '70 e no-global

Per cogliere la particolare filosofia della storia di questo romanzo, bisogna seguire il filo rosso che collega tre generazioni costrette in qualche modo a fare i conti con essa. Gli avvenimenti della Resistenza, poi della stagione dei movimenti degli anni '70, sfociati nella deriva terroristica, e infine gli effetti della globalizzazione attuale non sono rievocati direttamente ma sono visti attraverso quella componente umana che ne è stata o ne è ancora dolorosamente segnata. *Tre uomini paradossali* si limitava a ricostruire i percorsi paralleli e nello stesso tempo opposti di tre amici (un ex terrorista detenuto, un poliziotto e un detective narratore senza nome) che, eredi delle ferite dei '70, pagano nel presente le conseguenze delle loro scelte. *Scirocco* mette in scena un insieme di personaggi, una sorta di campionario di ribelli, che si trovano coinvolti loro malgrado nella lotta contro i rigurgiti dell'illegalità, dei traffici e della violenza. Le tre fasi storiche sono rappresentate attraverso i personaggi che le simbolizzano come tre fasi cruciali della storia italiana degli ultimi sessant'anni.

La Resistenza è vista attraverso due vecchi partigiani che non considerano chiusi i conti col passato e soprattutto con i nemici di ieri, che sono anche i nemici di oggi, quei fascisti torturatori arricchiti e passati indenni attraverso i tentativi di epurazione falliti. Due personaggi, uno soprannominato Togliatti e un suo amico parroco dai metodi poco ortodossi, Don Ricrea, sono la nuova versione rivista e aggiornata, la parodia positiva di Peppone e don Camillo, e riconciliano le due subculture storiche, quella cattolica e quella comunista. I due tornano a essere ossessionati dall'immagine dell'uomo dal cappello bianco e col fiore all'occhiello, misterioso personaggio, certamente collaboratore fascista repubblicano. Don Ricrea è anche un omaggio a un telefilm per ragazzi della fine degli

anni '60, riferimento pop a quella cultura televisiva che nutre l'immaginario dei giovani scrittori¹¹. Nel legame tra i giovani degli anni '70 e i vecchi ex partigiani troviamo il tema della "Resistenza tradita" che era una delle motivazioni implicite di alcune frange terroristiche. Tuttavia, lungi dal proporre una visione idealizzata del comunismo *d'antan*, *Scirocco* ne presenta invece tutte le sfaccettature, comprese le forme di adesione meno nobili e meno politicizzate che si ritrovano in alcuni personaggi minori. Ne è un esempio il Cioccolata, comunista disorientato nel nuovo corso della politica italiana dopo la Liberazione che

in fondo lui voleva una sola cosa: andare a prendere i fascisti da casa uno per uno, e finire il lavoro interrotto nel '45. E non capiva perché non si poteva.¹²

Per l'autore di *Scirocco* sono i conti lasciati aperti allora a condizionare il seguito dello sviluppo del paese nonché le sue contraddizioni presenti:

Il Cioccolata ha smesso di vivere nel '45. O meglio ha perso il presente, e di conseguenza anche il futuro.¹³

Gli anni '70 sono presentati come il nodo centrale della storia italiana del ventesimo secolo, punto di contatto e di coagulo dei problemi non risolti di una democrazia nata dalla Resistenza su principi e valori che saranno però, proprio all'alba di quegli anni, calpestati e traditi. È questa generazione che vive nel modo più drammatico i grovigli della storia, che nutrendosi di discorsi politici finirà per abbandonare le parole e ricorrere alla violenza.

Vecchi tempi, vecchi amici. Era bello stare insieme, ora come ora non saprei neanche dirti a far cosa. Progettavamo, credevamo, ci agitavamo. Soprattutto parlavamo. Si parlava tanto una volta. E musica, tanta musica. L'ascoltavamo di continuo. Poi le cose hanno cominciato ad andar male, come un fiocco di neve che inizia a scendere giù e cresce, rotola, rotola e cresce. Alla fine i bei tempi

¹¹ Si tratta de *I ragazzi di Padre Tobia*, per la regia di Italo Alfarò, andato in onda nel 1969, in cui un sacerdote anticonformista (interpretato da Silvano Tranquilli) si improvvisa detective. Tutto il romanzo è in verità intessuto di quella cultura popolare (musicale, cinematografica, letteraria, fumettistica) celebrata tra l'altro attraverso il clivage centrale che divide il gruppo di amici protagonisti dell'intera trilogia: l'amore per il western "classico" da una parte, e la preferenza per il western "crepuscolare" dall'altra. Da sottolineare il fatto che non si tratta di differenze di tipo politico ma, giustamente, "solo" culturali.

¹² G. DE MICHELE, *Scirocco*, cit., p. 20.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

sono diventati brutti tempi. Non è parlando che cambiano le cose, sai... E comunque, pure le parole le avevamo finite.¹⁴

L'ultima generazione è simbolizzata da giovani pirati informatici ed è dotata agli occhi del protagonista narratore della "beata innocenza della generazione allattata dalla mamma che guardava *Happy Days*"¹⁵. Nati negli anni '70 sono poi diventati *hacker* paranoici la cui caratteristica principale è un cinismo spinto all'estremo, di cui troviamo un esempio nelle dichiarazioni di Lara:

Guarda che non è colpa mia se quanto c'è di bello e vero è finito prima che io nascessi. Io mi accontento di quello che ho trovato [...] Non ho la pretesa di cambiare il mondo, non credo neppure che si possa cambiare la testa della gente: mi basta sapere come è fatto il mondo, senza illusione e senza favole rosa confetto.¹⁶

De Michele ha indicato precisamente le sue fonti:

Ferodo è stato ricavato, come anche Lara, da un saggio di Paolo Virno sul cinismo degli anni Ottanta, *Ambivalenza del disincanto*. Virno indicava la possibilità che cinismo e opportunismo potessero anche essere modalità di resistenza sulle quali fondare un nuovo soggetto: aveva ragione, ma ci sono voluti molti più anni di quel che pensava lui. Io ho immaginato una Point Break Generation, una generazione che non c'è stata, ma che ci sarebbe dovuta essere.¹⁷

Attraverso i personaggi di Ferodo e Lara il cinismo e l'opportunismo sembrano contenere *in nuce* anche nuove modalità di partecipazione politica. Essi anticipano le forme di politicizzazione non ancora praticabili alla fine del ventesimo secolo, nell'anno 1998 che è il presente della narrazione. Da queste esperienze nasceranno invece espressioni politiche che si ritroveranno a Genova nel 2001 per formare il movimento no-global e che costituiranno il fulcro del terzo tomo della trilogia.

Anche se il tentativo di far entrare in contatto diverse generazioni di ribelli può sembrare troppo ambizioso e irrisolto, esse hanno sicuramente un punto di incontro in un nemico comune, quelle vecchie oscure strate-

¹⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁵ *Ibidem*, p. 214.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 310-311.

¹⁷ S. FATTORI, *op. cit.* Il saggio di Paolo VIRNO si trova in *Esercizi di esodo: linguaggio e azione politica*, Verona, Ombre corte, 2002.

gie che presentano il loro conto nel presente. Questo tentativo contiene anche una sorta di idea carsica della violenza che sottende la storia ed è pronta a rispuntare a ogni momento. La concezione benjaminiana della storia come “cumulo di macerie”, che contesta l’idea di un progresso storico lineare, traspare da questa prova letteraria di De Michele che infatti prima di essere scrittore è ricercatore di filosofia ed esperto di estetica¹⁸. Con il filosofo tedesco, De Michele sembra condividere soprattutto la dura critica nei confronti dello storicismo. Quest’ultimo giustifica gli eventi storici e assume quindi il punto di vista di coloro che hanno vinto. La storia invece non è per Walter Benjamin, e per De Michele con lui, un cammino lineare di sviluppo crescente – idea questa imposta dalle classi dominanti – ma è continuamente arrestata da salti e rotture, che costituiscono altrettante occasioni perché il male si riproduca.¹⁹

Filosofia della storia, genere e scrittura

La conseguenza maggiore di questo tentativo di tessere il filo rosso della storia mettendone in evidenza gli strappi e le rotture riguarda proprio i meccanismi del poliziesco. È legittimo, leggendo il romanzo, interrogarsi sull’identità del detective. Questi non si limita sicuramente alla voce narrante, quasi sempre assente, detective malinconico di cui peraltro non si conoscono nemmeno le generalità. Sicuramente non onnisciente, il narratore è invece “insipiente”, secondo la definizione fornita dallo stesso De Michele. Nel primo romanzo della trilogia, c’era già stato lo sdoppiamento del detective nella coppia narratore/amico poliziotto Andrea Vannini. In *Scirocco*, De Michele va al di là del semplice sdoppiamento mettendo in scena un vero e proprio “detective collettivo”. Il narratore, Andrea, Cristiano, Lara, il pirata informatico Ferodo e gli ex partigiani formano un’associazione solidale che giunge a inglobare persino un *sans abri*, Raffaele. Alla fine è questo collettivo, non il singolo, a svelare le trame e le connivenze criminali.

Certo c’è un che di ripetitivo nelle occasioni di incontro tra generazioni, il ripetersi di situazioni (nei bar, nei ristoranti, intorno a un cocktail o a un caffè) appesantiscono la lettura e si ha a volte l’impressione di un

¹⁸ G. DE MICHELE ha lavorato soprattutto sulla ricezione di Walter BENJAMIN in Italia. Cfr. *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis, 2000 e la raccolta di saggi *Felicità e storia*, Quodlibet, 2001. Ha poi curato insieme ad U. ECO il volume sulla *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004.

¹⁹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

déjà vu. Queste martellanti allusioni a momenti di socializzazione, segnano però il superamento dell'individualismo tipico del genere verso una sua versione quasi collettivistica. Mentre il poliziesco classico ruota intorno alla psicologia dell'individuo detective, questo nuovo giallo "collettivo" diventa persino "nazionale" col recupero dei caratteri manzoniani del romanzo storico tradizionale.²⁰

Se da una parte i protagonisti di *Scirocco* ricordano le benjaminiane "generazioni senza nome di sconfitti", dall'altra l'autore sembra voler mostrare attraverso l'intreccio tra i loro diversi percorsi che "solo la dimensione pubblica sembra consentire la realizzazione della felicità degli individui"²¹. La filosofia militante, proposta a più riprese da De Michele, potrebbe avere il suo corrispettivo nella letteratura militante di *Scirocco*. E tuttavia sarebbe errato voler cercare nell'attività romanzesca di G. De Michele la semplice applicazione sul piano letterario delle sue riflessioni filosofiche poiché la scrittura contiene un risvolto ludico che permette di andare al di là di questa semplice corrispondenza. Lo testimonia il fatto che l'autore ricorre a svariati riferimenti teorici e letterari, fino a proporre un suo nuovo illuminismo facendo dire a uno dei personaggi che commenta la sua lettura preferita, *I Promessi sposi*:

Eh, la peste... la peste è il male, direttore. Il male sulla faccia della Terra, il marcio che corrompe la Storia. Ecco cos'è. Il sogno segreto degli storici: raccontare la peste perché gli uomini possano riconoscerla ed evitarla [...]. Descrivere la peste bubbone per bubbone per sconfiggerla. Sconfiggere la peste illuminandola, accendendo le luci perché nulla di essa sfugga all'occhio dell'osservatore.²²

Il riferimento manzoniano, con tanto di risvolti illuministici, suona quasi come una dichiarazione di intenti per chi, come De Michele, intende raccontare gli aspetti oscuri della storia italiana anche se esso viene corretto da una necessaria ironia che ridimensiona il preteso ruolo conoscitivo del raccontare. La critica dell'immanenza della ragione nel rea-

²⁰ Per alcune riflessioni sulla contaminazione tra romanzo storico e giallo, si veda l'introduzione di C. MILANESI "Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-américain", in *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, n° 9 (2003), pp. 9-19 e dello stesso autore: "Roman policier et histoire", in *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, n° 15/1 (2006), pp. 3-9.

²¹ G. DE MICHELE, *Felicità e storia*, cit., p. 59.

²² G. DE MICHELE, *Scirocco*, cit., p. 63.

le è completata dalla disillusione nei confronti della possibilità per la scrittura di evitare il ripetersi degli orrori:

Sorriso ironico. L'inutilità del sapere: ironia. La Storia in piena luce non smette di essere oscura. Il male non si lascia abbagliare, non resta fermo al centro del mirino della ragione. Non è un target, non sta di fronte. Sta dentro l'occhio della ragione. Raccontare l'orrore non aiuta a sconfiggerlo, serve ad altro.²³

Quanto all'ossessiva descrizione del rito del caffè, della sua preparazione e condivisione, come momento di riflessione individuale ma anche come momento di aggregazione collettiva, essa non è altro che la traccia visibile di una rivendicazione metodologica: "Non piangere, né ridere, ma comprendere diceva un tale. E non farsi illusioni: tutto qui"²⁴.

La scrittura, basata su un principio che può essere definito a incastonatura, partecipa a questo metodo. Si passa dal discorso diretto, al pasoliniano discorso indiretto libero, allo stile epistolare, ai resoconti giornalistici e alle trascrizioni di conversazioni radiofoniche in un mescolare le carte e accostare forme diverse che sembra essere la condizione naturale e normale della letteratura più contemporanea. Ma al di là di un'attenzione solo formale agli aspetti stilistici, la scrittura torna a voler essere un'arma di offesa, di giustizia, alla ricerca di un'illuminazione e di un'etica perduta, per un paese che stenta a recuperare la propria memoria. E in questo De Michele contribuisce al superamento degli intoppi più formalistici del postmodernismo.

La Frammentazione spaziale: Bologna e Taranto città simbolo

Alla moltiplicazione degli stili e dei piani storici corrisponde la frammentazione spaziale: l'azione passa per innumerevoli luoghi, ma due città, Bologna e Taranto, sono le principali metafore spaziali intorno a cui si attorcigliano i nodi dello sviluppo storico, o piuttosto, del mancato sviluppo.

Bologna è certo uno dei simboli della Resistenza, ma è anche la città in cui avvenne la morte del giovane militante di Lotta Continua Francesco Lorusso nel 1977, avvenimento che con un *flashback* narrativo viene in-

²³ *Ibidem*, p. 64.

²⁴ *Ibidem*, p. 64.

dicato nel romanzo come uno spartiacque che separa la stagione delle manifestazioni giocose da quella della violenza:

Come quei giorni di vent'anni fa [...]. Il fumo dei lacrimogeni. I fazzoletti bagnati. Il mezzo limone in bocca. I sampietrini della piazza, tac, tac, tac [...]. Arrivano i compagni, chiedono, scoppiano a piangere. Poi il silenzio: non parla nessuno, nessuno chiede perché i sampietrini, perché le bottiglie. Lo sappiamo tutti perché. Tac, tac, tac.²⁵

Bologna è poi il luogo in cui le strategie terroristiche nere arrivano all'apice con la strage dell'agosto del 1980. Le tappe che la città felsinea e la sua regione hanno attraversato segnano anche il passaggio verso la cosiddetta seconda repubblica. Numerosi sono per esempio i riferimenti alle trasformazioni del quartiere della Bolognina, simbolo del lacerante percorso che la sinistra italiana ha intrapreso alla fine degli anni '80, o ancora i passaggi situati a Casalecchio di Reno²⁶. L'elemento che sembra emergere con più forza riguarda le conseguenze della prosperità economica non solo sull'urbanistica ma anche sui valori condivisi:

Bello perdersi in queste strade pacificate, tra un negozietto e un po' troppi punti di ristoro: comincia a diventare trendy perfino il dedalo di portichetti nei quali un tempo ci si infilava per sfuggire alle cariche della polizia.²⁷

Si tratta, nella descrizione che ne dà De Michele, di una città che, nonostante il suo passato, ha prodotto in anni recenti il caso della "Uno bianca" e che esprime oggi forme sempre più forti di rifiuto nei confronti degli immigrati, nuovi soggetti deboli della società contemporanea²⁸.

Taranto, i cui abitanti sono i figli dei pescatori e dei contadini entrati in fabbrica negli anni '60, simbolizza l'intreccio di elementi problematici che fanno del Mezzogiorno il punto di arresto del progresso dell'intero

²⁵ *Ibidem*, p. 132.

²⁶ Il *meeting* del 12 novembre del 1989 in cui l'allora segretario del PCI, Achille Occhetto, lanciò il processo di trasformazione del partito si svolse nella sezione della Bolognina. L'allusione a Casalecchio di Reno, nel bolognese, ricorda l'aereo militare abbattutosi sull'Istituto Salvemini nel dicembre 1990 che provocò dodici vittime e numerosi feriti. Informazioni sulla vicenda, paragonata all'incidente di Ustica, si trovano sul sito del network *Reti invisibili* (URL: www.reti-invisibili.net/) a cui G. De Michele collabora.

²⁷ G. DE MICHELE, *Scirocco*, cit., p. 163.

²⁸ Il paragrafo sui lavavetri è particolarmente interessante dal punto di vista narrativo perché, attraverso la focalizzazione interna, esprime in modo efficace la violenza di questo universo di sfruttamento degli immigrati. *Ibidem*, pp. 118-120.

paese. La denuncia del fallimento di un modello di sviluppo economico inadeguato non esime dal rilevare malinconicamente anche l'insuccesso di quelle ideologie che pur avevano, negli anni dei movimenti, dato un'illusione di speranza alla moltitudine sottoproletaria:

[...] compagni della Taranto sottoproletaria, passati senza soluzione di continuità dalla sottoalfabetizzazione all'impegno politico. Per loro l'impegno aveva significato rompere con una vita destinata alla miseria, alla delinquenza, alla galera probabilmente: comunque sfuggire a un destino che aveva già cominciato a segnare le loro carni adolescenti con i suoi artigli avvelenati [...]. La rigidità sociale si sbriciolava sotto i colpi di maglio della grande fabbrica, del mito del progresso, della presa di coscienza della non inevitabilità della povertà, dell'ignoranza, dello sfruttamento. Entravano in fabbrica figli di pescatori con lo stesso spirito guascone con cui i loro padri affrontavano il nero della notte e del mare nelle cattive giornate, ma lasciando per terra ai cancelli, accartocciata, la rassegnazione delle pescate andate male [...]. Poi, come nelle brutte canzoni di quel periodo, l'estate è finita: in tutti i sensi, è finita. Negli anni a venire non c'è stato più tempo, forse neanche più voglia di condividere, sciogliersi e rifondersi tutti insieme.²⁹

Il dato biografico (De Michele è un pugliese trapiantato a Ferrara) induce l'autore a rendere un omaggio alla sua città natale³⁰. Inoltre l'episodio tarantino è stato suggerito da un dibattito svoltosi in Puglia dopo la pubblicazione di *Tre uomini paradossali*, a testimonianza di come i contenuti di un libro vengano non solo da esigenze personali ma anche da stimoli collettivi.³¹

Le tematiche spaziotemporali sono dunque legate tra loro³². Sebbene in *Scirocco* il principio guida, la categoria della forma e del contenuto del romanzo, è sicuramente il tempo, il continuo spostamento spaziale rafforza una certa visione del progresso storico che ne rifiuta la linearità e

²⁹ *Ibidem*, p. 317.

³⁰ Un omaggio alla città d'adozione si trova invece nel *noir* ecologico *Con la faccia di cera*, Edizioni Ambiente, collana "Verdenero", 2008. La trama si riferisce alle vicende dell'industria chimica ferrarese Solvay, chiusa nel 1998 e i cui dirigenti sono stati messi sotto accusa per aver esposto gli operai a pericolosi degli materiali tossici.

³¹ Tra le fonti di ispirazione citate vi è anche il documentario *A 'nghianata (La salita)* di Angelo LOSASSO.

³² Cfr. la teoria del cronotopo di M. Bachtin per cui, all'interno del testo letterario, si verifica l'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali. M. BACHTIN, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (prima edizione, Torino, Einaudi, 1975).

che ruota intorno alla metafora centrale dell'andirivieni dello scirocco³³. Anche se il punto di partenza è il rifiuto di un tempo-storia rappresentato, e di conseguenza di un tempo narrativo, monodimensionale e monospaziale, il romanzo sembra condurre però a un paradosso. I cicli e gli strappi temporali (“i ricorsi, i cicli, crepuscolo e alba”³⁴) si trasformano in collegamenti, lo spazio frantumato si ricompone in legami generazionali e politici. Questa concezione si ripercuote sull'interpretazione degli avvenimenti che vanno quindi letti sul lungo periodo e inducono a considerare l'evoluzione storica come flusso e concatenazione di cause ed effetti. Se uno degli obiettivi suggeriti è quello di “interrompere il flusso della storia, un gesto che richiede lunga preparazione”³⁵, *Scirocco* sembra anche indicare che il male di oggi ha il suo precedente nel male di ieri e che è necessario ritrovare tutta intera la memoria del paese, per svelare i lati nascosti di alcune vicende nazionali e denunciarne tutte le responsabilità finora ritenute inconfessabili.

³³ Ispirata da due fonti diverse. La prima è prettamente letteraria, come indica la citazione di Fruttero & Lucentini (“Così fa appunto lo scirocco: un'altra nube, un altro scroscio”) che dà il titolo al Capitolo 2. La seconda attinge invece al buon senso popolare (“Scirocco non s'asciuga niente”) e dà il titolo al paragrafo sull'episodio tarantino.

³⁴ G. DE MICHELE, *Scirocco*, cit., p. 169.

³⁵ *Ibidem*, p. 167.

**Prigioni di massima sicurezza e leggi speciali degli anni '70:
Nino Filastò, *Nella terra di nessuno***

Massimo TRAMONTE
Université Paul Valéry, Montpellier

Se ci va bene siamo rovinati!
saggezza carceraria

Nell'introduzione alla raccolta di racconti *14 colpi al cuore*, Valerio Evangelisti, intervistato da Serge Quadruppani afferma che

il *noir* italiano è molto meno politicizzato di quello francese. Può indicare disfunzioni, denunciare connivenze tra Stato e malavita organizzata, attaccare la corruzione. Quasi mai, però critica il sistema nei suoi connotati strutturali. È sostanzialmente socialdemocratico o anche solo democratico.¹

Successivamente Evangelisti in un articolo in cui parla positivamente di un autore italiano di *noir* che è anche commissario di polizia, Pier Giorgio Di Cara, dice che però, purtroppo

si moltiplicano (nel *noir* italiano) le figure di commissari bonaccioni [...] di donne poliziotto straordinariamente intuitive [...] di magistrati dubbiosi, ma non tanto da porre in discussione il mestiere che esercitano, di investigatori che brontolano contro il 'sistema', ma si guardano dal sospettare che sia la stessa legalità che il 'sistema' impone ad essere criminogena.²

¹ AA.VV., *14 colpi al cuore*, Giallo Mondadori 14/luglio/2002, p. 9.

² Recensione comparsa sul quotidiano *l'Unità* del 17 marzo 2006.

Cito, lungamente, Valerio Evangelisti sia perché sono sostanzialmente d'accordo con lui (e con Girolamo De Michele³), sia perché prima di parlare del romanzo di Filastò, mi sembra necessario fare qualche considerazione sul romanzo *noir*.

Uno dei più grandi critici francesi del romanzo poliziesco e del *noir*, Claude Mesplède – creatore della rivista in linea *Europolar*, tra le altre cose – ha più volte affermato che “il romanzo *noir* non è di per se stesso di essenza progressista”⁴.

Nel *noir* quello che è importante non sono le peripezie e gli esiti di un'inchiesta, ma proporre dei nuovi punti di vista su particolari momenti della storia più vicina a noi: quelli sconosciuti, nascosti, occultati o dimenticati. La scrittura del *noir* non è realistica ma, come dice De Michele, “induttiva e tragica” ed è questo che le permette di diventare letteratura impegnata. Il che non impedisce che vengano scritti e letti dei romanzi *noir* disimpegnati, conservatori e spesso impregnati di una violenza fine a se stessa o voluta per moltiplicare le paure da cui già siamo circondati.

Tuttavia, come giustamente afferma De Michele, il *noir* ha connaturata “la possibilità dell'impegno civile”. Nei suoi risultati migliori il *noir* sceglie

di non aderire all'ordine esistente. Di più: il *noir* non mostra un ordine alternativo all'esistente, non difende una verità contro un falso. Il *noir* non fa altro che mostrare l'intera società nella più alta potenza del falso.⁵

Nino Filastò (nato nel 1938) è avvocato penalista a Firenze, dove esercita a partire dal 1967, e si è occupato di molti casi sia criminali che politici. Ha cominciato a scrivere romanzi polizieschi nel 1985, ma si era già occupato di teatro. Nel 1989 pubblica il primo di una serie di romanzi che vedono come personaggio principale l'avvocato fiorentino Corrado Scalzi, un alter ego dell'autore. Il titolo originale, *Tre giorni nella vita dell'avvocato Scalzi*, cambierà nel 2001 quando – dopo una prima

³ Girolamo DE MICHELE, “La pigra macchina del noir. Considerazioni sul genere dopo la sua morte annunciata”, in *Carmillaonline*, settembre 2006, articolo in tre parti.

⁴ “Le roman noir n'est pas, en soi, d'essence progressiste”, Claude MESPLÈDE, “Littérature contestataire?”, in *Les Temps modernes*, n° 595, settembre-ottobre 1997.

⁵ DE MICHELE, op. cit.

edizione da parte della piccola casa editrice genovese Casa Usher – sarà ripubblicato dai *Gialli Mondadori* con il titolo: *Nella terra di nessuno*. In quell'anno infatti era apparso un film di Gian Franco Cagni tratto dal libro ma intitolato, appunto, *Nella terra di nessuno*.

Nel film di Cagni il ruolo di Corrado Scalzi era tenuto dall'attore americano Ben Gazzara. Il film, dignitoso e impegnato, risente di una certa mancanza di mezzi, e forse per questo non avrà nessun successo e non passerà neppure alla televisione.

Il libro di Filastò è, secondo me, molto bello e molto sottovalutato. Certo, il fatto che Scalzi sia diventato un personaggio seriale ha probabilmente pesato così come la scrittura particolare di Filastò, volutamente barocca e che molti vedono più adatta a racconti brevi che a romanzi.

Filastò stesso parla di “realismo fantastico derivato da Kafka”. Il personaggio dell'avvocato Scalzi, è l'autore stesso a dirlo in un'intervista *on line*, nasce “in occasione di alcune visite ai supercarceri dell'Asinara e di Pianosa. Le condizioni di vita inumane dei detenuti in quelle carceri e il clima di violenza permanente che vi si respirava m'ispirarono il romanzo”.

Le isole, ma soprattutto l'Asinara, sono la destinazione ideale per quelli che il linguaggio burocratico del Ministero chiama “detenuti già ristretti in altri istituti di pena a minor indice di sicurezza”. A partire dal 1977, è istituita una rete di prigioni speciali (luglio 1977: Favignana, Asinara, Cuneo, Fossombrone e Trani) in cui i detenuti e soprattutto quelli politici, sono trasferiti “a totale discrezione dell'Amministrazione penitenziaria”, senza il controllo del Giudice di sorveglianza. Queste “carceri di massima sicurezza” vengono sorvegliate da “un servizio di sicurezza esterno” affidato al generale Carlo Alberto Della Chiesa.

Le carceri speciali, che si collocano al di fuori della costituzionalità e perfino della legalità ordinaria, sono davvero “la terra di nessuno”, prefigurazione ancora imperfetta delle Guantanamo che verranno.⁶

⁶ Vedi LUTHER BLISSET PROJECT, *Nemici dello stato*, Derive-Approdi, Roma, 1999; Emilio QUADRELLI, *Andare ai resti. Banditi, rapinatori, guerriglieri nell'Italia degli anni settanta*, Derive-Approdi, Roma 2004.

Sull'Asinara, negli anni in cui è situato il romanzo (1980?) “regnava” Luigi Cardullo, chiamato dai detenuti “il condor” (la moglie era chiamata “la zarina”) che diresse il carcere dal 1976 al 1980 e che sarà anni dopo, nel 1987, condannato per truffa e corruzione ai danni dello Stato assieme alla moglie⁷.

È a lui che pensa Filastò nel creare il personaggio del direttore di “quel carcere malfamato [...] i due o tre deputati e qualche giornalista che lo avevano visitato ne narravano come di una discesa agli inferi [...] chi c'era stato rinchiuso ne parlava malvolentieri o non ne parlava affatto”⁸.

“Il direttore pienotto e calvo sedeva con le spalle alla finestra” e, esattamente come Cardullo a suo tempo, scrive poesie, tesse trame e monta provocazioni. È lui che dice subito a Scalzi, venuto in visita a un suo assistito che “sull'isola abbiamo regole particolari”. Federico, il cliente di Scalzi, è in un “braccetto speciale”, Cancelli (all'Asinara: Fornelli) di cui sempre il direttore dice con orgoglio: “Tenga presente che Cancelli è uno speciale. Anzi il carcere speciale più speciale di tutto il paese”⁹. Del resto il padre di Federico, per spingere l'avvocato ad andare a visitarlo gli aveva detto che a Cancelli c'era una strana atmosfera e che “là guardie e detenuti si studiano come bestie di razza diversa rinchiusi in una stessa gabbia”¹⁰.

Non è che negli anni successivi le cose cambino: l'emergenza terrorismo continuerà e altre emergenze verranno. Si apriranno sezioni ancora più “speciali”: isolamento totale, telesorveglianza, solo un'ora d'aria al giorno. Sono le prigioni per chi non collabora, non si pente e/o si proclama innocente; del resto la presunzione d'innocenza non esiste più da tempo.

Nel 1979 uno dei giudici romani dell'inchiesta “7 aprile” farà tranquillamente questa dichiarazione al *Corriere della sera*: “Stiamo cercando di ricostruire il percorso ideologico che ha portato l'imputato a commettere i gravissimi reati di cui è accusato [...] l'imputato non si è ancora

⁷Vedi l'articolo di Sante MAURIZIO, “Il viceré dell'Asinara e la rivolta di Fornelli”, in *Il Manifesto*, 11 agosto 2007.

⁸ N. FILASTÒ, *Nella terra di nessuno. La prima indagine dell'avvocato Scalzi*, Giallo Mondadori, Milano, 2001, p. 11. Tutte le citazioni sono da questa edizione.

⁹ p. 39 e p. 47.

¹⁰ p.23.

reso conto di questo e continua a attendersi che venga contestato un reato preciso”. E il suo avvocato con lui, pensiamo¹¹.

Anni dopo l’avvocato Scalzi rivisita un carcere speciale “Pianoro/Pianosa” e dice tra sé che “oggi il supercarcere ospita dei camorristi e dei mafiosi. La sezione Cincinnato ospitava dieci anni fa molti detenuti politici. Era veramente la Cayenna”¹².

Nino Filastò per sua e nostra fortuna non è uno scrittore “sostanzialmente socialdemocratico”, ma uno scrittore “solo democratico”. A lui, operatore di giustizia, avvocato, cittadino garantista, quello che interessa è mostrare come attraverso le “leggi di emergenza” si sia fatto scempio della democrazia e delle garanzie del cittadino. Il suo alter ego, l’avvocato Scalzi si rende sempre di più conto che i giudici e i tribunali nell’applicare ciecamente le leggi speciali erano “cascati nella trappola della Storia [...] La Storia era mostruosa comunque per tutti. Lo era stata per gli imputati, sarebbe divenuta tale per i giudici”¹³. Questo ragionamento sulla “trappola della storia” e sulla distruzione della democrazia per meglio difenderla è alla base di questo primo libro che vede l’avvocato Scalzi protagonista. Anche i successivi sono di un buon livello, sempre secondo me, ma la rabbia del democratico e garantista avvocato Filastò è meno presente e si sente una certa stanchezza. Ma carceri speciali e processi politici sono presenti anche in altri suoi romanzi. Ho già ricordato *La sposa egiziana*; in *La notte delle rose nere*, del 1997, ci sono delle pagine molto belle e molto divertenti dedicate a Oreste Scalzone – nel romanzo, Pilade – di cui Filastò era stato uno dei difensori.

In questo romanzo però, e negli altri della serie successivi a *Tre giorni nella vita dell’avvocato Scalzi*, sono il personaggio principale e l’intrigo poliziesco a essere in primo piano, mentre la Storia e la riflessione sulla Storia vengono in secondo piano. Filastò continua a essere un buon scrittore di polizieschi, ma non riesce più a rendere la storia parte integrante dell’intreccio e a far emergere quel senso del tragico che secondo De Michele è o dovrebbe essere la caratteristica del *noir*. Nel primo romanzo con Scalzi invece la tragedia c’è: personale e collettiva, oltre che della democrazia italiana e delle sue strutture giuridiche.

¹¹ *Corriere della sera*, 27 maggio 1979.

¹² *La sposa egiziana*, Giunti gruppo editoriale, Firenze, 1995, p. 15.

¹³ *Tre giorni...*, cit., p. 223.

Su richiesta del padre del suo assistito, Federico Giordani, il detenuto politico arrestato per gravi fatti di violenza, l'avvocato arriva nell'isola dove si trova il carcere di massima sicurezza in cui è rinchiuso il Giordani. Dopo aver parlato con il direttore del carcere, con il capo delle guardie e, finalmente, con il suo cliente, Scalzi si rende conto che qualcosa cova sotto la cenere, anche se non capisce cosa. Nel romanzo il tempo è scandito come a teatro: Vigilia, Primo, secondo, terzo giorno, epilogo-interno carcere, esterno eccetera e questo aggiunge realismo perché a poco a poco il lettore è preso da questo meccanismo. L'azione non è datata, ma si svolge probabilmente nel 1980 e comunque in un momento in cui molti dei "politici", compreso Federico, cominciano ad ammettere la sconfitta:

Da certi mezzi discorsi, da inequivocabili ironie, Scalzi aveva capito che anche Federico ammetteva la sconfitta [...]. Se avesse collaborato [...] sarebbe stato trasferito da quel carcere immediatamente [...]. A Cancelli, insieme ai 'giapponesi' che non avevano alzato bandiera bianca, era lui che ci voleva restare.¹⁴

La "cosa" in preparazione è un complotto per uccidere, approfittando di una rivolta, un capo brigatista che "sa" troppe cose e si dipana in un'atmosfera kafkiana ben costruita e che ricorda *L'eclissi del granchio* una bella novella di Filastò¹⁵.

Scalzi, Federico, il brigatista Talieri, il direttore del carcere, il "comune" Lucigni, portatore della filosofia dei "coatti" di lungo corso ("se mi va bene sono rovinato") nonché gli altri personaggi sono utilizzati dall'autore come in una *pièce* di teatro e, come ho già detto, questo fa entrare il lettore nelle teste dei personaggi principali e vedere quello che succede con i loro occhi.

Filastò non sfugge a una visione "complottistica" degli anni in cui il movimento si fa travolgere dal terrorismo e dalla "menata della lotta armata", come in seguito la chiamerà chiama Federico. Non è però quello che importa nel suo romanzo. Il complotto per ammazzare Talieri – riuscito – riproduce episodi analoghi realmente accaduti in quegli anni nelle carceri italiane

¹⁴ *Ibidem.*, p. 41.

¹⁵ *14 colpi al cuore*, cit, pp. 49-64.

terra di nessuno, Paese di frontiera, con usi speciali e sconosciuti. Usi, non leggi, un paese che non aveva leggi, oppure leggi rovesciate.¹⁶

Malgrado una visione “complottistica” della storia recente italiana, l'autore riesce a trasmetterci la realtà delle carceri speciali e delle trasformazioni che esse inducono nelle persone senza utilizzare il realismo. Federico è ormai, dopo tre anni di “circuito dei camosci” (i continui trasferimenti in varie carceri speciali) un vecchio galeotto, un “coattone”. Sa che

in cella gli oggetti misteriosamente si muovono. Si sveglia e non li ritrova dove erano la sera prima. Oppure è la cella, i muri, l'edificio che si muove, ruota, cambia dimensione. Le cose si mescolano e si ingarbugliano. Lo spazio si restringe e si allarga.

Dei vecchi galeotti ha ormai il fatalismo:

Se ci va bene, siamo rovinati [...] si dice così in gergo galeotto. Anche la bicicletta è un gergo [...]. In galera si montano biciclette, si danno daffare in molti a montarle.¹⁷

La bicicletta in questione è, appunto, il complotto per uccidere il brigatista Talieri. Federico sa che qualcosa sta per succedere perché quando passa la ronda del mattino:

in fondo al corridoio si fa strada lo sferraglio, ma da un paio di mattine la guardia si astiene dal vituperare i meno pronti e questo è un brutto segno [...]

Scalzi cerca di capire in questa occasione come in altre cosa ha portato Federico e la sua generazione alla “menata della lotta armata”. La risposta che si dà è più psicologica che sociopolitica e, tuttavia, Filastò, a differenza di altri scrittori, ha l'onestà di contestualizzare i fatti, di non leggerli con il moralismo del dopo. Non è d'accordo, non capisce, ma non dà giudizi morali.

Nell'*Epilogo*, con Federico vivo, ma ormai quasi vinto anche lui: (siamo due anni dopo e intanto le condanne di Federico sono diventate definitive)

¹⁶ *Ibidem*, p. 175

¹⁷ *Ibidem*, pp. 5-76

Federico scriveva di essere giunto per la prima volta e come se si fosse trovato di fronte alla morte di una persona di famiglia, a comprendere l'impossibilità di tornare indietro [...] ¹⁸

Federico non ne può più e lui che aveva subito una condanna “addirittura feroce” scrive al suo avvocato per incontrare il giudice e avvalersi della legge sulla “dissociazione”.

Per questo aveva chiamato il giudice, per ammettere ogni sua responsabilità, pronunciando anche una formula di abiura della violenza così come la legge imponeva di fare [...]. La legge prevedeva sconti di pena a beneficio di coloro che dichiaravano di abbandonare la lotta armata rendendo confessione dei fatti commessi [...] Scalzi ne aveva provato un forte disagio [...] ¹⁹

Qui è l'avvocato garantista e democratico che parla. Il disagio non nasce dal fatto che non capisce Federico, “ma perché lui, Scalzi, come avvocato si sentiva ancora una volta messo dapparte [...]”.

Sono le ultime, bellissime pagine del romanzo, nelle quali Scalzi rivede il processo e i suoi inutili sforzi per ottenere una condanna “equa”, per impedire una giustizia sommaria.

Non c'era riuscito. Le condanne erano fioccate pesantissime, in taluni casi, come per Federico, addirittura feroci. Ora interveniva una legge che in un modo imperfetto e che a lui appariva distorto, temperava quegli eccessi.

Una legge sulla “dissociazione” da se stessi, un'abiura, un'auto da fé, come di fronte al tribunale dell'Inquisizione.

Tuttavia erano quelle le parole che producevano effetti concreti: anni di galera in meno, altro che le sue divagazioni [...]. Scalzi si scopriva fuori quadro e straniero [...]

Alla fine Scalzi incontra di nuovo il “comune” Lucigni che ancora una volta gli ripete che “Se ci va bene siamo rovinati” ²⁰.

¹⁸ *Ibidem*, p. 219.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 222/224.

²⁰ *Ibidem*, p. 229.

**Raccontare la Storia: ricostruzione memoriale
e testimonianza storica in Nanni Balestrini, *L'editore***

Vincenzo BINETTI
University of Michigan, Ann Arbor

Sono le 19.30 entrano i portantini sollevano il corpo dal tavolo di ceramica e lo depongono sulla barella mentre i periti sfollano la barella scompare in un corridoio e riprende la strada per il deposito della morgue il cadavere grigio avorio ha finito di interessare i periti i magistrati il grande pubblico è ora coperto da un lenzuolo bianco come da un grande foglio di carta bianco su cui si può scrivere adesso quello che si vuole come su una grande pagina bianca che si stende sopra il muto volto grigio avorio¹

Il “lenzuolo bianco” che ricopre il corpo senza vita di Giangiacomo Feltrinelli diventa già nella prima scena de *L'editore*, romanzo scritto da Nanni Balestrini nel 1989, metafora emblematica del desiderio e del bisogno autoriale di dar “voce” e visibilità a un personaggio storico e fittizio allo stesso tempo che già nell’incipit del romanzo si presenta come “salma” e per questo è incapace di esprimersi e di raccontarsi, ma diventa occasione e momento propulsivo alla messa in moto di una trama che per certi versi si potrebbe far rientrare problematicamente e provocatoriamente nel genere “giallo”. Traducendo sulla pagina scritta la complessità implicita nel resoconto memoriale, Balestrini coinvolge, infatti, il lettore attraverso la narrazione di “testimonianze” e indagini investigative spesso contraddittorie e contrastanti tra loro, in un continuo processo di (ri)scrittura di un fatto di cronaca: la morte di Feltrinelli avvenuta nel 1972 in seguito all’esplosione di un traliccio dell’alta tensione nei pressi di Segrate a Milano.

¹ N. BALESTRINI, *L'editore*, ora in *La grande rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 269-70.

La “storia” proposta perciò da Balestrini in questo romanzo, sottraendosi momentaneamente alla prevedibile linearità di uno sviluppo storico-narrativo, propone invece anche e soprattutto a livello metatestuale una messa in discussione del concetto stesso di Storia come fatto oggettivo e insindacabile e ne destabilizza la sua “ufficialità” e la sua “autorità” proprio grazie alla contaminazione e alla frammentarietà necessaria di una memoria “divisa”. La strategia narrativa portata avanti dall’autore permette in altre parole una necessaria decentralizzazione e destabilizzazione di un discorso egemonico e globalizzante volto a “semplificare” in maniera acquietante la problematicità implicita nella morte dell’editore, ma anche e soprattutto a zittire quelle voci marginali e alternative al potere che animarono il complesso dibattito politico-culturale di quegli anni, offrendo invece uno spazio “aperto” dove le potenzialità implicite di un insieme di discorsi *altri* possano ritrovare la possibilità di esprimersi e di raccontarsi attraverso nuovi linguaggi e dar forma così a una costellazione rizomatica di *counter-memories*² in continuo divenire semantico e politico.

La descrizione meticolosa e il “sezionamento” dettagliato di quel corpo straziato e martoriato dalla violenza di quegli eventi su cui si sofferma nelle prime pagine del romanzo lo sguardo attento e indagatore di chi scrive, potrebbe allora suggerire la necessità di una visualizzazione “anatomica” e autoptica attraverso l’utilizzo di un linguaggio la cui sostanziale ibridità serve a sottolineare appunto da un lato la potenziale componente giallistica della trama e quindi la necessaria complicazione interpretativa sul “caso” Feltrinelli, e dall’altro l’impossibilità implicita di una ricostruzione “oggettiva” e accomodante delle varie ipotesi investigative³. Ipotesi che portano invece necessariamente alla “riduzione di una storia a numerosi tasselli, che

² Scrive infatti a questo proposito Ann Rigney: “[...]‘memory’ has tended in practice to become synonymous with ‘counter-memory’, defined in opposition to hegemonic views of the past and associated with groups who have been ‘left out’, as it were, of mainstream history”. Ann RIGNEY, “Plenitude, scarcity and circulation of cultural memory”, in *Journal of European Studies*, 2005, 35, p. 13.

³ Scrive BALESTRINI: “l’ampiezza della zona del corpo rimasta indenne lascia anch’essa aperte due ipotesi contrastanti e qui anzi certe prime indicazioni dell’esame autoptico potrebbero far protendere più per l’ipotesi dell’omicidio sembra infatti estremamente poco probabile che della dinamite esplodendo all’altezza del ginocchio di una persona in bilico su un traliccio a cavallo o accucciata o anche in piedi rispetti tanta parte del corpo a cominciare dal basso ventre un risultato del genere parrebbe più probabile [...] [che] l’esplosione [...] fosse avvenuta su un corpo disteso orizzontalmente sul terreno.” Balestrini, cit., p. 206.

non arriveranno mai a comporsi in un disegno definitivo ed esauriente”⁴ e avvaloreranno quindi, in conclusione del romanzo, l’inaccettabilità di una soluzione consolatoria e accomodante all’intrigo:

Ore 14.30 il cadavere giace sul tavolo di maiolica bianca attraversato da scanalature lungo le quali può scorrere il sangue il corpo è nudo la pelle è singolarmente pallida color bianco avorio su sfondo grigiastro [...] il professore fa un cenno il tecnico disettore l’uomo cioè che esegue materialmente i tagli affonda il bisturi con moto circolare tutt’intorno alla nuca il cuoio capelluto viene scalpato e rovesciato sul volto è il primo atto del sezionamento vero e proprio nel silenzio stride la sega circolare che incide per intero la calotta cranica se ne toglie la sommità il cervello è allo scoperto.⁵

La morte di Feltrinelli costituisce insomma un punto di riferimento imprescindibile e un momento di svolta emblematico ed epocale⁶ attraverso cui è possibile tornare a riflettere su alcune delle storie drammatiche dei movimenti antagonisti che caratterizzarono la complessità politico-culturale di quegli anni e che nella semplificazione mistificatoria del discorso egemonico dello Stato-nazione italiano sono invece passati alla storia come “gli anni di piombo”: “quello che è rimasto nella memoria di quasi tutta la gente di quel periodo degli anni ’70 – ci ricorda uno dei personaggi – è che è stato un periodo cupo e sanguinoso mentre come tutti ci ricordiamo è stato un periodo sì duro e teso ma soprattutto di vitalità e di gioia e di intelligenza e di passione”⁷. La componente rivoluzionaria che caratterizzò il clima politico-culturale di quel periodo⁸ fonda perciò la sua potenzialità destabiliz-

⁴ G. GRAMIGNA, *Antologia critica (L’editore)*, in *La grande rivolta*, cit., p. 351.

⁵ BALESTRINI, cit., p. 265.

⁶ E infatti è proprio uno dei personaggi del romanzo a sottolineare provocatoriamente come la morte di Feltrinelli rappresenti, in quanto spartiacque della storia di quegli anni, un evento epocale di fondamentale importanza: “[...] mi sembra chiaro che il contesto la situazione in cui la morte dell’editore è avvenuta è certamente più importante della sua figura della sua persona perché l’ha trasformata e questa trasformazione è quello che ci interessa [...] se non vedessimo in lui questa trasformazione non riusciremmo a vederlo come quel passaggio dentro le cose della storia che noi vogliamo mettere in luce”. BALESTRINI, cit., p. 306.

⁷ BALESTRINI, cit., p. 316.

⁸ Tra l’altro, come sottolinea giustamente E. La Forgia, anche nel rileggere la storia di quegli anni “bisogna però considerare che l’assenza per lungo tempo di una verità pubblica, ufficiale e comunemente accettata, le questioni rimaste in sospeso [...] le molte ferite lasciate aperte nel corpo vivo del paese, il riemergere in tempi recenti di fenomeni che si ritenevano definitivamente consegnati alla storia, tutto questo ha in qualche modo assecondato una lettura in chiave “gialla” della storia recente d’Italia”. En-

zante proprio su di una incontenibile ed eterogenea forza dirompente e protestataria non facilmente catalogabile sotto l'egida di un qualsiasi partito politico o di rigide ortodossie ideologiche, ma si traduce in un senso di appartenenza comunitaria che trovava comunque forme di espressività politica e culturale fortemente diversificate e capaci quindi di generare situazioni momentanee di autonomia e di resistenza. Il discorso politico-narrativo portato avanti da Balestrini rappresenta allora un tentativo di dar spazio all'interno della canonicità letteraria proprio a questa costellazione di voci decentralizzate e a volte contraddittorie⁹ che sottraendosi alla pretenziosità "oggettiva" della Storia, cercano di restituire dignità e valore a quei soggetti sociali che proprio quella "Storia" tenta, volutamente e costantemente, di obliterare. Ed, in effetti, ha ragione Aldo Nove a sottolineare come "la morte di Giangiacomo Feltrinelli non è un romanzo. È una resa dei conti. Nanni Balestrini ne registra i sussulti [...] attraverso l'epica dell'informazione e attraverso il loro estendersi a macchia d'olio nella Storia, prima che un'altra menzogna ne cataloghi i moventi, ne sequestri il contesto, ne sopprima la residua forza d'urto"¹⁰.

Quello che insomma rimane a mio avviso di fondamentale importanza è che l'autore sia riuscito in questo romanzo a rendere la "polifonia" di un insieme di linguaggi, da quello giornalistico a quello giuridico-legislativo, da quello medico-legale e quello televisivo, da quello "ufficiale" dello Stato-nazione a quello "parlato" del movimento, restituendo al lettore la frammentarietà di questi diversi codici linguistico-semantici senza la pretesa di una riappacificazione accomodante di una versione ufficiale dei fatti e per questo più credibile e oggettivamente riconosciuta come insindacabile: "rottura operata sul rapporto tra significato (imposto dall'alto, codificato

zo LA FORGIA, "La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia", in *Narrativa*, 26, 2004, p. 177.

⁹ Come ci ricorda infatti lo stesso Balestrini: "Il compito di uno scrittore non è quello di proporre visioni del mondo o indirizzi ideologici. Lo scrittore deve dare corpo alle energie, alle contraddizioni, anche al negativo che muovono il mondo. E questo attraverso la materialità della scrittura". Claudio BRANCALEONI, "Dalla neoavanguardia al postmoderno". Intervista a N. Balestrini, in *Allegoria*, XV, sett.-dic. 2003, p. 117.

¹⁰ A. NOVE, *Antologia critica (L'editore)*, in *La grande rivolta*, cit., p. 355.

dall'autorità della *langue*) e significante (libero, in quanto operazione del soggetto della *parole*)”¹¹.

Un linguaggio quindi che cerca di proporsi secondo l'accezione deleuziana come “linguaggio minore” all'interno sia della canonicità letteraria che della ufficialità della lingua italiana dando così spazio e “voce” a una polifonia di linguaggi che proprio in virtù della loro coralità riescono a rendere sulla pagina scritta, senza la pretesa di un'accomodante “risoluzione” di tipo investigativo, la necessaria compresenza di racconti e testimonianze, di varie teorie e speculazioni politico-ideologiche sulla morte di Feltrinelli¹². Una tecnica di montaggio e smontaggio narrativo che permette a Balestrini di sottrarsi momentaneamente in quanto voce autoriale all'evolversi della vicenda narrata e offrire così a chi legge la possibilità di decostruire e decontestualizzare la trama (o le trame?)¹³ di cui si compone il testo, utilizzando i vari “pezzi” del collage narrativo e destabilizzando la semplificatoria e fuorviante “oggettività” di una verità prestabilita. Scrive Balestrini:

il romanzaccio giallo di Segrate si articola in una serie ancora incompiuta di capitoli che spesso dopo una prima lettura risultano del tutto estranei alla trama della vicenda e non è proprio il caso di illudersi che manchino poche pagine all'epilogo né tantomeno che questo epilogo sia tale da sciogliere tutte le incertezze e fugare tutti i dubbi sul personaggio.¹⁴

¹¹ W. ANSELMINI, “Da *Vogliamo tutto* a *L'editore*: Balestrini, la quasi-totalità, il ‘blackout’ storico”, in R. CAPOZZI e M. CIAVOLELLA (a cura di), *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo, 1993, p. 19.

¹² Come sottolinea giustamente Ceserani a questo proposito: “quanto alle circostanze concrete della morte ci sono state [...] varie teorie: quella del terrorista dilettante solitario, quella di un gruppo di attentatori che avevano lasciato dietro di sé il corpo del più inesperto fra di loro, quella di una messa in scena da parte di un gruppo di estrema destra, quella di una cospirazione politica o dei servizi segreti per gettare fango sulla nuova sinistra italiana”. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 154-55.

¹³ Come osserva a proposito R. LUMLEY: “Take the *trama* or plot. Or rather the plots, plural, because there is the mystery as to whether the *editore* was killed as the result of a plot, there is the plot of the film that the characters are planning, and, lastly, the plot of Balestrini's book”. Robert Lumley, “The Historian, the Poet, and the Semiologist: Perspectives on the Post '68 Decade”, in M. JANSEN and P. JORDAO (editors), *Proceedings of the International Conference: The Value of Literature in and after the Seventies: the Case of Italy and Portugal*, marzo 2004, <http://congress70.library.uu.nl/>, p. 249.

¹⁴ BALESTRINI, cit., p. 303.

Il testo infatti è strutturato secondo una serie di “concatenazioni” semantiche, di lasse narrative che definiscono ogni singola scena di cui si compone il romanzo e che si susseguono senza un’apparente consequenzialità, dipistando e frustrando costantemente il lettore, il cui orizzonte d’attesa viene per così dire volutamente sfocato tramite appunto una continua sovrapposizione di registri e codici linguistici diversi tra loro – spezzoni di giornali o di trasmissioni radiofoniche, discorsi pubblici e riflessioni private, referti medici e polizieschi, a cui si aggiungono, tra l’altro, a contaminare e decentralizzare ulteriormente la voce autoriale, una serie di citazioni da *Sotto il vulcano* di Malcom Lowry.

All’interno di questa apparente caoticità linguistico-semantica si dipana la vicenda narrativa che vede un gruppo di amici alle prese con il tentativo di realizzare la sceneggiatura di un film proprio sulla “storia” di Feltrinelli; l’essere stati essi stessi testimoni e partecipi di quegli eventi e l’aver vissuto in prima persona il trauma emotivo e le implicazioni politico-intellettuali che la morte dell’editore rappresentò per tutti loro e il voler adesso a diciassette anni di distanza ripercorrere e riaffrontare quelle vicende crea perciò delle interessanti dinamiche sia a livello del *plot* che di possibili sviluppi metanarrativi, proprio perché permette una necessaria e problematica sfasatura spaziotemporale del recupero memoriale di quell’evento e una costante messa in discussione delle modalità politico-ideologiche della Storia e del suo raccontarsi:

e questo vale anche per noi dico io sarebbe di scarso interesse voler ricostruire le storie i fatti le parole delle persone che eravamo quella volta ma adesso noi siamo qui che parliamo e ci ricordiamo e ci diciamo queste cose siamo qui dopo tanti anni dopo quasi vent’anni dopo diciassette siamo qui guarda caso ma forse non è un caso siamo qui esattamente quelli che eravamo quel giorno lì [...] e poi ci sono io che faccio sempre il professore e c’è lei che invece adesso fa la giornalista e che non stiamo più insieme più o meno da allora e c’è il biondo che è un po’ meno biondo ma sempre giovane e che fa il cinema o almeno ci prova c’è il libraio che fa sempre il libraio e che sa sempre tutte le storie del movimento e che senza la sua memoria tutte queste storie non esisterebbero più.¹⁵

¹⁵ BALESTRINI, cit., p. 306.

Si tratta ancora una volta di permettere a dei personaggi protagonisti o partecipi di quelle vicende, spesso dimenticati e rimossi dalla Storia ufficiale e per questo relegati ai margini di una spazialità politico-culturale strutturata secondo i dettami di un'ideologia egemonica rappresentativa dello Stato-nazione, di esprimere, attraverso l'espedito narrativo, la potenzialità destabilizzante di una corallità di "storie" in fieri le cui memorie culturali, private, collettive, divise e condivise, rappresentano un tentativo politico e sovversivo di depistaggio della "verità" storica e della sua pretenziosa autorità. Insomma un'operazione di "resistenza intellettuale"¹⁶ quella portata avanti da Balestrini in questo romanzo che cerca di sottrarre momentaneamente la scrittura ai rischi di una semplificazione tautologica volta a stabilire una consequenzialità lineare della trama necessariamente indirizzata verso una conclusione risolutiva dell'intreccio e a ripristinare così un "ordine" definitivo sia esso di tipo poliziesco, metanarrativo o linguistico: "[...] la storia non si è conclusa. Rimane aperta a un continuo ritorno che non definisce i fatti, semmai ne accavalla significati diversi, fino all'impossibilità di rappresentarla"¹⁷.

Se dunque "rendere trasparente ciò che vorrebbe restare occultato, è un'operazione meritoria"¹⁸, allora l'inattuabilità di una soluzione definitiva e accomodante all'intreccio deriva innanzitutto sia dalla consapevolezza che questi personaggi hanno di una loro estraneità necessaria alla versione ufficiale dei fatti che dalla loro determinazione a voler dar voce appunto con la loro contraddittoria e conflittuale presenza alla corallità di "storie" comunitarie e individuali che grazie all'operazione scrittoria proposta da Balestrini vengono appunto recuperate dall'oblio in cui sono spesso inesorabilmente relegate e diventano invece portavoci di una potenzialità discorsiva *altra* e autonoma:

allora [...] questa morte la storia di quella morte dovrebbe diventare una storia che racconta altre storie la storia del personaggio la nostra storia e la storia di tanta altra gente la storia di quegli anni così lontani ma anche così vicini perché ancora oggi noi siamo fatti tutti di

¹⁶ NOVE, cit., p. 355.

¹⁷ ANSELMINI, cit., p. 23.

¹⁸ V. SPINAZZOLA, "Perché leggiamo i gialli", in *Le avventure del giallo*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 70.

quegli anni di quella storia e perciò in quella storia c'è anche la storia di questi anni ma è una storia che racconta così tante storie che non si potrà scrivere mai a noi basterebbe poterne ritagliare un pezzetto che riesca a dare almeno il senso un po' di quella storia¹⁹

L'immagine del corpo inerte di Feltrinelli con cui si apre e si chiude il romanzo²⁰ rimane perciò una presenza scomoda che permea tutto l'evoltersi narrativo proponendosi quasi come figura "spettrale" capace di mettere in discussione secondo l'accezione derridiana non solo la pretesa velleitaria di una uniformità oggettiva della storia passata ma anche e soprattutto operare in maniera attiva e pragmatica nel processo costante di (ri)scrittura del presente. L'atto del ricordare diventa quindi in questo romanzo possibilità aperta, incompiutezza necessaria di una trama "poliziesca" che non può e non vuole raggiungere una soluzione semplificatoria di una storia personale e collettiva che invece rimane provocatoriamente sospesa proprio perché come ci ricorda lo stesso Balestrini "la poesia [...] non dovrà tentare di imprigionare, ma di seguire le cose [...] essere invece ambigua e assurda, aperta a una pluralità di significati e aliena dalle conclusioni per rivelare mediante un'estrema aderenza l'inafferrabile e il mutevole della vita"²¹. E infatti anche se i personaggi coinvolti nella realizzazione del film sulla morte di Feltrinelli sembrano suggerire alla fine una possibile soluzione investigativa al caso giudiziario tramite l'espedito della registrazione ritrovata in una valigia in cui si "spiega" secondo la strategia autoriale come sono andate effettivamente le cose, quello che a mio avviso resta tuttavia come significato fortemente emblematico è il valore "soggettivo" implicito in questa ipotesi e cioè il riconoscimento del suo potenziale conoscitivo solo in quanto parte integrante di una molteplicità di punti di vista storici at-

¹⁹ BALESTRINI, cit., p. 307.

²⁰ Ecco in effetti come l'autore rappresenta sul finire del romanzo la scena del funerale dell'editore a voler sottolineare ancora una volta il valore emblematico - pubblico e comunitario - e il significato storico e politico della sua morte: "una tuta mimetica una tessera falsa una carica esplosiva che salta un prato di periferia nel buio della notte e adesso tutto quel sole la bara di legno pregiato la cappella alta 17 metri quasi una piccola chiesa i giovani che gridano borghesi assassini e promettono la prossima rivoluzione restituito nella morte alla sua dimensione ma a esso conteso fino all'ultimo istante dai compagni che giurano di vendicarlo l'editore è scomparso nel pomeriggio di oggi personaggio emblematico di un tempo inquieto e confuso nel suo nome saranno forse commesse altre violenze ma oggi mentre la folla cantava bandiera rossa qualcuno ha certo pianto per lui". BALESTRINI, cit., p. 326.

²¹ BALESTRINI, "Linguaggio e opposizione", in *I Novissimi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 197-98.

traverso i quali è possibile reinterpretare e quindi mettere in discussione costantemente la realtà:

magari affidare a qualcuno la verità di quello che è successo sotto il traliccio di come è morto veramente l'editore forse quella verità è in una registrazione in una cassetta che consegna al comandante o a qualcun altro ma che non si dovrà ascoltarla prima del giorno del funerale dell'editore [...] e dunque sarà poi il libraio dopo il funerale a far ascoltare questo nastro ai personaggi di questa storia e questo nastro concluderà la storia dell'editore perché lì c'è forse la verità della sua morte.²²

Ecco perché nelle pagine conclusive del romanzo la sceneggiatura del film sulla morte dell'editore non diventa soluzione insindacabile di una memoria condivisa ma rimane invece ipotesi possibile di una *counter-memory*, pratica quotidiana di intervento politico-sociale che si propone al lettore come memoria culturale *altra* la cui potenzialità costituente risiede proprio nel suo essere essa stessa in sospeso e in continua trasformazione e quindi capace di destabilizzare, forse anche attraverso il mistero del non detto, l'inutile e pericolosa pretenziosità di una verità assoluta e definitiva:

La verità disse lei ho freddo e adesso credo che dobbiamo proprio andare ma potremo sempre tornarci su un'altra volta su questa storia forse questa volta ci siamo preoccupati troppo di trovare sempre delle spiegazioni e delle verità a tutti i costi e forse abbiamo perso di vista qualcosa di più importante forse invece le cose più importanti sono quelle che non sappiamo e quelle che non sapremo mai quelle per cui la figura dell'editore e anche quelle dei nostri personaggi restano nonostante tutti gli sforzi che abbiamo fatto delle figure un po' misteriose che non potremo mai capire e spiegare fino in fondo ma che proprio per questo ci fanno capire delle cose non vi pare [...]²³

In questo romanzo Balestrini propone così un'operazione politico-letteraria importante e provocatoria volta a un recupero memoriale di un passato emblematico della storia italiana la cui rivisitazione rappresenta appunto il bisogno di far riemergere quelle voci dimenticate e obliate dalla "necessità" della Storia proprio perché, come ci ricorda Ann Rigney, "having re-

²² BALESTRINI, cit., pp. 321 e 330.

²³ BALESTRINI, cit., p. 330.

cognized that there are multiple memory communities and that the national framework is but one frame among others, the key theoretical challenge is now to come to terms with the different types of connections and transfers possibile between these communities”²⁴; ed ecco perché in fin dei conti diventa possibile e necessario intervenire politicamente all’interno del tessuto sociale per cercare di dare spazio a pratiche memoriali e comunitarie in grado di “sottrarsi” temporaneamente alla logica del potere e dar vita a nuove soggettività desideranti, moltitudinarie e autonome.

Bibliografia

- ANSELMI William, “Da ‘Vogliamo tutto’ a ‘L’editore’: Balestrini Nanni. la quasi-totalità, il «blackout» storico”, in Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella (a cura di), *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna: Longo, 1993, pp. 7-33.
- BALESTRINI Nanni, *L’editore*, ora in *La grande rivolta*, Milano, Bompiani, 1999.
- BALESTRINI Nanni, “Linguaggio e opposizione”, in *I Novissimi*, Torino: Einaudi, 1976.
- BRANCALEONI Claudio, “Dalla neoavanguardia al postmoderno”, Intervista a Nanni BALESTRINI, in *Allegoria*, XV, sett.-dic. 2003, pp.107-117.
- CARLONI Massimo, *L’Italia in giallo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.
- CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- DE FEDERICIS Lidia, *Letteratura e storia*, Roma/Bari, Laterza, 1998.
- LA FORGIA Enzo, “La storia d’Italia in giallo o il giallo della storia d’Italia”, in *Narrativa*, 26, 2004, pp. 175-194.
- LUMLEY Robert, “The Historian, the Poet, and the Semiologist, Perspectives on the Post ’68 Decade”, in Monica Jansen and Paula Jordao (editors), *Proceedings of the International Conference, The Value of Literature in and after the Seventies: the Case of Italy and Portugal*, marzo 2004, <http://congress70.library.uu.nl/>, pp. 242-264.
- OLIVA Carlo, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003.
- PICCHIONE John, *The New Avant-garde in Italy. Theoretical Debite and Poetic Practices*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- RENELLO Gian Paolo, “I labirinti di Balestrini”, in *Il Verri*, sett.- dic. 1993, pp. 177-203.
- RIGNEY Ann, “Plenitude, scarcity and circulation of cultural memory”, in *Journal of European Studies*, 2005, 35, pp. 11-28.
- SANGUINETI Edoardo, “Come agisce Balestrini”, in *Il Verri*, vol. 7, 1963, pp. 98-102.
- SPINAZZOLA Vittorio, “Perché leggiamo i gialli”, in *Le avventure del giallo*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

²⁴ A. RIGNEY, cit., p. 26.

**Cesare Battisti, *L'ultimo sparo*:
un romanzo nero nella logica della lotta armata.**

Martine BOVO ROMŒUF
Université de Bordeaux

Se gli anni di piombo sono stati scandagliati da un imponente numero di studi di carattere sociologico, storico e politico¹, rimane nondimeno inoppugnabile il fatto che la letteratura finzionale abbia ben poco trattato l'argomento²: la letteratura degli anni '70, vera fase di transizione dalle caratteristiche ibride, post-neo-avanguardistiche o pre-moderne a seconda dei punti di vista, è segnata dall'impossibilità di raccontare il presente storico³. Gli anni '70, apertisi con la crisi della neoavanguardia e col mo-

¹ J-L. FOURNEL e C. ZANCARINI, *Une histoire italienne*, in "Laboratoire italien", 2-2001. G. CRAINZ, *Un paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003. D. DELLA PORTA, *Il terrorismo di sinistra*, Bologna, Il Mulino, 1990, F. FERRARESI, *Minacce alla democrazia. La destra radicale e la strategia della tensione*, Milano, Feltrinelli, 1995, I. SOMMIER, *Les années 68. Entre l'oubli et l'étreinte des années de plomb*, in "Politix", 30, 1995, 168-177, S. TARROW, *Democrazia e disordine. Movimenti di protesta e politica in Italia (1965-1975)*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

² In *Les années 70: les années de plomb du roman* tratto dalla sua tesi di dottorato *Les artifices de la non-fiction dans la littérature narrative italienne de 1980 à 2004* (di prossima pubblicazione Franco Cesati Editore, 2008), S. RICCIARDI indica che durante gli anni '70 non ci furono veri e propri romanzi sul terrorismo, a eccezione di *Cani sciolti* di R. PARIS (Roma, Savelli, 1973) e di *Vogliamo Tutto* di N. BALESTRINI (Milano, Feltrinelli, 1971). Da sottolineare: il fatto che *Cani sciolti* sia stato considerato "uno dei pochi romanzi che abbia saputo dar conto del fiammeggiante universo politico degli anni Settanta e della contestazione giovanile", in R. CARDONE, F. GALATO, F. PANZERI, *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana tra gli anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996, p. 73. Rimandiamo anche agli articoli del convegno *La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de l'Italie et du Portugal* tenutosi a Utrecht nel 2004. <http://congress70.library.uu.nl/> [febbraio 2007], con particolare attenzione al testo di S. CONTARINI, *Années 70, una transition traumatique*. Indispensabile la lettura di F. LA PORTA, *Introduction à Demetrio PAOLIN, Una tragedia negata, Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Vibrisselibri, 2006.

³ Si vedano le riflessioni al proposito di Giorgio Manganelli quando afferma che la vera natura della letteratura è fantastica, e relega il realismo allo statuto di eccezione alla regola. G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp.171-177.

vimento studentesco, danno luce a tre tendenze letterarie⁴: da una parte, intellettuali che intendevano fuggire dalla realtà italiana (attraverso racconti di reportage scritti da autori viaggiatori come Parise, Manganelli, Arbasino, Calvino⁵), d'altra parte autori che prendevano di petto il reale con testi collocabili tra il saggio sociologico e il diario intimo (si pensi a Balestrini, *Vogliamo tutto*⁶ dove vengono narrate le lotte operaie del 1969 o ancora ai romanzi visionari di Sciascia⁷), infine scrittori che, a questa realtà di violenza e di guerriglia urbana, preferirono nei loro libri un mondo alternativo, frutto della loro immaginazione, a metà strada tra finzione e realtà, dove le percezioni sensoriali erano il perno di una creazione letteraria tutta volta a un modo nuovo di percepire e soprattutto di rappresentare il reale⁸.

Bisogna aspettare la fine degli anni '90 perché il romanzo possa colmare questo vuoto narrativo, si decida a metabolizzare questa pagina nera della storia italiana, e ripari ciò che Demetrio Paolin ha potuto definire come “decisiva rimozione e negazione della tragedia”⁹. Più tardi, a partire dal 2003 esce una grande quantità di libri incentrati sul terrorismo nero e rosso, per la maggior parte opere di finzione mirate a dare una ‘verità’ sul periodo preso in esame.¹⁰ Ora, come dobbiamo intendere la parola

⁴ Per uno studio approfondito della letteratura italiana di questo periodo, si veda S. RICCIARDI, *op. cit.* e M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

⁵ G. PARISE si è recato in quegli anni in Cile, a Nuova York, in Cina, Vietnam, Biafra mentre G. MANGANELLI esplorava la Cina e l'Oriente, A. ARBASINO le capitali europee e gli Stati Uniti. Gli spostamenti di I. CALVINO in Messico, Iran e Giappone rispondevano più a delle esigenze lavorative che non ad una reale passione per i viaggi.

⁶ N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971.

⁷ L. SCIASCIA, *Il contesto*, Torino, Einaudi, 1971 e *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974, hanno anticipato la corruzione della classe dirigente e il degrado dell'istituzione dello Stato.

⁸ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972 e G. PARISE, *Sillabario I*, Milano, Rizzoli, 1972.

⁹ Si veda D. PAOLIN, *Una tragedia negata, Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Vibrisselibri, 2006.

¹⁰ Si pensi per il 2003 a *Piombo rosso* di G. GALLI (Baldini Castoldi, 2004) e al libro-intervista di A. FRANCESCHINI *Che cosa sono le BR*, (BUR 2004), un tentativo di minuziosa ricostituzione storica, a *Corpo di stato. Il delitto Moro* di M. BALIANI (Rizzoli, 2003), *Il contrario di uno* di E. DE LUCA (Feltrinelli 2003). Poi tra novembre 2003 e aprile 2004 furono pubblicati *Tuo figlio* di G. M. VILLALTA (Mondadori 2004), *Il paese delle meraviglie* di G. CULICCHIA (Garzanti 2004), *Tornavamo dal mare* di L. DONINELLI (Garzanti 2004), *Avene selvatiche* di A. PREISER (Marsilio 2004), *La guerra di Nora* di A. TAVASSI LA GRECA (Marsilio 2003), *Amici e nemici* di G. SPINATO (Fazi 2004), *Io non scordo* di G. MARCONI [1999], Fazi 2004. Tra giugno e luglio 2004, Einaudi ha pubblicato altri due testi: G. DE MICHELE *Tre uomini paradossali*, G. SIMI *Il corpo dell'inglese*. Poco prima dell'estate 2004, Aragno editore ha pubblicato *Il Vomeresse* di A. VERALDI, che in realtà è un giallo apparso la prima volta nel 1981. Non si tratta di un caso isolato di recupero: *Io non scordo* di MARCONI era già stato pubblicato nel 1999.

‘verità’ nell’ambito di opere finzionali? Nel 2006, il critico Filippo La Porta poneva la questione in questi termini:

Mi sono chiesto spesso come mai la nostra narrativa non abbia saputo raccontare in modo adeguato la stagione del terrorismo. Certo, esistono innumerevoli romanzi, saggi, reportage, inchieste, autobiografie, testimonianze, biografie, ma è come se la verità più profonda venisse sistematicamente elusa. [...] In Italia, il racconto degli anni di piombo, non è mai riuscito ad andare oltre una superficie rassicurante e piuttosto consolatoria.¹¹

Viene da chiedersi cosa significhi “raccontare in modo adeguato”. In questa sede non si tratterà di ampliare un discorso su un vuoto narrativo che è già stato analizzato con acume dai più attenti osservatori della letteratura contemporanea ma di descrivere le modalità narrative di un racconto che ha gli anni di piombo come argomento principale.

Vanno tuttavia fatte alcune riflessioni preliminari: affinché la letteratura possa fare suo un argomento storico, bisogna che una certa distanza temporale esista tra l’evento o periodo storico esaminato e la sua ‘fanzionalizzazione’ sapendo che il romanzo obbedisce a delle regole proprie, conformandosi talvolta a elaborate e suggestive ricostruzioni memoriali, obbedendo altre volte a un immaginario fluttuante e sbrigliato dalle prospettive di generi letterari. Ora, il romanzo nero, anche se oggetto di definizioni contrastanti, sembra particolarmente adatto al racconto di avventure terroristiche, proprio perché permette di andare a vedere, per così dire, dietro le quinte di eventi storici, attraverso la lente d’ingrandimento di attivisti o di *bad boys* con la P38 infilata nei pantaloni, sempre pronti a rapine o evasioni strepitose. Per finire con le nostre osservazioni preliminari, notiamo che i recenti eventi della storia italiana hanno dimostrato quanto bruciante fosse ancora il periodo degli anni di piombo nelle memorie, la pagina non essendo ancora stata voltata su quel periodo agitato. Che si tratti tutt’oggi di un argomento scottante, che per alcuni risuscita vecchi ricordi dolorosi, per altri ravviva incubi lo dimostra il caso del commando diretto da Desdemona Lioce, condannato pesantemente nel 2005 per aver assassinato nel 1999 e nel 2001 due consiglieri agli Affari sociali dei governi prima di D’Alema e poi di Berlusconi, ma anche, più recentemente, nel febbraio 2007, il caso della dispersione

¹¹Si veda F. LA PORTA, Introduzione a D. PAOLIN, *Una tragedia negata, Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, VibrisseLibri, 2006.

di un gruppo di quindici persone reclamatosi del Partito comunista politico-militare (Pcp-m),¹² arrestato a Milano mentre si apprestava a entrare in azione per una rapina di autofinanziamento dalle parti dell'aeroporto di Milano¹³.

I recenti fatti di cronaca appena evocati evidenziano quanto l'idea del ricorso alla lotta armata come soluzione politica e sociale sia ancora vigente nelle mentalità di quegli eredi dell'ultima ora delle Brigate rosse, eredi per la maggior parte trentenni, affascinati dall'aura mitica dei loro antenati brigatisti e che per ovvie ragioni di età non hanno vissuto gli anni di piombo e hanno attinto alla lotta armata attraverso la cultura altermondialista (no-global) dei centri sociali (in particolare si pensi al centro Gramigna di Padova).¹⁴

Queste considerazioni preliminari costituiscono un punto di riferimento imprescindibile per registrare un altrettanto sorprendente e rinnovato interesse agli anni di piombo osservabile tanto nell'ambito della cronaca quanto in quello della letteratura¹⁵. Portano a interrogarsi sul come la finzione possa farsi eco di eventi che ancora oggi segnano la coscienza collettiva, come se gli eventi di ieri ci riportassero irrimediabilmente a quelli degli anni '70. Gli italiani, raggiunti trent'anni dopo nel loro quotidiano dall'ombra degli anni del terrorismo, scoprono lentamente grazie al cinema (si pensi ai film di Marco Tullio Giordana, *I cento passi* (2000) e *La meglio gioventù* (2003), di Marco Bellocchio *Buongiorno notte* 2003)¹⁶ e alla letteratura l'impatto del periodo sulle loro esistenze, le loro coscienze, il loro immaginario e forse anche le loro aspettative, come ci pare di dedurre dal commento di Filippo La Porta.

¹² La linea ideologica del gruppo Pcp-m si ispira, secondo una versione, alla "seconda presa di posizione" delle Br che si oppone dal 1984 – data del dibattito sulla ritirata strategica delle Br – alla "deriva militarista" della "prima posizione". A quest'ultima si ispirava il gruppo di Desdemona Lioce, uscito fuori dalla clandestinità per colpire il cuore dello Stato. D'altra parte, si è scoperto, da un documento ritrovato nel suo appartamento parigino nel 2001, che Alfredo Davanzo, cinquantenne considerato come l'ideologo del gruppo, arrestato in un rifugio di montagna in Italia dove era tornato clandestinamente dopo vent'anni di latitanza in Francia, parteggiava per la creazione del Pcp-m secondo il modello maoista di guerra popolare prolungata.

¹³ Si veda l'articolo di J.-J. BOZONNET, "Ils reprennent le concept 'Brigades Rouges'", in *Le Monde*, 27 octobre 2007.

¹⁴ Per la fonte delle informazioni, ibidem.

¹⁵ Per quanto riguarda il periodo degli anni di piombo trattato nel cinema, si veda C. UVA e C. GELATO, *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano. Conversazioni*. Rubbettino, 2007.

¹⁶ D. PAOLIN aggiungeva: "le immagini del film sono diventate patrimonio delle scritture e dei romanzi che vogliono parlare di questo periodo", *op. cit.*, p.26.

In questo contesto, il caso di Cesare Battisti merita un'attenzione peculiare. A venir esaminate da vicino, sono più le circostanze nelle quali ha scritto i suoi romanzi che non la sua condizione personale di ex militante riparato all'estero: ora, in lui la vita e la finzione sono così strettamente legate da poter solo difficilmente studiare l'una senza tener conto dell'altra. La sua biografia potrebbe di per sé, costituire la trama di un vero e proprio romanzo nero: nato nel 1954 a Latina in una famiglia comunista, ha vissuto di piccole rapine e ha fatto regolari soggiorni in carcere per reati minori. Entrato poi, per così dire, a tempo pieno, nella delinquenza, si ritrova di nuovo in prigione nel 1974 per una rapina a mano armata e frequente, durante la sua permanenza in carcere, militanti di estrema sinistra che gli danno le prime lezioni di politica e lo convincono a diventare a sua volta membro attivo dei Pac (Proletari armati per il comunismo)¹⁷. Liberato poi nuovamente ricercato nel 1976, aderisce alla lotta

¹⁷L'epopea giudiziaria di Cesare Battisti incomincia presto. Dal 1968, entra in contatto con gli ambienti della contestazione studentesca. A vent'anni, nel 1974, viene arrestato e condannato a sei anni di prigione per rapina a mano armata. In prigione, frequenta militanti di estrema sinistra. Liberato poi ricercato di nuovo, nel 1976, diventa clandestino e sceglie la lotta armata nell'ambito del gruppuscolo Proletari Armati per il Comunismo (Pac). Nel 1979 viene arrestato il 26 giugno e condannato nel 1981 per associazione a delinquere in relazione con ambienti terroristici e ricettazione di armi. Il 4 ottobre 1981, alcuni membri dei Pac organizzano la sua evasione dalla prigione di Frosinone: raggiunge la Francia, poi il Messico nel 1982 per otto anni di clandestinità.

Pietro Mutti, uno dei capi dei Pac, ricercato per l'assassinio di una guardia carceraria, è arrestato nel 1982; in seguito alle sue dichiarazioni, Cesare Battisti è accusato di aver preso parte in quattro delitti di sangue orchestrati dai Pac. Il processo di Battisti viene riaperto nel 1987 e egli è condannato in contumacia nel 1988 dalla Corte di Milano per doppio assassinio (la guardia carceraria Antonio Santoro, Udine 1978 e l'agente di polizia Andrea Campagna, Milano, 1979) e per due complicità di assassinio contro le persone del macellaio Lino Sabbadin e del gioielliere Pierluigi Torreggiani. Mentre in Francia il Presidente della Repubblica, François Mitterrand s'impegna a non estradare gli ex militanti di estrema sinistra purché abbiano rotto con la violenza e non siano stati coinvolti in delitti di sangue, Battisti approfitta della legge appena messa in atto e torna in Francia dal 1990 al 2004. Si sistema a Parigi: titolare di un titolo di soggiorno ottenuto rapidamente, Battisti, padre di due figlie, fa i suoi primi passi come autore di romanzi neri nel 1993. Pur continuando a fare il portinaio in un palazzo del 9° *arrondissement* per assicurarsi uno stipendio, pubblica dodici romanzi. Nel 1991 viene arrestato su richiesta dell'Italia e passa cinque mesi nella prigione di Fresnes. Il 29 maggio 1991, la Chambre d'accusation della Corte d'Appello di Parigi non accetta la domanda di estradizione formulata dall'Italia: all'epoca, la Francia dichiarava inaccettabili le leggi speciali adottate in Italia durante gli anni di piombo perché "andavano contro la concezione francese del diritto", essendo quello opposto all'idea di estradare una persona condannata in contumacia alla quale veniva rifiutato un nuovo processo. Intanto, sul territorio italiano, veniva condannato definitivamente all'ergastolo nel 1995 per i due delitti e due complicità di omicidi appena menzionati.

2002: In marzo, il Ministro italiano della Giustizia accusa la Francia di essere "un santuario di terroristi". Battisti, cercando di spiegarsi all'Afp, indicava dal canto suo che "la Francia era l'unico paese al mondo dove un'esistenza ufficiale gli era concessa". In agosto, una prima estradizione viene pronunciata contro Paolo Persichetti.

armata, viene arrestato nel 1979 ed evade nell'ottobre 1981 con l'aiuto di altri militanti del suo gruppo; raggiunge poi la Francia e arriva infine in Messico dove rimane clandestino per otto anni. Durante la latitanza, viene condannato in contumacia all'ergastolo per omicidio, sulla base delle dichiarazioni del pentito Pietro Mutti. Con la cosiddetta "dottrina Mitterrand", che dal 1985 assicurava protezione sul suolo francese ai ricercati per terrorismo che si fossero pubblicamente dissociati dalla violenza e dalla lotta armata, lo si ritrova a Parigi dove vive come portiere di un palazzo fino al 2004, quando fugge nuovamente in Brasile per sottrarsi al rischio di estradizione in Italia. In questa sede non vogliamo assolutamente entrare nella polemica che ha agitato le cronache sulle responsabilità penali di Battisti¹⁸ ma vorremmo solo dare uno sguardo attento alla sua produzione romanzesca.

Quest'ultima si compone di quattordici romanzi scritti durante la sua permanenza sul territorio francese mentre ricostruiva la sua vita nella capitale, non cessando però di frequentare l'ambiente degli scrittori del *polar* e *neo-polar* francese¹⁹ tra il 1993 e il 2004. Ricostruire la propria vita non significa fare tabula rasa del passato militante: anche se egli dichiara di aver voltato definitivamente pagina sulla lotta armata nel 1978²⁰, Battisti ha vissuto a contatto con una piccola comunità di rifugiati italiani a Parigi, rimuginando un'esperienza che aveva il sapore amaro

Il 10 febbraio 2004, Battisti è di nuovo arrestato in vista di una richiesta d'extradizione avanzata dall'Italia. È l'inizio del cosiddetto 'caso Battisti': artisti, scrittori, personalità politiche dell'estrema sinistra francese si impegnano in sua difesa. Battisti viene liberato e posto in libertà vigilata il 3 marzo 2004. Il 30 giugno la Corte d'Appello di Parigi emette un verdetto favorevole all'extradizione. Nel luglio successivo Jacques Chirac dichiara "il est de notre devoir d'accueillir favorablement la demande d'extradition formulée par l'Italie". Il 21 agosto, Battisti ritorna nella clandestinità e si rifugia in Brasile. Nel marzo 2005 il Consiglio di Stato assesta un ultimo colpo alla dottrina Mitterrand dichiarando che le parole del presidente socialista costituivano semplici dichiarazioni d'intenti senza effetti giuridici. Nell'aprile 2006 esce il libro intitolato *Ma cavale*, in cui Battisti afferma di essere vittima di un complotto politico-giudiziario, proclamando di non aver mai ucciso: "*Je suis coupable, comme je l'ai dit souvent, d'avoir participé à un groupe armé subversif et d'avoir porté des armes. Je n'ai jamais tiré sur personne*". Nel marzo 2007, dopo essere stato ricercato per due anni dalla polizia francese, Cesare Battisti viene arrestato in Brasile, dove si trova tutt'ora e dove è stato raggiunto da una nuova richiesta d'extradizione.

¹⁸ Rimandiamo al libro di G. PERRAULT, *Génération Battisti*, Paris, Plon, 2005 nel quale viene dettagliatamente analizzata la polemica nata in Francia attorno al caso Battisti. Si veda anche F. VARGAS, *La vérité sur Cesare Battisti*, Paris, Viviane Hamy, 2004.

¹⁹ Si pensi a Fred Vargas ma anche a Jean-Patrick Manchette.

²⁰ Cesare Battisti ha dichiarato di aver rinunciato alla lotta armata nel 1978, dopo l'assassinio di Aldo Moro, e si proclama innocente degli omicidi perpetrati dai Pac. Si vedano gli argomenti ufficiali di Battisti: *Je n'ai pas tué*, 06-8-2004, <http://www.vialibre5.com/je-n-ai-pas-tue-.htm>

della sconfitta, vivacchiando come portiere e scrivendo romanzi²¹ mentre seguiva da vicino gli sviluppi di una vicenda giudiziaria che ha infine colpito tutti gli attori principali.

L'elaborazione dei romanzi è doppiamente e fortemente intrisa di questa esperienza: nel momento in cui scrive e pubblica il suo primo romanzo, nel 1993, l'essere braccato dalla polizia e il vivere clandestinamente in Messico alimenteranno le sue finzioni, costituendo il leitmotiv della sua produzione romanzesca. È anche a partire dal 1995 che la sua vita conosce una svolta critica: in Italia è condannato all'ergastolo, in seguito come si è detto alle dichiarazioni di Mutti, mentre in Francia la dottrina Mitterrand dà i primi segni di cedimento, con l'extradizione di Paolo Persichetti²² nell'agosto del 2002. La scrittura di Battisti segue l'onda di quella minaccia incombente, mentre in Francia si mobilitano in suo favore gli intellettuali della sinistra: i suoi romanzi si allontanano così dal genere *noir* per trasformarsi in autobiografia pura, sfiorando la testimonianza e il diario intimo, come il suo ultimo lavoro pubblicato in francese, *Ma cavale*, nel 2006. Fatto pervenire all'editore dal suo rifugio, *Ma cavale* ripercorre le diverse tappe della sua esistenza e analizza gli eventi della vicenda giudiziaria che lo riguarda come altrettanti anelli di una catena, dipinta come un complotto politico-giudiziario di cui egli sarebbe la vittima designata. Ecco come Battisti giustifica l'iniziativa romanzesca di *Ma cavale*:

Ecrire pour ne pas me perdre dans le brouillard des journées interminables, la tête enfouie sous un coussin, me répétant que ce n'est pas vrai. Que ce n'est pas moi, cet homme que les médias ont transformé en monstre puis réduit au silence des ombres. Qu'il ne peut s'agir que d'un personnage de roman, un de ces coriaces qui cherchent à s'imposer et détruire le récit qu'on est en train d'écrire. Je leur ai couru trop souvent derrière au fil de mes livres pour ne pas les reconnaître. Et je sais qu'il n'est pas facile de les

²¹Va precisato che l'insieme dei suoi romanzi, scritti in italiano, tradotti e pubblicati in francese non sono tutti disponibili in lingua originale. Nella penisola, sono disponibili solo i seguenti titoli *Travestito da uomo*, Bologna, 1993, *L'ultimo sparo. Un delinquente comune nella guerriglia italiana* [1998], (con introduzione di V. EVANGELISTI) Roma, Derive Approdi, 2004, *L'orma rossa*, Torino, Einaudi, 1999, *Avenida revolucion*, (con prefazione di G. GENNA) Bologna, 2003.

²²Persichetti viveva a Parigi dal 1991 e lavorava all'università di Paris VIII dove insegnava la sociologia politica. Ex appartenente all'Unione dei comunisti combattenti era stato condannato in Italia nel 1991 a ventidue anni di reclusione per complicità nell'assassinio del generale Licio Giorgeri. La sua estradizione in Italia fu decisa sotto il governo di Jean-Pierre Raffarin e costituisce una svolta nell'atteggiamento francese verso il terrorismo italiano, essendo quello di Persichetti il primo caso di ribaltamento politico nei confronti degli ex attivisti rifugiati Oltralpe.

rattraper. Je refais donc le chemin à l'envers, je me raconte. Tout cela ressemble à un journal intime. J'ai toujours eu horreur des journaux intimes.²³

Prima di arrivare a quest'ultima pubblicazione, Battisti ha scritto romanzi neri che potrebbero essere suddivisi come segue. Un primo gruppo (*Nouvel an nouvelle vie* e *J'aurai ta peau*)²⁴ narra storie di teppisti senza nessun legame col periodo degli anni di piombo. Sono romanzi brevi, ritmati dall'azione in ambienti loschi, con personaggi di rapinatori senza scrupoli e pupe mozzafiato, con pistole e battuta pronta. Un secondo gruppo è costituito da quelli che chiamerò i romanzi neri della disillusione politica e del disincanto esistenziale: *Avenida Revolucion*, *Le cargo sentimental*, *Vittoria*, e i romanzi aventi per protagonista lo psichiatra ex militante Onno Karo, *Jamais plus sans fusil* e *L'eau du diamant*. Particolare in questi romanzi è il modo in cui sono trattati gli anni di piombo, periferico e non frontale come sarà il caso nell'ultimo gruppo narrativo. Il fantasma della lotta armata è pur presente, sia come movente di delitti sia attraverso la costruzione di personaggi che hanno un passato di violenza alle spalle, ma in ogni caso quei romanzi dimostrano che la lotta armata, senza essere l'argomento centrale delle finzioni, è un'ombra che non lascia mai i suoi attori, anche e soprattutto se hanno optato per una *vie rangée* sul piano sociale, e ciò da una generazione all'altra. Infine, il terzo gruppo è formato da *Travestito da uomo* (*Les habits d'ombre*), *L'orma rossa* (*L'ombre rouge*), *Buena onda* e *L'ultimo sparo* (*Dernières cartouches*) che costituiscono il ciclo degli italiani rifugiati a Parigi, la cui pubblicazione va dal 1993 al 1998. Il primo, *Travestito da uomo*, offre una radiografia sorprendente dell'ambiente degli ex militanti rifugiati nella capitale, il secondo è “un altro passo a ritroso, un altro tentativo di capire cosa mi/ci era successo negli anni settanta”²⁵, e si presenta come una sorta di resa dei conti dell'autore con il Pci²⁶ ac-

²³ C. BATTISTI, *Ma cavale*, Grasset, 2006.

²⁴ Alcuni titoli di C. Battisti son disponibili solo in lingua francese, come detto precedentemente, e verranno citati tenendo conto di questo particolare.

²⁵ C. BATTISTI, Introduzione a *Travestito da uomo*, cit.

²⁶ “*L'orma rossa* è un altro passo a ritroso, un ulteriore tentativo di capire cosa mi/ci era successo negli anni settanta, che eppure avevo vissuto da protagonista. Venendo da una famiglia religiosamente comunista mi sentivo legittimato a rovistare tra i panni sporchi del P.C.I. Inoltre, in quel periodo mantenevo una corrispondenza ricca di informazioni storiche con un illustre ex membro del partito silurato insieme a Pietro Secchia. Rimprovero al P.C.I. l'ambiguità calcolata, la lingua biforcuta con cui da un lato alimentava i sogni di tutti gli sfruttati, spesso mandandoli al massacro, e dall'altro si riproduceva come partito di potere avendo diritto a spartirsi la torta con la Democrazia Cristiana. Del P.C.I. detesto l'anima stalinista, complottista e persecutrice che già durante la

cusato di sfruttare i sogni degli oppressi. Il romanzo, di un realismo estremo, è incentrato sulla finzionalizzazione dell'immaginario politico che ha alimentato la lotta armata. Infine, in *Buena onda*, Battisti evoca la situazione degli ex militanti parigini avviliti da un interminabile alquanto assurdo esilio. Il *clou* del ciclo è *L'ultimo sparo* che narra su uno sfondo di rapine, alcool e donne, l'epopea di una generazione di italiani "in secessione armata contro una società che non riconoscevano come propria". Anche se intriso di ovvi accenti autobiografici, si tratta innanzitutto di un romanzo che narra dall'interno una epoca, o più specificamente un sogno infranto. *L'ultimo sparo* ha il sapore dolceamaro di una lenta e inesorabile discesa agli inferi della disillusione politica, nonché di una deriva inevitabile le cui tappe sono evidenziate da Battisti stesso.

La scrittura de *L'ultimo sparo* oscilla tra due poli che confondono spesso le loro acque: la ricostituzione della memoria (gli eventi riportati vanno dal gennaio 1975 al giugno 1979), e il romanzo nero, che dà a Battisti l'occasione di comporre dei ritratti di personaggi rivoluzionari carismatici e di descrivere scene di rapine, fughe, delitti in presa diretta. Il punto di contatto tra queste due dimensioni della scrittura è assicurato da un personaggio qualsiasi, mai nominato se non attraverso la falsa identità assunta per le necessità dell'azione. L'assenza di identità precisa del protagonista è simbolica: potrebbe essere Cesare Battisti stesso (e infatti esistono numerosi punti di contatto tra la sua biografia e gli eventi narrati nel romanzo) oppure qualsiasi altro italiano. Il particolare non è irrilevante perché se è vero che il romanzo è il racconto della formazione e del disinganno di Claudio Basile (il romanzo segue varie tappe del suo iter formativo, cioè il suo rapido scivolare nella delinquenza, le prese di contatto con gli ambienti terroristici, la sua attiva partecipazione alla militanza armata seguita dalla disillusione), è soprattutto un romanzo che dà voce a un vorticare di personaggi che gravitano intorno a lui, di cui vengono osservati i fatti e i pensieri, di riflesso a partire dalla sola presenza di Basile: gli autonomi, il movimento studentesco, i comunisti, gli anarchici, i brigatisti, Lotta Continua, senza tralasciare le 'donne liberate' e le femministe. Si tratta di un romanzo costruito su un continuo cambiamento di focalizzazione tra la sfera individuale e quella collettiva

seconda guerra mondiale giocò un ruolo di primo piano nella vigliacca distribuzione politica dei popoli europei. Più tardi, durante la tragedia degli anni Settanta, credendosi ormai a un passo dall'Olimpo, tutte le maschere caddero e il P.C.I. si rivelò per quello che in realtà era", C. BATTISTI, www.vialibre.com/pages/apropos/ormarossa.htm.

che ha la peculiarità di mettere in luce il lato umano e esistenziale, a volte pazzesco, inebriato e gioioso, comunque tragico di una certa esperienza degli anni '70.

Se si segue il filo rosso della narrazione legata a Claudio Basile, ci si rende conto che Battisti tende a mostrare attraverso il suo protagonista il carattere 'ineluttabile' della caduta negli abissi del terrorismo. Infatti, Basile corrisponde alla tipologia del comune delinquente, un elettrone libero aperto a ogni esperienza purché ci sia denaro da raggranellare, rischio per il piacere delle sensazioni, azione e donne tutt'altro che pudibonde. Il romanzo si apre su una scena antologica, tipica del *neo-polar* francese, con la polizia alle calcagna di Basile accompagnato da due amici rapinatori inesperti muniti di armi di plastica: hanno appena fallito nella loro impresa di assaltare un furgone postale e prendono la fuga a bordo di un'auto asmatica. La scena, che si vuole di un umorismo basato sull'autoderisione, è orchestrata sul tempo di una *cavale* osservata in presa diretta e serve a impostare il carattere ben temprato del protagonista, l'unico a essere armato con una vera P38 e che sa usarla. Il modo disordinato in cui si svolge il fuggi-fuggi rivela l'inesperienza di delinquenti rimasti bambini, che una volta intrappolati fanno presto a dimenticare ogni gesto solidale non appena viene arrestato un compagno. Basile riesce a scappare da solo, trova rifugio in una fattoria la cui proprietaria gli chiede di portare un messaggio al fratello, Enrico Lepore, attivamente ricercato dalla polizia come appartenente alle Brigate rosse. Inizia così per Basile una sorta di vagabondaggio nell'ambiente milanese, segnato da incontri con i principali attori degli anni '70 ai quali egli si avvicinerà senza peraltro capire bene le loro idee, né le differenze tra i vari gruppuscoli. Dal suo arrivo a Milano al centro sociale Monteverdi, luogo di raduno della gioventù di sinistra, lo si vede frequentare senza assiduità Lotta Continua, andare a braccetto con i giovani comunisti prima di trovare sulla sua strada Max, un ex compagno di carcere irregimentato negli autonomi, che gli propone di partecipare alle operazioni del gruppo, non tanto per via delle sue convinzioni politiche, quanto per il suo talento di rapinatore, qualità molto ricercata nell'ambito delle operazioni di autofinanziamento.

“Ah, sono quei deficienti del Movimento studentesco, degli stalinisti di merda. Invece di prendersela con Trotskij dovrebbero sfondare il cranio ai baroni della Statale. Sono loro i padroni. Intendiamoci, io di Trotskij me ne frego. Ti puoi immaginare, tra lui

e Stalin c'è ben poco da scegliere. Però questi bastardi del Movimento studentesco l'altro giorno hanno sprangato un compagno dell'Autonomia. Se ci riprovano bisognerà fargli assaggiare un pò di piombo.”

L'Autonomia. Dunque anche Max era dei loro. Perché non l'aveva detto subito? Mi avrebbe risparmiato tutta quella tarantella comunisteggiante. Loro, gli autonomi, non erano poi così diversi da quelli come me: portavano il passamontagna, agitavano pugni e pistole e non c'erano santi. Un vero esercito di scalmanati che aveva messo a ferro e fuoco mezza Italia e nessuno ci capiva niente. E poi, quello che mi piaceva di più dell'Autonomia, erano le ragazze, se si scatenavano a letto come facevano nelle piazze c'era da rischiare una sincope.²⁷

Sono evidenti qui le concessioni fatte al *neo-polar*, tuttavia attraverso il ritratto caricaturale Battisti fa cadere dal loro piedistallo i grandi ideologi del periodo rivoluzionario, riducendo i divari tra gruppuscoli militanti non tanto a delle divergenze ideologicamente e politicamente espresse quanto a pure risse tra personaggi coinvolti in volgari rappresaglie da sciovinisti incalliti. La costruzione psicologica del suo protagonista non si sottrae alla regola demistificatrice: la penna caustica dello scrittore fa di Basile una sorta di gangster da quattro soldi, intrappolato, suo malgrado, in una fitta quanto inevitabile trama di eventi politici che si concatenano in un crescendo di rapine a mano armata, progetti di sequestri ben presto concretizzati e per finire assassini. La funzione narrativa e ideologica del periodo storico scelto come ambientazione del romanzo viene capovolta: evocando una repressione poliziesca diventata sempre più dura negli anni 1978-79, nonché un conseguente e crescente bisogno da parte degli autonomi di aumentare le entrate finanziarie per assicurarsi la sopravvivenza, l'autore spinge i suoi personaggi sul sentiero della criminalità, giustificata come naturale risposta a un clima di oppressione. Insomma, questo vale a scagionare gli atti delittuosi di un personaggio cui mette in bocca, molto spesso, un discorso di totale ignoranza rispetto alle differenze ideologiche che opponevano i vari gruppi della lotta armata. Basile acquista, di conseguenza, lo statuto di 'vittima' di un sistema e di un ambiente propizi a una deriva autodistruttiva poiché la frontiera tra delinquenza comune e delitto politico viene presto elusa dalla prosa di Battisti. Basile si muove fra gli autonomi e gli altri attori degli

²⁷ *L'ultimo sparò*, cit., p. 45.

anni '70, spara, uccide, però siccome non capisce molto di politica, non è colpa sua!

Se invece ci concentriamo sulla storia collettiva che appare in filigrana, prevale la stessa dimensione di trappola sociale evidenziata precedentemente. Le peripezie di Basile sono un trampolino narrativo per offrire da una parte, dialoghi interessanti per un tentativo di comprensione dei motivi che spinsero alcune persone alla lotta armata ma anche per scandagliare in un secondo tempo le tappe di una deriva politica. Per esempio, quando Basile, in un barlume di interesse tra due sparatorie e rapine varie, s'informa educatamente con Stefano sulle ragioni del suo impegno politico, questi gli risponde con tono sentenzioso:

La rivolta non è mai un incendio istantaneo, matura con il tempo, è una resistenza per non perdere la propria personalità.²⁸

Sta di fatto che nel romanzo la lotta armata è mostrata come necessità, – casomai un distratto lettore non avesse afferrato la totale mancanza di obiettività dell'autore riguarda al periodo storico evocato. Come logica conseguenza, questa 'necessità' spinge l'individuo a disgregarsi e poi a annientarsi non appena è risucchiato nella spirale causa politica-pasaggio alle vie di fatto. Esempolari a questo proposito sono le sequenze narrative in cui vengono narrate le tensioni interne al gruppo di autonomi frequentato da Basile. Dalle dispute tra i due leader del gruppo, Max l'estremista, spinto appunto dalla 'necessità' e Stefano, spaventato dalla piega presa dagli eventi, traspare il divario nascente in un gruppo votato alla dissoluzione e poi alla scomparsa.

“Basta che non finiamo col diventare solo dei rapinatori. Qui non si discute più di politica. Non facciamo altro che metterci d'accordo su quale dev'essere il prossimo colpo di autofinanziamento” dichiara Stefano.²⁹

Mentre vengono moltiplicate le azioni di autofinanziamento, la tattica lanciata dagli autonomi s'ingolfa non appena il caso e la sfortuna entrano in gioco: l'operazione di commando decisa dal gruppo per sequestrare un direttore di carcere (capitolo 8) prende una brutta piega e Stefano che era risolutamente opposto all'idea della violenza armata, è costretto dagli eventi a ucciderlo. Per giunta, il gruppuscolo organizzato fino allo-

²⁸ *Ibidem*, p. 58.

²⁹ *Ibidem*, p. 59.

ra in modo orizzontale finisce col non avere più il controllo sulle azioni condotte da altri gruppi di individui che, rivendicando indebitamente l'appartenenza al movimento sulla scia del suo successo, ne avevano usurpato sigla. Rientra in scena Basile, trasformato in pochissimo tempo da semplice osservatore in reclutatore, intento a formare una sfilza di giovani donne e uomini, molto giovani, stanchi di grandi discorsi sentiti come inutili, desiderosi soltanto di passare all'azione, animati da una foga e una disperazione che lo riportano, come in un effetto speculare, alle proprie disillusioni fino al momento – narrativamente scontato – del suo arresto e della dispersione del gruppo.

Curioso modo quello di Cesare Battisti di evadere dalla storia, e soprattutto di sottrarsi alle responsabilità! È comunque vero che lo scrittore, attraverso il suo romanzo – che definiremmo più ‘politico’ che non strettamente ‘nero’ come viene spesso definito dagli editori – esplora e fa scoprire i sogni di una generazione che ha creduto nella rivoluzione e nel cambiamento sociale. Ha puntato la scrittura sulla comprensione della transizione tra una fase di euforia collettiva e l'autodistruzione del gruppo degli autonomi, intrappolati nella propria logica della lotta armata, ideologicamente incancreniti da dubbi sulle loro profonde motivazioni, indeboliti dalle loro contraddizioni. Però mi sembra limitativo raggruppare una varietà di profili contestatari degli anni '70 sotto un'unica etichetta di mal di vivere generazionale, come se questa potesse spiegare e giustificare quasi tutto. Ecco perché proponiamo di rileggere con grande cautela un commento come quello di Mario Trotta:

In *L'ultimo sparo*, però, non c'è assolutamente traccia di romanticismo, né alcun tentativo di giustificare in qualche modo le azioni e i gesti dei protagonisti. Non c'è, inoltre, alcun giudizio morale, né assolutorio né, all'opposto, di condanna. C'è soltanto la nuda e coinvolgente esposizione di fatti, di personaggi, di pensieri del narratore che in questo modo – senza cioè ricorrere ad alcuna “sovrastuttura” interpretativa – riescono ad offrire una ricostruzione di quegli anni, delle ragioni e delle modalità per cui tanti si avvicinarono alla lotta armata.³⁰

Anche se ci vuole una quarantina d'anni, secondo Jan Asmann, affinché la memoria viva (quella degli attori e dei testimoni di un dato periodo) si trasformi in memoria culturale (pubblica e storica), credo che la

³⁰ M. TROTTA, in *Il Manifesto*, aprile 2004.

produzione romanzesca di Battisti, filtrata dall'esercizio di scrittura del romanzo nero, costituisca un approccio agli anni di piombo che fa già parte della memoria culturale. Scegliendo l'angolazione dei perdenti di una battaglia, la prospettiva di una deriva collettiva cui l'individuo – illuso dai suoi sogni – non poteva sottrarsi, Battisti elabora narrativamente il mito del sognatore rivoluzionario disilluso, riversando nella letteratura ciò che di più sofferto e intenso era stato nella sua vita.

Bibliografia essenziale

- Cesare BATTISTI, *Les habits d'ombre*, (trad. Gérard Lecas), (*Travestito da uomo*), Gallimard, Série Noire [1993], 2004, 2006 Folio Policiers, Bologna 1993.
- ID., *Nouvel an, nouvelle vie*, (trad. de Monique Baccelli), (*Anno nuovo, vita nuova*), Mille et une Nuits, [1994], 1997.
- ID., *L'ombre rouge*, (trad. de Gérard Lecas), (*Orma rossa*), Gallimard, coll. «Série noire», Paris, [1994], Torino, 1999.
- ID., *L'air de rien*, Paris Gallimard, [1995].
- ID., *J'aurai ta peau*, (trad. d'Arlette Lauterbach), Baleine, [1997] collection Le Poulpe, Libro 2001.
- ID., *Buena Onda*, (trad. d'Arlette Lauterbach), Paris, Gallimard (Série Noire) [1996], 2004 en Série Noire, 2006 Folio Policier.
- ID., *Copier-coller*, (trad. d'Anna Buresi), (*Pixel*), Castor, [1997].
- ID., *Dernières cartouches*, (trad. de Gérard Lecas), (*L'ultimo sparo: un delinquente comune nella guerriglia italiana*), Paris, Joelle Losfeld [1998], Roma 1998, 2004, Rivages noirs 2000.
- ID., *Jamais plus sans fusil*, (trad. de Gérard Lecas), (*Tempo da insetti*), Edition du Masque, [2000], 2006.
- ID., *Avenida revolucion*, Paris, Rivages [2003], Bologna 2003 (con introduzione di Giuseppe Genna).
- ID., *Le cargo sentimental*, (trad. de Claude-Sophie Mazéas), (*Il cargo sentimentale*), Paris, Joelle Losfeld, [2003], 2005.
- ID., *Vittoria*, Eden, 2003.
- ID., *L'eau du diamant*, Ed. du Masque [2006]
- ID., *Ma cavale*, Paris, Grasset, [2006] avec préface de Bernard-Henri Levy et postface de Fred Vargas.

L'amore libertario del noir italiano per l'America Latina: la lotta continua?

Monica JANSEN

Universiteit Antwerpen/Universiteit Utrecht

Osservazioni preliminari a:

Monica JANSEN, *Il Messico di Cacucci e di Battisti. Spazi per
l'utopia in un sistema neoliberista*

Inge LANSLOTS, *Evangelisti e Wu Ming demiurghi della S/storia:
The New World meets the Future*

Gian Paolo GIUDICETTI, *Ideologia, semplicismo e tortillas: il
Messico, Pino Cacucci e Valerio Evangelisti*

Cosa unisce gli autori italiani di noir che scelgono l'America Latina per ambientare le loro narrazioni? L'America Latina è l'area geopolitica della "ribellione", e comprende prima di tutto il Messico, paese che ha fatto "la prima rivoluzione del ventesimo secolo"¹ lanciando sulla scena internazionale la figura mitica del comandante Marcos, e che forma una zona di frontiera, resa concreta dal cosiddetto muro messicano costruito dagli Stati Uniti per impedire agli immigranti illegali di oltrepassare il confine. Il Messico, terra di perdenti ma non vinti"², predomina nelle narrazioni di Pino Cacucci, Cesare Battisti e Valerio Evangelisti, scrittori anch'essi "perdenti ma non vinti" dei turbolenti anni '70 in Italia. Poi contiene Cuba, isola che riunisce gloriosamente gli spiriti ribelli dell'America Latina da Che a Castro a Cienfuegos, riuniti nella lotta contro la corruzione capitalista del blocco occidentale. Lo "slancio internazionalista in Sud America" verrà ricordato da Wu Ming 5 in *Havana*

¹ Rita CENNI, "Storie di perdenti ma non vinti", intervista a P. CACUCCI, *Libertaria*, http://www.libertaria.it/articoli_online/perdenti_cacucci.htm

² *Ibidem*.

Glam come “un'altra storia”, una storiella diventata cronaca, ma qui siamo già nel lontano 2045. Vengono inoltre fatti nei vari romanzi riferimenti cross-culturali e cross-temporali alle varie rivoluzioni trasformate in guerriglie sanguinose con il sostegno dei blocchi politici filoamericani e filosovietici nell'America Centrale, in Guatemala, Nicaragua e Honduras. L'America Latina è quindi in queste narrazioni un continente con le “vene aperte”, per citare un titolo di Eduardo Galeano: “Latin America is the region of open veins. Everything, from the discovery until our times, has always been transmuted into European – or later United States – capital, and as such has accumulated in distant centers of power”³.

Ci limitiamo al territorio in cui l'egemonia degli Stati Uniti si è scontrato direttamente con ciò che Cacucci definisce il “benessere delle popolazioni”⁴. Ne rimane così fuori l'Argentina, quella delle madri della Plaza de Mayo a cui ha fatto un tributo Massimo Carlotto con *Le irregolari*⁵, e quella dell'inizio del ventesimo secolo, quando in un povero quartiere di Buenos Aires venivano uccisi figli di migranti italiani⁶. Non a caso Cacucci si riferisce a Noam Chomsky, intellettuale statunitense reduce del 1968 con dichiarate simpatie per il pensiero anarchico che non si spaventa a comparare gli effetti disastrosi del liberalismo americano in America Latina con il genocidio nazista⁷. Dato che, da un punto di vista radicale, uno dei fattori alla base del fallimento di molte delle rivoluzioni nel Terzo Mondo è la crisi della democrazia in un ordine neoliberale⁸, non è un caso che l'America Latina occupi un posto privilegiato nella simbologia del movimento no-global.

³ E. GALEANO, *Open veins of Latin America. Five Centuries of the Pillage of a Continent*, London & New York, Monthly Press Review, 1973, p. 12.

⁴ CENNI, *op. cit.*

⁵ Cfr. C. MILANESI, “Massimo Carlotto: les romans de la réalité”, in S. RICCIARDI & M. BOVOROMOEUF, a cura di, *Frammenti d'Italia*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 73-80.

⁶ L. PARIANI, *Dio non ama i bambini*, Torino, Einaudi, 2007. Si veda B. URBANI, “Laura Pariani: *Dio non ama i bambini* (2007) o la storia di un giovane *serial killer* nell'Argentina del secolo scorso”, nel presente volume, pp. 49-66.

⁷ N. CHOMSKY, *Language and Politics*, Oakland & Edinburgh, AK Press, 2004, p. 293: “One who views Latin America today might well assume that Hitler had won the war, though in fact it is American liberalism that bears a major responsibility for the plague of terror-and-torture regimes that often mimic the Nazis”.

⁸ *ibid.*, p. 296: “There are many factors that impel Third World revolutions towards totalitarianism and brutality. One of these factors [...] is the Western role”. Si veda anche N. CHOMSKY, *Democracy in a Neoliberal Order: Doctrines and Reality*, Capetown, University of Capetown Press, 1997.

Nell'immaginario del movimento, il subcomandante Marcos e il movimento zapatista hanno assunto lo statuto di eroi mitologici, come illustrano tra l'altro gli interventi del gruppo di scrittori Wu Ming raccolti in *Giap! Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*. In tale manifesto il collettivo delinea "l'idea simbolica del fluire temporale" della rivoluzione: "Noi e voi siamo nuovi, ma siamo quelli di sempre"⁹. Nella creazione di una 'narrazione' che ispiri alla "lotta contro lo stato di cose presente"¹⁰ assume un ruolo fondamentale la mitopoiesi: "Urgono le narrazioni aperte e corali, i racconti da far viaggiare di bocca in bocca [...] Solo su queste basi può ergersi il nuovo mito fondativo, la nuova autorappresentazione chiesta a gran voce dalla moltitudine"¹¹. Fonte di ispirazione è "tutta la cultura pop occidentale"¹². In questa prospettiva si spiega il fascino per gli zapatisti messicani e il loro materiale mitologico: il subcomandante Marcos non è un leader eroico, ma "un'intersezione tra folklore e cultura pop"¹³. La rivoluzione è impersonale, non ha volto, chiunque può essere uno zapatista, tutti siamo Marcos"¹⁴. Nello stesso spirito, la *Lettera all'esercito dei sognatori in marcia verso Genova. Da qualche parte nel mondo, giugno 2001* viene firmata da "Giuseppe Garibaldi, soldato semplice dell'Esercito dei sognatori"¹⁵, un altro eroe popolare dunque che verrà evocato anche nelle finzioni di Evangelisti dedicate alla storia di oppressione e di rivolta del continente messicano.

La retorica e l'immaginario in cui ricorrono spesso i vocaboli "moltitudine" e "impero" richiama ciò che è diventato a detta dei Wu Ming "una sorta di libro sacro", *Empire* di Toni Negri e Michael Hardt, "un compendio teorico e una riscrittura divulgativa di concetti che hanno modificato il nostro Dna politico sin dagli anni Ottanta"¹⁶. Anche in questo testo seminale viene fatto riferimento alla rivolta zapatista nel Chiapas nel

⁹ *Ibid.*, p. XVII. Cfr. Anche N. Chomsky, *Language and politics*, cit. p. 297: "In my view, the struggle against oppression and injustice will never end, but will continually take new forms and impose new demands".

¹⁰ WU MING, *Giap!*, Torino, Einaudi, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 35. Si veda anche l'intervista di R. CENNI a P. CACUCCI in *Libertaria*, cit.: "Marcos ha il grande merito di aver saputo comunicare con i messicani e con il resto del mondo in un linguaggio nuovo e antico al tempo stesso".

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

1994 per esprimere l'idea che, tolte le caratteristiche nazionali e temporali, ogni rivolta locale fa parte di quella globale contro l'impero capitalistico. Secondo i due studiosi militanti la lotta è sia economica che politica e culturale, e perciò una lotta "biopolitica", una lotta sulla forma vitale. Si tratta di battaglie costituenti, che creano nuovi spazi pubblici e nuove forme di comunità¹⁷. È proprio su questo evento storico nel Chiapas che si chiude *Demasiado Corazón* di Pino Cacucci. Anzi, secondo l'autore, è stata la lotta zapatista a far inscrivere nell'agenda mondiale le questioni della globalizzazione e del neoliberismo:

'Globalizzazione' e 'neoliberismo' erano termini pressoché sconosciuti fino a sei anni fa, [...] fino a quando il primo gennaio del 1994 gli zapatisti del Chiapas non si assunsero l'onere di denunciare al mondo che significavano morte e devastazione, sterminio per fame e malattie, associato a distruzione sistematica degli equilibri ecologici.¹⁸

Sempre secondo Negri e Hardt, l'immagine marxista della talpa, che viene a galla in momenti di aperta lotta di classe per poi nascondersi sotto terra per scavare nuove aperture per lotte future, è stata sostituita nella postmodernità, dove tutto si svolge alla superficie, dalle infinite anse del serpente. Glissando inosservate sui paesaggi imperiali, esse hanno una forza immediatamente sovversiva: raccogliendo le energie in una spirale compatta e concentrata, tali lotte serpentine colpiscono direttamente le forme più alte dell'ordine imperiale¹⁹. L'immagine del serpente ritorna ne *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato*, i romanzi che Valerio Evangelisti ha dedicato alle lotte messicane per l'indipendenza. Lo stesso vale per l'aquila, che in *Empire* viene associata alla figura dell'aquila con due teste dell'impero austroungarico, una rappresentante il potere giuridico e costituente, l'altra la molteplicità dei soggetti creativi della globalizzazione che hanno imparato come navigare sui mari imperiali²⁰. L'aquila e il serpente sono rappresentati ambedue nell'emblema nazionale del Messico.

Il collettivo Wu Ming nell'estate del 2008 ha lanciato un manifesto letterario in cui viene propagato il New Italian Epic (NIE) come genere multiforme e metastorico che intende recuperare "un'etica del narrare

¹⁷ Michael HARDT & Antonio NEGRI, *Empire*, Amsterdam, Van Genneep, 2002, p. 70-71.

¹⁸ Cit. in N. GEMIGNANI, *Pino Cacucci*, Fiesole, Cadmo, 2006, p. 33.

¹⁹ Michael HARDT & Antonio NEGRI, *Empire*, cit., pp. 72-73.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

dopo anni di gioco forzoso”²¹. Si tratta di una “nebulosa narrativa”²² di cui fanno parte anche le opere degli scrittori qui analizzati, e che si rifà tra l’altro alla tradizione del realismo magico e del romanzo d’avventura portata avanti dai romanzieri latinoamericani degli ultimi trent’anni²³. Dai rimandi alla teoria radicale, che negli anni ’70 formava la base per gran parte della sinistra extraparlamentare e che continua a funzionare come ‘laboratorio’ di pensiero rivoluzionario anche negli anni del cosiddetto postfordismo²⁴, risulta chiaro che l’America Latina, nelle narrazioni analizzate viene vista da un’ottica ben precisa che può anche risultare semplicista. La lotta contro l’imperialismo accompagnata da un sentito antiamericanismo, l’esaltazione delle guerriglie in America Latina che dovrebbero innescare la grande rivolta, l’identificazione del soggetto rivoluzionario non solo con l’operaio ma anche con i ribelli e gli esclusi²⁵, sembrano rimanere ideali intatti senza essere sottoposti a una revisione storica. Forse perché in Italia, come suggerisce la storica Anna Bravo, il “tema nazionale delle rivoluzioni tradite”²⁶ viene da lontano.

A questo punto è interessante fare un paragone con gli scrittori latinoamericani con cui gli autori qui trattati sentono più affinità, come per esempio il giallista messicano Paco Ignacio Taibo II, uno dei rappresentanti più importanti del romanzo poliziesco che indaga gli aspetti immorali e corrotti della repressione seguita alla crisi politica del 1968. Le icone della rivoluzione messicana rappresentate nei gialli storici *Cosa Fácil* e *Cuatro Manos*, per esempio, dimostrano che la rivolta è morta con il suo fondatore, Emiliano Zapata, nel 1919. Inoltre, una volta incorporata nel Partito Rivoluzionario Istituzionalizzato, essa ha perso il suo slancio liberatorio non a causa di pressioni imperialistiche dall’esterno ma a causa di una corruzione interna: “l’*affaire* Zapata [...] è la prova simbolica del discorso che Taibo II intende sostenere nei suoi romanzi polizieschi, cioè constatare la corruzione generalizzata di un ideale che

²¹ WU MING 1, *New Italian Epic 2.0*, www.wumingfoundation.com, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁴ M. HARDT, “Introduction: Laboratory Italy”, in P. VIRNO & M. HARDT, a cura di, *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996, p. 4. “I believe [...] that in the 1990s [...] Italian exceptionalism has in fact come to an end, so that now Italian revolutionary thought [...] can be recognized as relevant to an increasingly wide portion of the globe in a new and important way”.

²⁵ A. BRAVO, *A colpi di cuore. Storie del sessantotto*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 243.

²⁶ *Ibid.*, p. 245.

avrebbe potuto diventare fondatore”²⁷. Tale pessimismo non esclude però il tentativo dell’autore messicano di riattivare lo spirito rivoluzionario, segnato sia dalla lucida coscienza del suo fallimento che dalla necessità di una ridefinizione dei suoi principi²⁸.

Oltre dunque a una visione condivisa dell’America Latina come area geopolitica in cui si scontrano logiche imperialiste e sogni utopisti, gli scrittori di questa generazione condividono anche un passato rivoluzionario vissuto intensamente, la loro ribellione di “perdenti” in anni nei quali un altro mondo sembrava a portata di mano. Cacucci sceglie come epigrafe a *Ribelli!* una scritta sui muri del ’77 a Bologna –“Meglio una fine spaventosa che uno spavento senza fine” –, e afferma in una conversazione con Nicoletta Gemignani che “nel raccontare certe storie lontane nel tempo e legate ad altri luoghi, alla fine sto raccontando anche la mia storia, quella degli anni ’70”²⁹. Le vicende di Battisti, e anche di Carlotto, sono caratterizzate da processi giudiziari che li hanno portati in America Latina e che stanno alla base della non aderenza tra verità e giustizia, centrale nelle loro scritture. Per Evangelisti, la stagione ‘ribelle’ bolognese fa parte della biografia dell’autore e della sua opera³⁰. In questa luce di militanza e resistenza, l’America Latina è il continente che emana l’energia necessaria per ricaricare le passioni utopiste. È per Cacucci “il motore di ogni progresso umano in positivo”³¹, dato che, dopo il ritorno al ‘qualunquismo’ negli anni ’80 del “decadimento morale”, la “capacità di vivere intensamente”³² bisogna andare a cercarsela fuori dall’Europa e fuori dal mondo occidentale. Non stupisce allora che due degli scrittori analizzati, Cacucci e Evangelisti, siano diventati anche specialisti della storia e cultura latinoamericana, Evangelisti come storico e Cacucci come traduttore³³. Per i ‘fuggiaschi’ politici l’America Latina è stata anche una terra di riparo e di accoglienza. Battisti, dopo essere stato condannato nel 1981 a dodici anni di carcere, evade e fugge attraverso la Francia in Messico, dove rimane fino al 1990, tra l’altro a

²⁷ M. COLLADO, “L’icône révolutionnaire chez Taibo II: Les cas de E. Zapata (*Cosa fácil*) et de L. Trotski (*À quatre mains*)”, *Cahiers d’études romanes*, n° 15/2, 2006, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁹ N. GEMIGNANI, *Pino Cacucci*, cit., p. 185.

³⁰ V. EVANGELISTI in un’intervista rilasciata a F. LA PORTA: “Mi riconosco da sempre in una sinistra libertaria”, (www.eymerich.com/materiali/interviste.htm).

³¹ CENNI, Intervista a P. CACUCCI, in *Libertaria*, cit.

³² P. CACUCCI, “Letteratura e vita, Fucine Mute”, n° 38, <http://www.fucine.com/network/fucine-mute/core/redirect.php?articleid=611>.

³³ Su Cacucci traduttore si veda GEMIGNANI, *Pino Cacucci*, cit., p. 25.

Puerto Escondido, un posto isolato che ha dato il titolo a quel romanzo di Cacucci che, guarda caso, mette in scena proprio il “prototipo del fuggiasco”³⁴. Dopo la sua fuga da Parigi nel 2004, Battisti, condannato all’ergastolo in via definitiva per quattro omicidi commessi durante il suo passato violento di ex leader dei Proletari armati per il comunismo (Pac), e definito nel 2007 dal giornale *La Repubblica* uno dei “superlatitanti degli anni di piombo”, viene arrestato a Rio de Janeiro il 18 marzo 2007³⁵. Nel suo romanzo *Avenida Revolucion*, il protagonista si perde in Messico per rifarsi una nuova identità. Un’identità di tipo ‘glocale’ in cui, secondo la terminologia del sociologo Aldo Bonomi, realtà locali e globali non si configurano più come centro e periferia ma sono immediatamente sovrapposte. “Glocale” è quindi il “modo specifico in cui localmente si esprimono relazioni distanziate, reti lunghe di processi economici e di pluriappartenenze deterritorializzate”³⁶.

Per quanto riguarda la dimensione storica dei *noir* analizzati, si può affermare che essi condividono una visione benjaminiana che oppone i vinti ai vincitori della Storia con la S maiuscola. I narratori presi in esame condividono il presupposto di Foucault secondo il quale le categorie storiche offuscano non solo la comprensione del fatto storico ma anche la non aderenza tra microstorie individuali e la Grande Storia:

I giovani romanzieri italiani risentono in questo caso dell’archeologia del sapere della storia degli anni Settanta. Infatti, secondo Michel Foucault, l’archeologia del sapere doveva, per ritrovare un senso nuovo del passato, rifiutare le sintesi già fatte, e aggirare gli schermi che il sapere accumulato e le ideologie avevano posto sul cammino della conoscenza.³⁷

Il rovesciamento della prospettiva può essere ottenuto, secondo il manifesto dei Wu Ming sul New Italian Epic, adottando uno “sguardo obli-

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ “Brasile, arrestato Cesare Battisti, superlatitante degli anni di piombo”, *La Repubblica*, 18.03.2007, www.repubblica.it/2007/03/sezioni/cronaca/battisti-arresto/battisti-arresto/battisti-arresto.html. Per un parere contrario sull’arresto di Battisti si veda p.es. *Social Press*: “Nulla lo lega a ‘terrorismi’ di sorta, se non la capacità di meditare su un passato che per lui si è chiuso tanti anni fa. Trattarlo oggi da criminale è un oltraggio non solo alla verità, ma pure a tutti coloro che, nella storia anche non recente, hanno affidato alla parola scritta la spiegazione della loro vita e il loro riscatto”, www.socialpress.it/article.php3?id_article=194.

³⁶ M. HENNINGER, “Post-Fordist Heterotopias: Regional, National, & Global Identities in Italy”, *Annali d’Italianistica*, n° 24, 2006, p. 185.

³⁷ C. MILANESI, “Introduction. Le roman criminel et l’histoire”, *Cahiers d’études romanes*, n° 15/1, 2006, p. 17.

quo”, “dai margini”, un punto di vista eccentrico che esorbita dai punti saldi dello storicismo. Perciò il personaggio di Pantera, stregone del culto afrocubano ideato da Evangelisti per il *Ciclo del Metallo*, sulla “forza storica che sta investendo il mondo [...] ha idee più chiare degli stessi marxisti e socialisti che gli capita di incontrare”³⁸. Il tentativo di scoprire il divenire storico attraverso un ribaltamento della prospettiva permette di paragonare la narrativa di Cacucci, Evangelisti, Battisti e Wu ming 5 con il *noir* francese nato dopo il 1968 che, secondo Elfriede Müller e Alexander Ruoff, riflette nella sua *forma mentis* la teoria critica della Scuola di Francoforte: “È questo legame fra storia, pessimismo e volontà irriducibile di sperare che giustifica che si consideri il romanzo poliziesco un equivalente letterario della teoria critica”³⁹.

Come creare allora nella finzione ambientata in America Latina un mondo possibile in cui passato rivoluzionario e presente corrotto si combinano in un connubio fruttuoso? Un modo è quello di ibridare passato e futuro e di infrangere l’ordine teleologico della storia attraverso una concezione ciclica del tempo più vicina a quella della tradizione locale degli aztechi⁴⁰. Per Cacucci il Messico rappresenta una realtà complessa e caotica. Egli contrappone i modelli indigeni di resistenza, che secondo lui formano un singolare sostrato culturale che impedisce ai messicani di perdere la loro *mexicanidad*, a quelli importati dell’opportunismo capitalista⁴¹. Nel romanzo *Demasiado corazón*, la rivolta disinteressata di Pancho Villa viene così opposta allo sfruttamento interessato dei laboratori *maquilladores* che spuntano nella zona di libero mercato tra gli Stati Uniti e il Messico, fenomeno denunciato anche da Naomi Klein in *No Logo*⁴². La memoria del passato, o meglio il passare avanti e indietro tra passato, presente e futuro, serve a Cacucci per mettere in pratica una ‘controstoria’ sempre in cammino, anche se gli spazi per l’utopia ormai sono minimi e il capitalismo comunque trionferà. Evangelisti, nelle sue narrazioni d’investigazione storica *Il collare di fuoco* e *Il colla-*

³⁸ WU MING 1, *New Italian Epic 2.0*, cit., p. 15.

³⁹ E. MÜLLER & A. RUOFF, *Le polar français. Crime et histoire*, Paris, La fabrique, 2002, p. 18.

⁴⁰ M. COLLADO, cit., p. 50: “Si la Révolution avait abouti [...] les concepts temporels cycliques d’origine aztèque auraient été réactivés”.

⁴¹ Cfr. P. VIRNO, *The Ambivalence of Disenchantment*, P. VIRNO & M. HARDT, *Radical Thought*, cit., p. 17: “Opportunism is a game with no time-outs and no finish”.

⁴² N. KLEIN, *No Logo*, New York, Picador, 1999, p. 286: “Fear pervades the zones. The governments are afraid of losing their foreign factories; the factories are afraid of losing their brand-name buyers; and the workers are afraid of losing their unstable jobs. These are factories built not on land but on air”.

re spezzato, dimostra come la lotta per l'indipendenza del Messico sia emblematica per l'intreccio compromettente di ideali libertari e dettati economici. Ci si può allora chiedere se le ingiustizie della storia del passato servano a chiarire gli errori della società attuale, cosa che secondo Claudio Milanese sarebbe una delle funzioni del romanzo storico criminale⁴³. In tal caso sarebbe interessante esaminare come (e da chi) i suoi romanzi vengano letti in Messico, adesso che sono anche disponibili in traduzione spagnola⁴⁴.

Le opere di Battisti e di Wu Ming 5, invece, sono più vicine a un altro procedimento descritto in *New Italian Epic 2.0*, quello dell'ucronia, che rende possibile ipotizzare, tramite la classica domanda *what if*, storie e futuri alternativi⁴⁵. Battisti ambienta il suo *Avenida Revolucion* in un presente a-storico che viene intercalato da corsivi proiettati in un futuro decadente e psichedelico; impera ovunque la dialettica interiore e esteriore del 'Muro', detto *el bordo*, indistruttibile anche dopo la sua demolizione. L'ucronia futuristica offerta da *Havana glam* di Wu Ming 5 mette in scena tre inviati che vengono rispediti negli anni '70 con la missione di alterare i loro risultati. In tale funzione opera, in un universo parallelo al nostro, un David Bowie in veste di modello rivoluzionario.

Bisogna chiedersi infine fino a che punto queste narrazioni ibride, che oltre a essere un misto di storia e finzione, sono una miscela di generi che va dal reportage del libro di viaggio alla fantascienza, dal romanzo di formazione al western, siano tutte da annoverare sotto l'etichetta del *noir*. Forse si potrebbe seguire un suggerimento di Cacucci, che propone di definire i suoi romanzi, come quelli di un gruppo di autori sudamericani che sente vicini, con la dicitura di romanzo d'avventura "perché ormai distinguere tra giallo, nero, azione, thriller, era difficilissimo"⁴⁶. Certo si può ricorrere a categorie più generali, come quelle di 'giallo sociale' o di 'romanzo criminale', e considerare gli ingredienti dell'impegno e della violenza come costitutivi del genere *noir*. Si può anche partire dal presupposto che la letteratura di genere, soprattutto quando si tratta di un 'meticcio' di generi, possa diventare una bandiera di chi non ha paura di sporcarsi le mani. In tali termini si è espressa la scrittrice di

⁴³ C. MILANESI, *op. cit.*, p.14.

⁴⁴ *Il collare spezzato* è in corso di traduzione in Messico, dove è già apparso *Il collare di fuoco*. Si veda <http://www.eymerich.com/>.

⁴⁵ WU MING 1, *New Italian Epic 2.0*, cit., p. 19.

⁴⁶ Cit. in GEMIGNANI, *op. cit.*, p. 26.

noir e di fantascienza Nicoletta Vallorani in un'intervista: "La scrittura, soprattutto quella di genere, si compromette. [...] Io non voglio che la mia scrittura sia innocente. Io voglio compromettermi, prendere posizione, dichiararmi colpevole. Insomma per cambiare le cose bisogna sporcarsi le mani"⁴⁷.

Non è un caso allora che proprio la figura del meticcio stia al centro nello scontro tra civiltà pluriethniche in territorio latinoamericano. Il 'meticcio' che idealmente dovrebbe essere una figura mediatrice tra culture diverse, incarna anche una mutazione mostruosa, frutto del connubio tra ideali e interessi. Così, proprio il personaggio della spia e del mercenario riesce a smascherare la logica del capitale, che in fin dei conti, come osserva Chomsky, non è altro che un sistema di mercantilismo corporativo⁴⁸. Per citare di nuovo Wu Ming da *Giap!*, vengono chiariti "attraverso il punto di vista del confidente per eccellenza, della Spia, dell'Infiltrato, i dispositivi di costruzione dei nemici dello Stato, le tattiche di controllo preventivo dei conflitti sociali e le linee guida della repressione"⁴⁹. Possiamo spiegare in questa luce l'ambivalenza del pistolero Pantera in *Evangelisti* e del mercenario Bart Croce in *Cacucci*. Per *Cacucci* il concetto del 'meticcio' è però principalmente negativo visto che esso

rappresenta ancora oggi in Messico una vera e propria strategia che mira al progressivo annientamento dell'identità locale indigena, e che dunque deve essere combattuta per difendere, oltre che l'esistenza e la dignità di un'intera popolazione, la ricchezza di un grande patrimonio culturale.⁵⁰

Dati i frequenti riferimenti alla figura di Don Chisciotte⁵¹, sarebbe anche possibile parlare di 'picaro' nel senso datoci da Bachtin. Come spiega Gian-Paolo Biasin, gli antieroi modernisti, per potersi proteggere contro un mondo ostile, adottano ai loro propri fini le armi proferite dallo

⁴⁷ N. VALLORANI, "Sogni sintetici", *Trax*, 2004, http://www.trax.it/nicoletta_vallorani.htm.

⁴⁸ N. CHIOMSKY, *Language and Politics*, cit., p. 784: "What is called 'capitalism' is basically a system of corporate mercantilism, with huge and largely unaccountable private tyrannies exercising vast control over the economy, political systems, and social and cultural life, operating in close cooperation with powerful states that intervene massively in the domestic economy and international society. That is dramatically true of the United States, contrary to much illusion".

⁴⁹ WU MING, *Giap!*, cit., p. XVI.

⁵⁰ N. GEMIGNANI, *op. cit.*, p. 100.

⁵¹ Cfr. P. CACUCCI: "Don Chisciotte. È l'eterno simbolo dell'insopprimibile bisogno di correre verso l'orizzonte senza chiedersi quando si arriva alla meta ma solo cosa ci sia mai dietro, laggiù...", *Fucine Mute* n° 38, cit.

stesso ambiente. La strategia dell'antieroe somiglia così alla figura bachtiniana del 'picaro', che è sia attivo sia passivo e che si sviluppa in stretta correlazione con le nozioni di viaggio e di trasgressione⁵².

A questa introduzione, seguono nelle pagine seguenti analisi separate, in cui verranno messe a confronto le varie opere al fine di mettere in risalto i nodi tematici appena tracciati. Il quadro complessivo dell'incontro tra *noir* italiano e continente latinoamericano è un misto di amore e odio. Amore grazie al "troppo cuore" dei suoi interpreti, e odio verso le turpitudini dell'ordine del mondo neoliberista che alimenta l'indignazione dei lettori. Tale dicotomia può sollecitare però anche l'insofferenza del critico desideroso di punti di vista contrastanti. Amore e odio anche per l'impeto narrativo che ha prodotto narrazioni che abbondano della febrilità indigena e del calore di lotte eroiche e intestine. Anche a livello della critica estetica non è però esclusa una certa diffidenza per uno stile che sembra a volte troppo al servizio sia dei modelli di genere che dell'impegno politico assunto.

⁵² G. BIASIN, *Montale, Debussy, and Modernism*, Princeton, Princeton UP, 1989, p. 78.

Il Messico di Cacucci e di Battisti. Spazi per l'utopia in un sistema neoliberista

Monica JANSEN
Universiteit Antwerpen/Universiteit Utrecht

I romanzi *Avenida Revolucion* e *Demasiado corazón*¹, a prima vista, appartengono alla stessa colonna sonora plurietnica, il primo intonato da Manu Chao, che rappresenta anche un programma letterario – “Se poi uno vuole proprio scrivere qualcosa di suo, ebbene d'accordo, ma allora lo faccia come Manu Chao, in tutte le lingue disgraziate”² – il secondo cantato da Willy DeVille, metà in spagnolo, metà in inglese, “Lonely with my pride/ Holding in my pain/ Demasiado corazón/ Demasiado corazón...”. Il “troppo cuore” per Cacucci richiama subito “quel turbine di passioni e coscienze”³ che lui associa al Messico e agli spiriti ribelli da lui ricordati. Tra questi non dimentichiamo Ernesto Che Guevara che egli definì “l'eccesso di sensibilità che ti fa sentire ogni ingiustizia inferita come se la subissi nella tua carne”⁴. Chi nel romanzo ha “l'eccesso di cuore”⁵ appartiene a quella specie che si nutre dell'utopia “per continuare a camminare”⁶. L'indio guerillero zapatista dice alla fine del libro al protagonista Leandro, un videogiornalista italiano: “abbiamo troppo cuore, per non credere che, da qualche parte, ci sia un domani anche per noi. Capisci cosa intendo dire?”⁷. Mentre invece per Bart Croce, il “pistolero del capitalismo”, il *demasiado corazón* è un ostacolo per poter spezzare finalmente l'orgoglio dei ribelli, questa volta i sandinisti in Ni-

¹ C. BATTISTI, *Avenida Revolucion*, Bologna, Nuovi Mondi Media, 2003; P. CACUCCI, *Demasiado corazón*, Milano, Feltrinelli, 2004 (1a ed. 1999).

² C. BATTISTI, *Avenida Revolucion*, cit., p. 184.

³ P. CACUCCI, *Demasiado corazón*, cit., p. 190.

⁴ Cit. in N. GEMIGNANI, *op. cit.*, p. 123.

⁵ P. CACUCCI, *Demasiado corazón*, cit., p. 212.

⁶ E. GALEANO in epigrafe a P. CACUCCI, *Ribelli!*, Milano, Feltrinelli, 2001.

⁷ P. CACUCCI, *Demasiado corazón*, cit., p. 225.

caragua: “Macché, il fatto è che hanno *troppo cuore*, questi bastardi. Noi vinceremo, ma non avremo mai i loro cuori... O forse sì. Con il tempo, nessun ideale resiste alla putredine della realtà circostante...”⁸.

Lo spazio messicano, nella narrazione di Cacucci, si divide in eroi e antagonisti, in chi crede e in chi non crede:

Credere?! [...] Nessuno crede più a niente e a nessuno. Ma dove hai vissuto fino adesso? Il mondo va avanti senza bisogno di credere in un cazzo di niente. Gira, invecchia, si rigenera, macina vite, crea, distrugge, e tutto questo non accade perché qualcuno ci crede, idiota!⁹

esclama Bart, aggredendo il “fottuto perdente” Leandro con parole che evocano quelle della Natura nella nota operetta morale leopardiana: “Tu mostri di non aver posto in mente che la vita di quest’universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione”¹⁰.

L’universo di Cesare Battisti inizia invece proprio dal presupposto che l’ordine del mondo non prevede virtù quali innocenza, morale o responsabilità, e qui forse non è inappropriato citare dalle *Lettere di Jacopo Ortis*: “La Terra è una foresta di belve. La fame, i diluvi, e la peste sono ne’ provvedimenti della Natura come la sterilità di un campo che prepara l’abbondanza per l’anno che viene: e chi sa? Fors’anche le sciagure di questo globo apparecchiano la prosperità di un altro”¹¹. Le passioni del ragioniere milanese Antonio Casagrande, che in Messico si ricicla sotto l’identità dello scrittore rivoluzionario Giuseppe Trombetta, sono ‘ribelli’ soltanto per caso. Il suo viaggio premio vinto con “Ecopak, il detersivo degradabile al 100%”, si blocca a Tijuana, dove gli infiniti agenti Gomez H. gli impediscono di passare la frontiera. Ridotto alla condizione di un esiliato *sans papiers*, egli trova riparo presso la “feccia” della popolazione della città, che Cacucci in *Demasiado corazón* definisce come una zona limitrofa, “un mondo separato, il crocevia di traffici d’ogni genere, e al Messico apparteneva soltanto sulle carte geografiche”¹². Come *cholo*, ovvero membro di una banda giovanile, il protagonista del romanzo riesce a diventare uno scrittore di successo perché “u-

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibidem.*, p. 137.

¹⁰ G. LEOPARDI, *Operette morali*, Milano, Mursia, 1982, p. 115.

¹¹ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Mursia, 1983, p. 111.

¹² P. CACUCCI, *Demasiado corazón*, cit., p. 16.

no scrittore, dovrebbe innanzitutto guardarsi intorno prima di prendere la penna in mano. Solo imparando a vedere chiaro e a soffrire con gli altri si ha veramente qualcosa che vale la pena raccontare. Tutto il resto è solo merce da supermercato”¹³. Troppo tardi scopre di essere un perdente che ha permesso invece la prosperità di un altro: ma allora il vero Giuseppe Trombetta, “trombatore” di primo grado, può essere smascherato solo commettendo “un atto estremo di rivolta”¹⁴: uccidere Antonio Casagrande, il ragioniere che aveva iniziato la sua avventura facendo girare un mappamondo in un appartamento a Milano e inalando una buona dose di *black death* contro un presunto scarafaggio: “In balia della corrente, Antonio Casagrande guardava il suo mappamondo girare a una velocità vertiginosa. Non ci pensò neanche a fermarlo. Tanto, ne era sicuro, si trova sempre un Gomez H. disposto a mettere il dito sulla spiaggia di Tijuana”¹⁵.

Prendendo spunto da un articolo di Maja Mikula, si potrebbe interpretare il personaggio di Casagrande come la rappresentazione dell’esiliato, condannato a una dislocazione continua, alienato sia dalla sua comunità originaria che da quella che lo ospita temporaneamente. Mentre Toni Negri attribuisce alla dislocazione dell’esilio il valore positivo della vera identità, quella della resistenza creativa, per Battisti la dislocazione è priva di riscatto, perché la promessa di cambiamento è soltanto illusoria¹⁶. In tal senso si potrebbe dire che l’identità ‘glocale’ concepita da Bonomi viene sperimentata in questo caso in senso negativo. L’idea della dislocazione incompiuta può essere riportata alla metafora, o meglio all’allegoria, del Muro tra gli Stati Uniti e il Messico, che certo divide, ma che permette anche di sognare perché definisce una località. Una volta tolto l’ostacolo contro cui abbattersi, invece della liberazione che accompagna il superamento dialettico in senso utopico, si scatenano una crisi di identità e un’inversione di rotta che non necessariamente significano un miglioramento.

Per Cacucci invece la fuga e il viaggio hanno un valore positivo perché fanno parte di una disposizione dell’anima, quella di mettersi sempre in cammino verso l’orizzonte anche quando non sembra esserci più spazio

¹³ C. BATTISTI, *Avenida Revolucion*, cit., p. 138.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁶ M. MIKULA, “Displacement and shifting geographies in the noir by Cesare Battisti”, *Belphégor*, n° 2, 2006, http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_miku_disp_en_cont.html.

di manovra per agenti sociali. Leandro, con l'aiuto della sua telecamera, riuscirà insieme al pugile Toribio e alla bella Adelita – che è anche il nome di una guerrigliera zapatista – a trovare alla fine l'assassino dell'amico medico Lázaro Alvarado, e a identificare i responsabili dello smaltimento di rifiuti radioattivi nel materiale di costruzione usato per il condominio *El porvenir*, che ha causato le malattie mortali degli inquilini curati da Alvarado. Il risultato dell'inchiesta rimane però ambiguo: Bart Croce si suicida, vittima dei suoi propri crimini, e la pubblicazione dei risultati sul giornale *La Jornada* non ottiene “niente che potesse impensierire i dirigenti della multinazionale farmaceutica”¹⁷. Si giunge comunque anche alla conclusione che, anche se “non cambierà mai niente, in questo disgraziato paese”, ciò non è “un buon motivo per smettere di provarci”¹⁸.

Ciò che rappresenta Battisti in *Avenida Revolucion* è in fondo il dramma del ribelle, che per poter credere alla propria causa ha bisogno dei limiti dell'ordine da combattere e in questo modo costruisce la propria trappola. Cacucci, invece, nelle sue narrazioni, continua a suonare il piffero della rivoluzione perché, grazie alla coscienza del suo fallimento assicurato, ci saranno sempre nuove ingiustizie contro cui ribellarsi.

¹⁷ P. CACUCCI, *Demasiado corazón*, cit., p. 215.

¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

Evangelisti e Wu Ming demiurghi della S/storia: The New World meets the Future

Inge LANSLOTS

Lessius – UCL Université Catholique de Louvain/ Universiteit Antwerpen

Epopée del capitalismo

Riallacciandosi alle tesi avanzate da Monica Jansen nella parte introduttiva del trittico, la presente analisi si concentrerà sul “meticcio di generi” e sul correlativo impegno delle narrazioni ibride che si propongono come alternative del *noir* partendo dal confronto tra le opere di due autori bolognesi, Valerio Evangelisti e Wu Ming 5¹. Evangelisti, nato nel 1952, e Riccardo Pedrini, ultimo esponente del collettivo di autori Luther Blissett, la cui età media è di poco inferiore a quella di Evangelisti, sono autori che si sentono in “sintonia” “circa il narrare, il suo senso e i suoi presupposti”, come leggiamo sulla webpage di Evangelisti². Tra i testi letterari che abbiamo selezionato³ si sviluppa un rapporto speculare nella misura in cui nel romanzo *Havana Glam* di Wu Ming 5⁴ si assiste a una trasposizione della questione dell’impegno in tempi futuri ambientata a Cuba, mentre nei testi di Evangelisti prevale una trasposizione in tempi più remoti, situata in Messico o negli Stati Uniti, che fungono da specchio alla terra messicana.

¹ Da consultare i siti ben forniti degli scrittori bolognesi www.eymerich.com e www.wuming-foundation.com.

² Si consulti la sezione su uno dei romanzi trattati in seguito, *Antracite*, pubblicato nel 2003: www.eymerich.com/archives/2003_11_01_archive.htm [01/03/2008].

³ Riporto in nota i riferimenti bibliografici dei romanzi presi in considerazione a cui riferirò nel corpo del testo per alleggerire l’apparato delle note tramite una sigla seguita dal numero della pagina in questione: V. EVANGELISTI, *Il collare di fuoco*, Milano, Mondadori, 2007 [2005]. *Il collare spezzato*, Milano, Mondadori, 2006. *Antracite*, Milano, Mondadori, 2003. WU WING 5 (R. PEDRINI), *Havana Glam*, Roma, Fanucci Editore, 2001.

⁴ Si consulti la sezione su uno dei romanzi trattati in seguito, *Antracite*, pubblicato nel 2003: www.eymerich.com/archives/2003_11_01_archive.htm [01/03/2008].

Mi spiego meglio: in *Havana Glam* di Wu Ming 5⁵, l'azione inizia nel 2045, anno in cui si decide di mandare nel passato tre inviati, chiamati rispettivamente il Primo, il Secondo e il Terzo, con la missione di determinare il futuro (o il passato, se si vuole). Nel giro di tre decenni, grazie ad “un'azione efficace da parte degli inviati”, “alcuni interventi intercorsi [appunto] tra il 1944 e il 1973”⁶ affermeranno la supremazia del capitalismo limitando il potere e la diffusione del comunismo in un contesto di controspionaggio, grazie alla strumentalizzazione molto abile di cantanti *glam* e del loro *entourage*. In *Havana Glam*

specie animali credute estinte sono invece vive e prolifiche, tribù indiane scomparse fanno capolino dalle foreste, David Bowie, il David Bowie che tutti conosciamo, si converte negli anni '70 al comunismo, gettando scompiglio tra la brava gioventù cubana. Ma forse anche quest'ultima trovata è un'abile macchinazione delle spie del futuro che vogliono minare con i semi della dissoluzione decadente la sana fede rivoluzionaria.⁷

Il collare di fuoco (2005), *Il collare spezzato* (2006) e i romanzi del Ciclo del Metallo (*Metallo urlante*, 1998, *Black Flag*, 2002, e *Antracite*, 2003) non fanno parte del ciclo fantascientifico di Evangelisti e si iscrivono invece nel filone dei romanzi storici, immergendo il lettore in lotte (contro) rivoluzionarie. Nel *Collare di fuoco* e *Il collare spezzato* il lettore assiste rispettivamente all'indipendenza e alla crescita del nuovo Stato del Messico. Un processo di emancipazione piuttosto tormentato, nella misura in cui i messicani, prima e dopo l'indipendenza, saranno in bilico tra ideologie ispirate alle idee di libertà della Rivoluzione francese e interessi economici. Tramite le storie di più personaggi che compaiono in entrambi i romanzi, assistiamo a una serie di vicissitudini che impediscono l'instaurazione di una società completamente libera e priva di interessi capitalistici: la Storia del Messico si lega indistricabilmente a quella degli Stati Uniti. Nell'ultimo romanzo del Ciclo del Metallo, cioè in *Antracite*, il protagonista è singolo: lo stregone Pantera viene assunto come sicario, come leggiamo in quarta di copertina,

⁵ Per ulteriori informazioni si veda www.wumingfoundation.com/italiano/havana/sezione_hg.html, la sezione della pagina web del collettivo dedicata al romanzo in questione.

⁶ WU MING 5, *Havana Glam*, cit., p. 122.

⁷ F. MAZZETTA, “Wu Ming 5. *Havana Glam*”, *Il Mucchio Selvaggio*, 2/8 ottobre 2001, n° 456, www.wumingfoundation.com/italiano/havana/mucchio_hg.html [01/03/2008].

assoldato da una setta terroristica operante tra i minatori irlandesi della Pennsylvania, i Molly Maguires [... Pantera d]ovrà compiere un lungo e tortuoso itinerario prima di capire che a confronto sono due diverse anime dell'America, e che quella che vincerà lascerà la sua impronta sui secoli a venire.⁸

Nel romanzo, l'impegno e il denaro si confrontano in un conflitto sulle modalità dell'estrazione dell'antracite dieci anni dopo la fine della guerra civile. In questa luce esso costituisce una nuova puntata del *Western No-Global*, etichetta proposta da Loredana Lipperini in occasione della pubblicazione di *Black Flag*⁹. In questa recensione, la critica attribuisce a Evangelisti una serie di appellativi senza intenti riduttivi: oltre a essere autore di *western*, Evangelisti viene presentato come inventore di un nuovo fantastico (e non di *fantasy*), autore di romanzi storici che abbracciano il fantastico, il Tolkien di Sinistra con le sue "pulsioni anarchiche"¹⁰ e portavoce del messaggio *No Future* del movimento punk degli anni '70 e '80. Secondo Wu Ming, *Antracite* conclude l'"epopea della nascita del capitalismo industriale"¹¹.

Gli eroi: agitatori, anarchici, ribelli degni, "da operetta" o banditi?

I romanzi storici ribaltano la questione dell'impegno tramite una progressiva problematizzazione della figura dell'eroe, la ricerca di modelli e una rivalutazione della storiografia. Ne *Il collare spezzato*, i messicani s'ispirano alla figura di Garibaldi per mezzo del nipote dell'eroe dei due mondi, Peppino, che assieme a Pancho Villa è uno dei protagonisti della prima rivoluzione proletaria del Messico svoltasi nel 1910. Villa è il generale le cui gesta leggendarie venivano cantate insieme a quelle di Emiliano Zapata e che morì vittima di un intrigo, dopo una vita in cui aveva sempre rifiutato gli affarismi. D'altra parte Evangelisti scarta la figura di Napoleone, riportando in *Il collare di fuoco* un saluto di Victor Hugo¹², perché Bonaparte non solo viene considerato come non all'altezza del-

⁸ EVANGELISTI, *Antracite*, cit., IV di copertina.

⁹ L. LIPPERINI, "Un Western No-Global. Esce *Black Flag*, l'ultimo romanzo di Valerio Evangelisti", *La Repubblica*, il 7 aprile 2002, ora disponibile sul sito di Evangelisti: www.eymerich.com/images/Recensione-Repubblica.jpg [01/03/2008].

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ WU MING 1, *New Italian Epic*, cit., p. 2a.

¹² Hugo viene anche menzionato da Pino Cacucci: nella raccolta *Ribelli*, l'ottavo racconto *Alexandre Marius Jacob, il vero Arsenio Lupin* (*Ribelli*, cit., pp. 101-108) presenta Hugo come una delle fonti d'ispirazione insieme a Proudhon, Bakunin, Kropotkin... (*Ribelli*, cit., p. 104).

l'impresa rivoluzionaria, ma anche come traditore della causa. Si mantiene invece la figura dello scrittore francese che incita alla rivoluzione:

“Non è la Francia che vi fa guerra, è l'impero. Coraggiosi messicani, resistete! Confido che Napoleone soccomberà a questa impresa, e che voi trionferete!” Faceva eco a queste parole corroboranti il manifesto dei repubblicani francesi residenti in Messico, rivolto ai loro compatrioti: “Siete i soldati di un tiranno, mentre il meglio della Francia è al nostro fianco. Voi avete Napoleone, noi abbiamo Victor Hugo!” Altre scritte riproducevano le dichiarazioni di simpatia per la causa messicana pronunciate dal presidente Lincoln e del famoso generale Garibaldi.¹³ (CF, p. 147)

Nei vari testi presi in considerazione, e soprattutto in quelli di Evangelisti, i pensieri e gli scritti di scrittori o intellettuali non vengono sempre pienamente compresi dai personaggi, ma solo dal narratore. Nel *Collare spezzato*, per esempio, alcuni personaggi messicani leggeranno manifesti rivoluzionari, nell'intento di esercitarsi nella lettura, ma non afferrandone il messaggio (CS, p. 250), che invece al lettore non sfuggerà. Nel dittico del *Collare* si incontrano altri numerosi riferimenti a brani di intellettuali, scrittori e poeti messicani¹⁴. Se invece i testi contengono una raffigurazione di un modello eroico, si registra un maggior riconoscimento tra i personaggi (semi)analfabeti, come avviene nel brano seguente:

I personaggi raffigurati, Teodoro li conosceva tutti. Si trattava di Benito Juárez, di Abraham Lincoln, di Giuseppe Garibaldi, di Louise Michel. Rimase perplesso sul quinto, ma poi capì. L'uomo con gli occhiali e la barba fluente era il principe russo Kropotkin, considerato dai socialisti messicani un nume tutelare, più ancora di Élisée Reclus o di Pierre-Joseph Proudhon.¹⁵

Gli eroi esemplari si distribuiscono del resto tra parole, discorsi e azioni che ispirano gruppi e individui. In questa panoramica si situano ovviamente i protagonisti della Storia, quali Juárez, Díaz, Carvajal, Bolívar, che ne *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato* spuntano nella vita di personaggi storicamente esistiti e/o fittizi, i quali però, comunque, non hanno mai avuto una parte (centrale) nella storiografia ufficiale. Nei ro-

¹³ EVANGELISTI, *Il collare di fuoco*, cit., p. 147.

¹⁴ Nel secondo volume del dittico, del resto, in coda al testo stesso, è stata inserita una *Nota bibliografica* di ben undici pagine, una folta bibliografia rubricata che offre molti e ricchi spunti di lettura.

¹⁵ *Ibidem*, p. 326.

manzi – lo stesso vale per *Antracite* – si dà quindi una voce a chi partecipa alla rivoluzione dalla base o a chi ha un ruolo di testimone in margine, come la vedova Marion Saltstreet Gillespie su cui si apre *Il collare di fuoco*: alle quattro di mattina i colpi della guerra di Cortina irrompono in un incontro amoroso a Brownsville, un abitato del Texas rimasto in mani messicane. Così, i testi di Evangelisti danno ampio spazio alla memoria collettiva, anche chiamata controstoria, confinando la Storia nell'implicito. Per di più si è

trascinati sul bordo della Storia, là dove il Grande Evento è sul punto di compiersi: Evangelisti ci lascia in disparte, ci permette di sbirciare obliquamente, di sentire l'odore acre del fumo e della polvere – nulla di più. I capitoli terminano quasi di colpo, e all'aprirsi del successivo un'eco lontana ci dice che qualcosa accadde, un tempo ormai passato. Della Grande Storia grondano e si confondono il sangue dei giusti e quelli degli ingiusti, sul quale giacciono le membra macellate delle vittime e dei carnefici.¹⁶

La Storia avviene negli interstizi, conclude Girolamo De Michele, recensore e autore dei due romanzi *noir Tre uomini paradossali* e *Scirocco*. De Michele definisce l'approccio di Evangelisti come la continuazione del registro di Stendhal – basti pensare a *La certosa di Parma* –, che viene giudicato più leggero e più fugace di quello adoperato da Hugo nella sua accurata ricostruzione della Rivoluzione francese.

Nei romanzi di Evangelisti si registra però uno slittamento nella raffigurazione di eroi e modelli rivoluzionari. In questo modo scopriamo che i protagonisti della Storia messicana che si sono proposti come difensori dei poveri, si corrompono appena passati al potere nello Stato nascente tradendo le loro convinzioni e cedendo al potere del denaro, ai propri interessi economici, fino a trasformarsi in *vendepatria* o traditori della patria. Il loro statuto, al contrario di quello di Hugo e Garibaldi, è quindi mobile, grazie alle osservazioni del narratore e dei personaggi più critici, gli umili nel senso manzoniano, che dettano lo sguardo del lettore, invitato a schierarsi contro il potere politico e capitalista. Chiarisce il generale Porfirio Díaz a un rappresentante alleato degli Stati Uniti ne *Il collare di fuoco*:

¹⁶ G. DE MICHELE, "Il Messico come metafora", recensione destinata a *Liberazione* ma rimasta inedita e poi mandata a Evangelisti e dal 26 febbraio 2006 disponibile su www.eymerich.com/archives/2006_02_01_archive.htm [01/03/2008].

“Vedete, signor Mc Nelly, sulle due sponde opposte del Río Bravo cambiano tutti i termini delle questioni. Colui che a Brownsville è un bandito, a Matamoros è un eroe. Peggio: è un cacique, se non addirittura un caudillo. Un’ autorità e un punto di riferimento, in un paese che manca di istituzioni stabili. Credo che il generale Carvajal capisca ciò che sto dicendo.”

L’interpellato uscì dal suo abbattimento e annuì con forza. “Certo che lo capisco, don Porfirio. Sono stato io stesso una specie di caudillo... No, meglio dire un cacique. Il caudillo più noto, al momento, siete voi”¹⁷.

Sull’asse del Buono/Cattivo, i rivoluzionari messicani si spostano nella direzione opposta rispetto a quella seguita da eroi entrati piuttosto nell’immaginario individuale. Ciò vale in particolare per i fratelli James, Jesse e Frank, presenti in più romanzi di Evangelisti: da banditi si fanno eroi, i loro crimini vengono cantati come fatti epici. Anche se si potrebbe faticare “a immaginarseli come eroi popolari”¹⁸, i James oscillano tra la loro reputazione ufficiale di banditi spietati e una raffigurazione molto più simpatica tramite la mitizzazione storica riferita nel testo. Ma alla fine avrà il sopravvento quest’ultima immagine, perché i fratelli James, “[a] furia di sentirsi definire difensori dei poveri [...] hanno finito per crederci veramente”¹⁹. Si impegneranno nella lotta dei minatori sfruttati perché ritengono di avere lo stesso nemico, anche se da tutti, perfino da Pantera, erano stati presentati come dei banditi. Pantera, a sua volta, evolve dallo statuto di freddo sicario – in tale veste viene assunto dai Molly Maguires – a quella di uomo impegnato, spinto forse all’impegno dall’amore per una giovane irlandese. Pantera stesso, pur presentato come un *outlaw*, e in quanto tale il contrario dell’inquisitore domenicano Nicolas Eymerich “sotto l[’a cui] egida [...] apre e chiude il libro”²⁰, si rivelerà un anarchico cinico ma in fin dei conti molto umano, ispirato, come riporta Mauro Trotta, al personaggio dello “straniero senza nome” interpretato da Clint Eastwood nei primi film di Sergio Leone²¹:

¹⁷ EVANGELISTI, *Il collare di fuoco*, cit., p. 247.

¹⁸ Id., *Antracite*, cit., p. 190.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 200-201.

²⁰ M. TROTTA, “La lotta di classe di un pistolero solitario. Le battaglie dei minatori americani nell’Ottocento nell’ultimo romanzo di Valerio Evangelisti”, *Il manifesto*, il 25 novembre 2003, ora consultabile su www.eymerich.com/archives/2003_11_01_archive.htm [01/03/2008]. Come osserva Luca Somigli, Evangelisti, negli ultimi anni, ha dato “sfogo a una naturale vocazione multimediale” dimostrando una grande disponibilità ai lettori (L. SOMIGLI, *Valerio Evangelisti*, Fiesole, Cadmo, 2007, p. 25).

²¹ *Ibidem*. Cfr. L. SOMIGLI, *op. cit.*, pp. 184-185.

Diventa, suo malgrado e contro voglia, una sorta di messia per derelitti, disgraziati e prostitute. Lui – pur abituato alla violenza – non appartiene a quella società violentissima. Non accetta d’esser richiamato alle ragioni del progresso e della storia, perché – come dice a un certo punto – “le fasi storiche le decide il tamburo del mio revolver”.²²

esplicita Evangelisti stesso in un’intervista apparsa su *Liberazione*. Conclusione già riscontrata in *Black Flag*, il secondo romanzo del Ciclo del Metallo²³.

Pantera, inoltre, cristallizza i problemi dei rapporti interrazziali e interculturali dell’epoca, esistenti tra indigeni, neri, creoli, bianchi, tra cui si distinguono irlandesi, gallesi, inglesi, tedeschi, distribuiti tra i personaggi ne *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato*. Tali problemi si presentano come tuttora irrisolti nella sua doppia identità di meticcio: Pantera ha origini messicane e africane. A questo punto andrebbe certo osservato che il meticcio del *pistolero* stregone²⁴ rispecchia l’ibridazione configurativa dei testi di Evangelisti: Luca Somigli, che gli ha dedicato un saggio in cui definisce il dittico *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato* “senz’altro l’opera più ambiziosa dello scrittore bolognese”²⁵, parla in questo caso di “una originale mescolazione di generi”²⁶.

Nel romanzo dei Wu Ming, per contro, figure eroiche e rivoluzionarie non prendono corpo in quanto personaggi ma sono subito emarginati sia dalla Storia come eventi di cronaca o come storielle, sia dalla storia che si sta narrando:

Altra storia.

Nel 1965 Ernesto “Che” Guevara partecipò ad azioni di guerriglia in Zaire, e 1000 soldati cubani vennero inviati nella Repubblica del Congo a supportare il regime socialista. Nel 1966 esperti cu-

²² T. BUCCI, “Intervista a Valerio Evangelisti su *Antracite*”, *Liberazione*, 18 novembre 2003, ora disponibile su www.eymerich.com/archives/2003_11_01_archive.htm [01/03/2008].

²³ L. SOMIGLI, *op. cit.*, pp. 148-149. Per un’analisi della figura di Pantera si consulti anche WU MING 1, *New Italian Epic*, cit., pp. 6-8.

²⁴ Interessante sapere che *Antracite* è stato ripubblicato in *Urania*, di cui Evangelisti è sempre stato un lettore assiduo, nel febbraio 2006, n° 1507 – in passato ha vinto il premio Urania per *Nicolas Eymerich, inquisitore* (si consultino rispettivamente i siti seguenti: www.mondourania.com/urania/u1501-1520/urania1501-1520.htm e www.eymerich.com/eymerich/eym1.htm [01/03/2008].

²⁵ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 25. Nell’intervista in fine al volume (“IV Conversazione con Valerio Evangelisti”), Evangelisti descrive i romanzi come “esperimenti”, “romanzi senza veri protagonisti” (*Ibidem*, pp. 167-187, p. 174).

²⁶ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 10.

bani erano in Guinea e si incominciava a fornire assistenza ai ribelli che combattevano il colonialismo portoghese in Angola e Mozambico.

L'Internazionalismo. Qualcuno lo prendeva sul serio.

Nel novembre del 1966 "Che" Guevara lanciò una campagna di guerriglia in Bolivia. Il partito comunista locale non lo aiutò. Il 9 ottobre 1967 Guevara venne catturato dai militari e ucciso sotto gli occhi dei consiglieri americani.

Questo frenò lo slancio internazionalista in Sud America. Cuba rimase sempre più isolata, il governo USA aveva lanciato una campagna di aiuti a ognuno dei sozzi regimi militari che tormentavano quella parte del globo. Cuba aveva bisogno di prendere fiato.

Ma altrove la lotta continuava.²⁷

Personaggi rivoluzionari storici nel testo si vedono quindi già ridotti a uno stato simbolico. Prototipica è la figura dell'appena citato Che, di cui vediamo passare "magliette con il [suo] volto"²⁸. A Cuba il Che si vede del tutto banalizzato, a tal punto da suscitare reazioni annoiate. In quanto tali i personaggi ispirano comunque gli individui. Così David Jones, alias David Bowie, esponente della musica *glam*, che sotto la spinta del manager abbraccia il comunismo trasformandosi a sua volta in un modello politico (quasi) fino a sostituire il Che per tutta una generazione. Ma Bowie, anche se sostiene che sarebbe piaciuto a Guevara, ci ripensa appena il regime cubano decide di bandire il Rock'n Roll: "Io mi sono illuso sulla natura del regime: sono ancora convinto che l'idea sia buona, ma la realizzazione è totalmente aberrante"²⁹. Bowie si dichiara in sintonia con il narratore: "Una star del Rock 'n Roll definiva Fidel un burattino"³⁰. Trapela qui la delusione di una generazione, ma questa volta sperimentata a livello individuale. "[...] la Rivoluzione Cubana e la causa internazionalista non avevano bisogno del patrocinio di *star* decadenti e viziate. L'isteria collettiva di certi strati della popolazione giovanile doveva rientrare"³¹. Il passaggio per il comunismo di Bowie fa del cantante un modello plasmabile più che plasmato, e viene così catalogato come una delle tante fasi nella lunga serie di metamorfosi che caratterizzano l'identità polimorfica del cantante. Con il cantante *glam*, definito anche

²⁷ WU MING 5, *Havana Glam*, cit., p. 86.

²⁸ *Ibidem*, p. 133.

²⁹ *Ibidem*, p. 179.

³⁰ *Ibidem*, p. 179.

³¹ *Ibidem*, p. 155.

un *dandy* extraterrestre, molti si distanziano dall'idea del socialismo (e del comunismo) per approdare al cinismo.

Ideologie rivoluzionarie: socialisti diventati politicanti (CS 322)

i meandri della politica messicana³²

un branco di utopisti³³

Il romanzo di Wu Ming e i testi di Evangelisti hanno un punto in comune nella mobilità ideologica e nella rappresentazione delle ideologie rivoluzionarie che si basano su un grande senso dell'orizzonte collettivo (anche se accompagnato da un sentimento relativo della solidarietà). In *Havana Glam* il socialismo diventa comunismo e marxismo... grazie a un sodalizio tra ideologia e musica. Nei romanzi di Evangelisti l'eterogeneità dei gruppi rivoluzionari e dei movimenti sociali invece si disperde. In *Antracite*, per esempio, all'interno dei due blocchi che si oppongono, il potere-denaro *versus* il movimento operaio, scopriamo, da una parte, le milizie private, l'esercito e la squadra nazionale sotto la guida di Pinkerton, uomini d'affari, affaristi e politici dalle mani sporche che si uniscono. Dall'altra, si trovano invece i Molly Maguires, i datori di lavoro di Pantera, gli *Knights of Labour* (già presenti ne *Il collare di fuoco* e ne *Il collare spezzato*), i seguaci di Lassalle, i membri dell'Internazionale (la cui sede, a richiesta di Marx, nel 1872 si sposta dall'Europa agli Stati Uniti) e, come appena detto, i banditi-sicari, perché si rendono conto di avere un nemico in comune.

Ciò rispecchia la mobilità ideologica che caratterizza anche la nostra società, ma all'interno delle narrazioni essa sembra comunque creare la base di una società migliore sotto forma di un progetto politico, sociale e talvolta anche pedagogico come ne *Il collare di fuoco*. Il progetto è di natura utopica e implica la creazione di un "luogo felice", uno dei due significati semantici ed etimologici della nozione di utopia – l'altro essendo quello di "non luogo". Essa mira alla creazione di un mondo, la realizzazione di condizioni definite ideali, come formulate dal marxismo, che viene spesso assunto come esempio prototipico. Nei testi di Evangelisti e dei Wu Ming le utopie risultano progetti irrealizzabili o realizzazioni imperfette. Dell'impossibilità di realizzazione approfittano

³² EVANGELISTI, *Il collare spezzato*, cit., p. 332.

³³ Id., *Antracite*, cit., p. 238.

gli stati capitalistici, in primo luogo gli Stati Uniti, che a loro volta si vogliono profilare come il modello da seguire, come suggerisce un personaggio interpellato in un dibattito sul futuro del Messico rimasto da troppo oppresso dagli spagnoli. A questo proposito, sentiamo anche l'elogio – ironico – degli Stati Uniti nell'ambito del lavoro degli Inviati speciali:

Non esiste un lavoro sporco. La Causa è il miglior detersivo morale che si conosca.

Quale causa?

Ingenui. La fine, il crollo, l'implosione, l'estinzione del comunismo. Ecco-fottutamente-quale. O anche: lo sterminio dei comunisti. Belle pile di teste mozzate, testi di partigiani comunisti, come in Grecia.

Fottuta retorica comunista.

Retorica comunista del cazzo.

Lavorare tutti per il trionfo della Vocazione Imperiale. Lavoro sporco?

La Repubblica Stellata. Land of Hope and Glory.

Gli Stati Uniti hanno la bandiera più bella del mondo.

*Incontestabile.*³⁴

Oltre a queste due realizzazioni fallimentari l'utopia può anche assumere la forma di una realizzazione precaria. La precarietà viene allora vista solo dal futuro, cioè, in *Havana Glam*, quando si considerano gli anni del secondo periodo postbellico.

[...] La cancellazione dell'Unione Sovietica avrebbe con possibilità quasi certa impedito il processo di decolonizzazione negli anni '40, '50 e '60 così come lo conosciamo. Un processo di decolonizzazione fittizia sarebbe portato avanti a tutto vantaggio del Paese; di sicuro non ci saremmo trovati di fronte alcun Vietnam e quindi niente "controcultura", e senza quel clima sarebbe stato impossibile per i vari movimenti di estrema sinistra prosperare così a lungo in Europa e specialmente in Italia.

Il regime maggiormente responsabile dello scoppio della guerra del 2022 è quello che all'epoca reggeva la repubblica Popolare Italiana, in realtà uno stato criptomarxista. Il presidente, Carlo Wilhelm, si era formato nel periodo noto come "'77" italiano.³⁵

³⁴ WU MING 5, *Havana Glam*, cit., p. 25.

³⁵ *Ibidem*, p. 60.

Con la scomparsa dell'utopia si neutralizza ogni tipo di controcultura e di rivoluzione, ma si evidenzia allo stesso tempo il senso più largo della nozione di utopia.

Havana Glam mette in luce un riscontro critico con la realtà empirica. Il romanzo mette in scena un'Italia dove ha prevalso la sinistra, l'estrema sinistra per essere esatti. Un brano che esplicita la già menzionata preoccupazione dei Wu Ming. L'utopia si realizzata come un'ideologia squalificata come criptomarxismo. Paradossalmente ogni utopia che nasce come reazione a e negazione di un'ideologia trova idee e concetti che la giustifichino, fa vedere come sarebbero potute andare le cose in Italia, come la Storia si sarebbe potuta svolgere, laddove l'utopia che David Bowie si promette di realizzare dopo il distacco dal comunismo rimarrà a livello concettuale. Invece di utopia sarebbe forse più giusto parlare di ucronia: il lettore segue i tentativi dei dirigenti del 2045 che si vogliono costruire un futuro basato su un passato diverso da quello che conosciamo. È questo uno degli ingredienti che Antonio Caronia, nella sua recensione, ascrive all'ultimo dei Wu Ming, Riccardo Pedrini, in quanto già presente nel suo romanzo *Baku ora* (2000), ma che in *Havana Glam* si è attenuato³⁶.

Havana Glam è quindi una scrittura di denuncia ma a partire da una fittizia realtà oppressiva. Il mondo del futuro si colloca tuttavia in continuità con le tendenze negative del nostro presente. *Havana Glam* propone un mondo distopico come quello di Evangelisti, che si dichiara pessimista³⁷, non tanto all'interno dei suoi romanzi non fantascientifici quanto in quelli storici-*western*.

In conclusione, a questo punto, si potrebbe quindi ipotizzare che i Wu Ming e Evangelisti scrivano testi a sfondo sociale, formulando terribili ipotesi di mondi in cui utopia e distopia non si escludono ma in cui la prima viene assorbita dalla seconda. I romanzi storici-*western* di Evangelisti presentano in apparenza un rapporto più magmatico tra utopia e distopia:

Antracite è dunque una riflessione sugli effetti sociali e culturali del trionfo di una modernità ancora magmaticamente in fieri, e di un modello insieme economico e ideologico, il capitalismo, la cui

³⁶ A. CARONIA, "Fantascienza ma è realtà", *L'Unità*, mercoledì 3 ottobre 2001, ora su www.wumingfoundation.com/italiano/havana/caronia_hg.html [01/03/2008].

³⁷ L. SOMIGLI, "IV Conversazione con Valerio Evangelisti", cit., p. 186.

affermazione comporta una revisione radicale degli stessi valori ideali su cui era stata fondata la repubblica.³⁸

Aggiunge Luca Somigli: “la posizione di Evangelisti può essere inquadrata nel più ampio movimento di rivendicazione della sua specifica funzione di critica sociale che ha accompagnato la ritrovata legittimità del genere”³⁹. Oserei dire che anche i suoi altri scritti hanno quella “capacità predittiva”⁴⁰ che la letteratura cosiddetta alta non sa rendere.

L’immaginario: dagli animali alla musica decadente

Nell’ultima tappa del confronto tra Evangelisti e Wu Ming, va ricordato che lo spaziotempo delle loro narrazioni viene corredato da un forte immaginario simbolico-animalesco e da un fitto intertesto musicale. Ne *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato* Evangelisti sfrutta simboli che sembrano far parte di un discorso metaforico preesistente. I messicani vengono paragonati ad aquile e serpenti, vale a dire vengono associati agli animali che compongono la bandiera nazionale e che rappresentano rispettivamente la forza e l’astuzia.

“La maestra ci ha spiegato solo che si doveva fare in modo che l’aquila non mangiasse più i serpenti.”

Teodoro capì il riferimento al simbolo nazionale, ma non il senso della frase. “Non vi ha detto cosa intendeva?” Comunemente, al di là della leggenda cui l’emblema era riferito, si interpretava l’aquila come raffigurazione della forza, e il serpente come simbolo dell’astuzia.

“No, non ce lo ha spiegato. Ma il serpente non è un animale cattivo?”

“Non è mica detto. Lui farebbe la sua vita tranquilla, e morde unicamente quando si sente minacciato. L’aquila, invece, non ha nessuna scusa. Per lei il serpente non è un pericolo: lo mangia solo perché le piace mangiarlo... Ah, forse adesso ho capito che cosa voleva dire la tua maestra.”⁴¹

La conversazione tra Teodoro, il rivoluzionario semianalfabeta, e suo figlio, qui riportata, non è altro che un’interpretazione del senso stratificato dell’emblema nella misura in cui si riferisce ai rapporti di potere,

³⁸ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 143.

³⁹ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ EVANGELISTI, *Il collare di fuoco*, cit., p. 327; cfr. anche id., *Il collare spezzato*, cit., p. 427.

alla gerarchia socioeconomica e al confine non fisso tra Bene e Male, che caratterizzano la storia del Messico di quegli anni. A queste raffigurazioni, un americano, lo statunitense Bill Henry, che tornerà anche nel secondo volume, ne aggiungerebbe volentieri una terza:

L'intero Messico è pieno di scorpioni. Mi meraviglio che non ne abbiate messo uno nell'emblema nazionale, accanto all'aquila e al serpente. Le aquile sono poche, i serpenti molti di più. Gli scorpioni sono dappertutto.⁴²

Gli scorpioni sono il popolo messicano che secondo Bill Henry non si dovrebbe muovere⁴³. L'oppressore attribuisce all'oppresso un valore velenoso.

In *Antracite* l'uso metaforico degli animali si limita in un primo istante alla figura del protagonista, che, come detto sopra, non ha un nome vero e proprio, ma si deve accontentare di un nome generico che combacia con l'abilità e l'agilità del pistolero-*palero*. Potrebbe ricordare il movimento della Pantera, di cui Evangelisti fu testimone in ambito universitario degli anni '90. Più potente è l'impiego dei roditori (topi e ratti) e dei muli nel terzo romanzo del Ciclo del Metallo. Della prima specie si nota una presenza massiccia che infesta miniere e binari contagiando l'ambiente che si tinge sempre più di nero e di grigio, che assieme al rosso del sangue, già onnipresente nei due romanzi del Ciclo e prima ancora, ne *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato* e altri, colora perfino la copertina:

Pantera se ne trovò tra le gambe e a lato, come se le bestiole formassero un ruscello di peluria grigia. Tentò di calpestarne un paio con gli stivali, ma non ci fu verso. Davanti a lui, i compagni calavano con rabbia coltellaccio, mazza e spiedi. Squittii più forti fecero capire che ogni tanto coglievano nel segno. L'afflusso dei ratti, però, non si arrestava.⁴⁴

Dal grigiore delle miniere, descritte ampiamente nel nono capitolo intitolato *La città sotterranea*, e dalla ferrovia, due simboli del nuovo Nuovo Mondo, si irradia un doppio peggioramento: minatori e altri personaggi soccombono a malattie apparentemente trasmesse dai roditori e

⁴² *Il collare di fuoco*, cit., p. 320.

⁴³ Ho lasciato da parte i riferimenti ai granchi, che rappresentano i conservatori contrari all'indipendenza del Messico (*Il collare di fuoco*, cit., p. 124).

⁴⁴ *Antracite*, cit., p. 84.

dal contatto con i muli impiegati nelle miniere, vittime dello sfruttamento dell'estrazione dell'antracite che invade progressivamente il paesaggio.

L'insieme era dominato da torri, di metallo e di legno, e da altissimi camini in mattone. Si intuiva che quelle ciminiere, al momento inattive, d'ordinario vomitavano a getto continuo banchi di fumo, fino a nascondere il cielo quasi per intero. A loro si doveva, molto probabilmente, l'annerimento del suolo, a perdita d'occhio. Non ancora completo, visto che tratti di bosco e di prato esistevano ancora. Tuttavia Pantera ebbe la sensazione che l'espansione della fuliggine fosse stata bloccata solo provvisoriamente, e che presto avrebbe divorato ciò che, in quel paesaggio, rimaneva di naturale.

[...]

Lo sostenevano nella sua convinzione i paesaggi che gli scorrevano accanto. C'era stato un netto peggioramento, rispetto a poche settimane prima. Le colline erano ormai divorate dalla cancrena nera fino alla vetta. I binari, oltre che ammassarsi a valle, si ramificavano verso le cime, dove i tetri edifici minerari parevano presidiare sia il nulla cupo del cielo, sia lo squallore terroso delle pendici. Non era un contesto fatto per la vita umana, e forse meditava Pantera, non era nemmeno un contesto autentico. La sensazione insistente era che si trattasse di un incubo altrui, dilatato fino ad assorbire i confini dell'esistente.⁴⁵

Nonostante lo squallore e l'eventuale mancanza di autenticità, l'ambiente non lascia indifferenti i protagonisti: la Pennsylvania negli occhi di Pantera evolve da ambiente deprimente a mondo che gli sta a cuore perché ci trova una causa. L'antracite riecheggia la carica simbolica del "collare", della prigionia che offre il cosiddetto Progresso, incarnato dagli Stati Uniti, come traspare già dall'epigrafe de *Il collare di fuoco*:

Non c'è nulla di tanto pericoloso per un popolo d'America quanto l'amore disinteressato degli Stati Uniti. La loro protezione è un collare di fuoco.

Justo SIERRA, *Juárez, su obra y tiempo* (1905)

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 31-32 e 264-265.

Un progresso ovviamente che non è né nuovo né innocente, e che contrasta con gli oggetti e i rituali magici che accompagnano la figura di Pantera.

Le tensioni s'iscrivono quindi nella lingua, grazie a una strumentalizzazione di simboli discorsivi storici da parte del narratore. A ciò si aggiunge la manipolazione di rimandi musicali. Nella produzione di Evangelisti la musica s'inserisce nel corpo del testo: sono frammenti di inni (*Mexicanos, al grido de guerra; La Marsigliese; L'Internazionale*), canzoni, fughe e poesie che colpiscono per la loro musicalità e fanno parte integrante della trama rivoluzionaria. Sono simboli storici strumentalizzati dal narratore. In *Havana Glam*, invece, la musica viene manipolata da determinati personaggi, ma dall'altro lato esercita anche una "funzione critica", come afferma uno dei personaggi: "Ho studiato questa cosa del *Rock 'n' Roll* in lungo e in largo. Che ci piaccia o no, quella musica svolge nei paesi capitalisti una funzione critica"⁴⁶. Una funzione che si estende dal testo stesso al paratesto. Lo testimoniano le varie citazioni in epigrafe di e su Bob Dylan (che si trova in compagnia di Jack Kerouac e del suo *Mexico City Blues*), e di *A Hard Rain's Gonna Fall*. Tutti spunti inseriti in una corallità di voci impegnate, che dettano il ritmo febbrile della narrazione che in *Havana Glam* sa del *Glam* e della musica *heavy metal* e *punk* in Evangelisti. Musiche di evasione e di sottrazione ma allo stesso tempo "militanti".

⁴⁶ WU MING 5, *Havana Glam*, cit., p. 154.

**Ideologia, semplicismo e tortillas:
il Messico, Pino Cacucci e Valerio Evangelisti**

Gian Paolo GIUDICETTI
FNRS/ Université Catholique de Louvain

In Messico ho trovato fin dal primo viaggio un'energia vitale che
temevo di aver perduto irrimediabilmente.
Pino CACUCCI, *Storie di perdenti ma non vinti*, intervista a cura di
Rita CENNI, in *Libertaria*, 2001, 3.

Puerto Escondido nelle sue diverse forme.

In questo articolo ci occuperemo di due argomenti: di un breve confronto tra *Puerto Escondido* di Pino Cacucci, il film omonimo di Gabriele Salvatores, e *Passaporto*, racconto di Cacucci che costituisce il nucleo, o almeno uno dei nuclei, di *Puerto Escondido*; e della struttura ideologica semplicistica, responsabile di un semplicismo strutturale anche letterario, di alcune opere di Cacucci ed Evangelisti, alcune delle quali hanno in comune l'ambientazione messicana.

Puerto Escondido è un romanzo del 1990 che descrive la fuga dall'Italia dell'impiegato di un ippodromo, che è anche la voce narrante del romanzo e ha assistito all'omicidio di un poliziotto da parte di un altro poliziotto. Il secondo poliziotto, squinternato, cerca di uccidere l'impiegato, lo insegue a Barcellona, lo ritrova in Messico, quando però, ormai, il poliziotto è cambiato, ha fondato una famiglia e addirittura salva la vita del collega quando questi è catturato da poliziotti messicani corrotti. La struttura del libro è fondata su una successione ripetitiva di bipartizioni. I primi due dei trentun capitoli che compongono il romanzo sono ognuno divisi in due parti: nel primo l'io si risveglia in ospedale non ricordando nulla, mentre nella seconda parte del capitolo, quando il poliziotto che lo ha ferito lo visita, affiorano i ricordi di ciò che è successo.

Similmente nel secondo capitolo, nella cui prima metà l'io è all'ospedale, è ancora visitato da poliziotti, mentre nella seconda viene intervistato da una giornalista e nega di ricordarsi chi gli ha sparato.

La struttura duale si protrae al di là dei primi due capitoli; durante la fuga l'io conosce successivamente due donne e s'innamora di entrambe: la prima è una sorta di terrorista, la seconda una giovane *punk* incontrata a Barcellona. La bipartizione è anche quella tra la prima metà (per numero di pagine) del romanzo, e la seconda, in quanto la seconda si svolge interamente in Messico, paese che configura manicheisticamente il luogo dell'alterità e di cui sono sottolineate caratteristiche convenzionali: il calore, il deserto, nel quale l'io sperimenta il peyote, pianta allucinogena, l'illegalità più in generale (in Messico si può “fare qualsiasi cosa”, tranne “bere per strada”¹) e il commercio di droga, che coinvolge anche l'io. Il Messico è anche, secondo Cacucci, il paese dell'artificiosità (qualità che nel romanzo non appare negativa²):

pagode artificiose [...]. Sulle colline fitte di vegetazione ostinata spuntano quartieri verticali in stile più vietnamita che latino, villette da reduci in pace alcolica e qualche reggia da produttori di telefilm. La parte vecchia attorno al mercato è meno addomesticata, l'odore di frutta marcia riesce a coprire abbronzanti e dopobarba.³

[...]

anche quelle [case spagnole rossicce] nuove le costruiscono in stile, così non si capisce quanto ci sia rimasto di vero.⁴

Il Messico è anche il luogo della solidarietà, nel quale l'io e il suo amico Elio, suo complice nel commercio di droga, si aiutano e si salvano la vita, oltre che di incontri misteriosi. Secondo Elio, in Messico succede spesso di “incontrare gente che altrove non rivedresti mai”⁵. Infine e soprattutto quel paese è uno dei campi di battaglia principali della contrapposizione tra latinoamericani e Stati Uniti, nei quali “gli americani hanno comprato tutto”⁶ tranne un tipo di *tequila*. Il diciannovesimo capitolo, che descrive una traversata del deserto, letteralmente compiuta dall'io,

¹ P. CACUCCI, *Puerto Escondido*, Milano, Mondadori, 1993, p. 202.

² “L'insieme è piacevole, ha l'aria di una scenografia variopinta”, (*Ibidem*, p. 264).

³ *Ibidem*, p. 192.

⁴ *Ibidem*, p. 264.

⁵ *Ibidem*, p. 315.

⁶ *Ibidem*, p. 202.

rinvia a quelle spesso affrontate dagli immigrati messicani, ad esempio in Arizona, per entrare illegalmente negli Stati Uniti⁷.

L'opposizione tra Europa e Messico, che costituiscono il punto di partenza e quello di approdo del periplo dell'io, slitta, nel corso della narrazione, nella contrapposizione, più radicale perché connotata più ideologicamente, tra Messico e Stati Uniti, tra vinti e vincitori, e qui risiedono tanto la struttura manicheista di questo romanzo, quanto, più complessivamente, le ragioni della collocazione latinoamericana delle opere di diversi scrittori di sinistra.

Nel film di Gabriele Salvatores, del 1992, con Diego Abatantuono, Valeria Golino, Claudio Bisio, Fabrizio Bentivoglio, la dimensione ideologica è meno presente a livello strutturale e confluisce in parte nelle battute di Alex, il personaggio che corrisponde, più o meno, all'Elio del romanzo. Il protagonista è ora un impiegato di banca che ha un ruolo di responsabilità e non si trova fin dall'inizio ai margini dell'illegalità come, invece, il protagonista del libro. Si potrebbe quindi presupporre che la destinazione messicana rappresenti, di fronte al mondo tranquillo del bancario, un'alterità ancora maggiore che nel romanzo, però non è così: il film omette una parte della narrazione romanzesca, ad esempio la parte che si svolgeva a Barcellona, ed è ambientato quasi interamente in Messico, per cui il paese latinoamericano perde in gran parte la funzione di approdo e alterità (tra l'altro, fin dall'inizio il poliziotto è meno folle di quanto non sia nel romanzo); la trama, anche perché ad Abatantuono è concesso di abbondare nella sua consueta e gradevole forma di comicità, si presta piuttosto a una commedia all'italiana tradizionale, una storia un po' bislacca collocata in Messico come potrebbe esserlo altrove. Mentre nel romanzo il Messico era la destinazione più consona per l'io, che, come confidava a una delle due donne amate, appartiene "alla razza che perde sempre"⁸, nel film, mescolato alla simpatia per alcuni tratti di quel paese, vi è uno sguardo ironico, assente nel libro, verso chi fugge dal proprio paese per cercare la felicità altrove.

⁷ Cfr. A.R. "An der löchrigen Südgrenze der USA", in *Neue Zürcher Zeitung*, 21.12.2006, p. 7.

⁸ *Puerto Escondido*, cit., p. 293.

Per ultimare queste osservazioni comparate, va menzionato *Passaporto*, il racconto di Cacucci del 1982⁹ che narra solo una parte della stessa storia, anche se in maniera dettagliata. La racconta cioè solo fino al punto in cui il poliziotto spara al protagonista – che, anche in questa occasione, è stato tanto sfortunato da essere testimone dell’omicidio di un collega da parte del poliziotto – e presuppone che il protagonista muoia a causa di quei colpi di pistola, con i quali il racconto termina. *Passaporto* è un racconto sulla morte, sulla corruzione della polizia, nel quale né il poliziotto né il protagonista hanno il tempo di vivere una trasformazione ed entrare a contatto con un altrove.

Due e due fanno due e la contro-memoria

C’est simple comme deux et deux font deux
UN COMMISSARIO nel film *Le paltoquet* (1986) di M. Deville.

Until the lions have their own historians, the history of the hunt
will always glorify the hunter. [...] Once I realized that, I had to
be a writer

C. ACHEBE, *The Art of Fiction*, intervista a cura di J. Brooks, in
The Paris Review, Winter 1994-95.

La buona letteratura può essere ambientata su qualsiasi fondale, le sue trame possono svolgersi in Messico come in Italia o a Tonga; la si può creare raccontando di vinti, come desidera Cacucci, quanto descrivendo dei vincitori; essere legata alla grande Storia, declinare esperienze autobiografiche o fantasie: non ci sono preclusioni tematiche di principio. Inversamente, però, la cattiva letteratura sorge sempre su un errore ideologico, cosciente o incosciente, evitabile o inevitabile: o per la presenza di una concezione limitativa della scrittura, quando per esempio si crede che un linguaggio trasandato, realista, sia di per sé positivo, o perché un’ideologia di altro tipo – politica, didattica, religiosa, economica o altro –, si sovrappone al fine estetico, inteso come una rappresentazione fittizia del mondo che stia al di qua dell’ideologia. In questo quadro, ci si può allora chiedere sia quali siano le lacune ideologiche risultate più dannose alle opere di Cacucci ed Evangelisti¹⁰, delle quali appare diffici-

⁹ Poi in CACUCCI, *Outland Rock*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 58-76.

¹⁰ In un’altra occasione si è avuto modo di riscontrare difetti simili nell’opera narrativa di M. Carlotto (cfr. G.P. GIUDICETTI, “La narrazione nelle opere di Massimo Carlotto: impegno etico e af-

le consigliare la lettura, sia come la retorica ideologica di questi scrittori si concretizzi stilisticamente e narrativamente.

Nelle narrazioni di Cacucci ed Evangelisti l'ideologia semplicista si riconosce nelle caratteristiche seguenti: la presa in considerazione di un solo punto di vista, la sopravvalutazione del particolare sul generale, le manchevolezze del ragionamento logico, l'uso di aggettivi che hanno l'unica funzione di enfatizzare pateticamente il discorso. Si tratta, cioè, di quelle "fallacie argomentative" di cui ha parlato Costantino Maeder a proposito de *Il giorno del lupo* di Lucarelli, ma che in Lucarelli riescono almeno a manipolare il lettore a una prima lettura, mentre nei romanzi e racconti di Cacucci ed Evangelisti ingannano unicamente un lettore distratto o prevenuto ideologicamente.

Si può considerare l'esempio di *Ribelli!* di Cacucci, la cui lingua è connotata da espressioni irrazionali-retoriche ("per miracolo", "assoluta"¹¹), iperboli ("Quico avrebbe dedicato ogni istante della prigionia a svariati tentativi di evasione"¹²), aggettivi banali (la nostalgia "struggente"¹³), dalla retorica, principalmente dovuta, ancora, alla scelta degli aggettivi, di periodi come il seguente: "insopportabile cumulo di falsità [...] doveroso riconoscimento [...] potere che continua, imperturbabile e ineffabile, nella sua opera di genocidio, alternando i massacri sul campo allo sterminio per fame"¹⁴), prolissità pleonastica ("la casa fu completamente circondata"¹⁵), esplicitazioni inutili: Sabaté "combatteva il regime, i ricchi latifondisti [...], ma non voleva i soldi di un bottegaio che sgobbava dalla mattina alla sera"¹⁶, occasione nella quale la descrizione dei fatti sarebbe stata sufficiente a comprendere le intenzioni o il pensiero del personaggio. Il manicheismo, in *Ribelli!*, risiede spesso nella troppo facile enfaticizzazione: si può ammettere volentieri che nella guerra di Spagna il comportamento dei partigiani fosse migliore di quello dei franchi-

fermazione dell'io", intervento al convegno *Noir de noir*, Anversa 2006, i cui atti sono in corso di pubblicazione).

¹¹ *Ribelli!* [2001], Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 47 e 36.

¹² *Ibidem*, p. 48.

¹³ *Ibidem*, p. 121.

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶ *Ibidem*, p. 52.

sti; annacquare le differenze etiche sarebbe falsificare la storia¹⁷. Ma è riduttivo o pleonastico presentare franchisti che prendono a calci i cani o sparano a un civile senza preoccuparsi di distinguerlo dal loro bersaglio militare¹⁸, mentre i partigiani, sistematicamente, sono leali e circondati da una famiglia amata¹⁹.

Un altro esempio è quello dei romanzi storici messicani di Evangelisti *Il collare di fuoco* (2005) e *Il collare spezzato* (2006), che narrano, attraverso numerosi personaggi, la storia del Messico della seconda metà del XIX e dell'inizio del XX secolo. Sono romanzi che si fondano sulla lettura di numerosi libri storici e la ricostruzione dei fatti è verosimile. Eppure anche qui lo scopo della narrazione è visibilmente ideologico, poco letterario, ma anche non-storico, perché la storia prima di giudicare cerca di capire, e cerca di capire anche quello che da un punto di vista politico può essere considerato un male. Invece Evangelisti tende a rendere assoluto, cioè non spiegabile e quindi non storico, il male incarnato in alcuni personaggi e più generalmente, in gran parte coincidente con il ruolo degli Stati Uniti. Sembrerebbe cioè, a leggere questi romanzi, che i problemi del Messico siano un risultato non della storia interiore del paese o di un'ingerenza estera puntuale, fattuale, ma di una forza esterna assoluta, quasi metafisica, di fronte alla quale è facile cadere nella tenta-

¹⁷ Annacquamento proprio di un revisionismo altrettanto semplicista. Cfr. per esempio il diario di Giuseppe BOTTAI (*Diario. 1944-1948*, Milano, Rizzoli, 2001, 16.6.1946, p. 393), il quale avrebbe desiderato che i morti fascisti e antifascisti fossero “indivisi, tutti raccolti nella stessa pietà, onorati da unico culto, confortati da una sola preghiera. Morti tutti per l'Italia, sotto diverse bandiere, con inni diversi alle labbra, ma tutti per innalzarla, per guarirla da un male, per riscattarla da una servitù, per conferirle una grandezza a strumento d'una missione nel mondo, tra gli uomini”. “A shared memory risks being ‘negotiated oblivion’, a communion in forgetfulness”, ha scritto S. LUZZATTO in *La crisi dell'antifascismo*, citato da L. SOMIGLI, “Fighting Crime in Times of War: Visions and Revisions of Fascism in Contemporary Detective Fiction”, in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, ed. by G. ANIA and A. Hallamore CAESAR, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 6-24, p. 23. Luzzatto (cfr. SOMIGLI, *Ibidem*, p. 23) usa l'espressione *Nuovo Conciliatore* per quegli “historians, journalists and politicians, who, in their call for a reconciliation between ‘the children of the Partisans and the children of the Salò soldiers’, aim to water down the ideological, psychological, and ethical motivations of both sides in the ocean of a general *embrassons-nous*”.

¹⁸ Cfr. *Ribelli!*, cit., pp. 55 e 56.

¹⁹ Cfr. L. CURRERI, *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 146, così su Cacucci: “talora in cerca di un facile applauso adolescenziale, con i cattivi e i buoni in bella mostra sulla pagina-lavagna”. Un discorso simile si può infatti fare per *Oltretorrente* [2003], Milano, Feltrinelli, 2005, un altro romanzo di CACUCCI sull'insurrezione di Parma nel 1922, che, poco prima della marcia su Roma, resistette ai fascisti. Nel romanzo c'è l'esaltazione degli arditi popolari, anarchico-comunisti antifascisti al centro di questa insurrezione, ma il tutto con il solito semplicismo manicheista; con sincerità, ma la sincerità di un adolescente che si appassiona all'antifascismo.

zione del vittimismo, come accade anche nelle opere di Cacucci²⁰. “A ogni costo evitate di concedervi lo status di vittima”²¹, aveva scritto Brodskij. Al contrario, leggendo queste opere, si ha la sensazione di un sinistrismo e un antiamericanismo *primari*, simili a quelli che nei media europei si verificano ancora frequentemente, ad esempio quando, per contrastare l’americanizzazione nefasta della cultura e della politica europea, si preferisce inveire contro gli Stati Uniti invece di esaminare e correggere le debolezze della cultura e della politica europea che consentono questa americanizzazione.

Ci si può sforzare di comprendere le intenzioni di Cacucci ed Evangelisti, desiderosi di contribuire a una “contro-memoria”²², senonché, malgrado, forse, le buone intenzioni, nel loro caso, più che di contro-memoria, si tratta di una *vulgata* diffusa da una componente della sinistra europea; a parte il fatto che questo concetto di contro-memoria è di per sé debole, sia se applicato alla storia (una memoria il più possibile oggettiva è sufficiente), sia se alla letteratura, perché ogni romanzo, proponendo un’altra realtà, mette di per sé in discussione quella presente.²³

Infastidiscono il lettore, nelle opere di Evangelisti e Cacucci, la confusione di storico e ideologico, e la caricatura che il semplicismo di questa ideologia provoca quando essa viene applicata alla storia. Considerare

²⁰ I “condomini radioattivi”, cioè il tema del romanzo, sono “solo uno dei molti crimini che il Messico sta subendo dai potenti della Terra”, si legge in *Demasiado Corazón* [1999] di CACUCCI (Milano, Feltrinelli, 2005, p. 228). È vero però che in questo romanzo c’è anche una posizione diversa, minoritaria nell’opera complessiva di Cacucci: Bart spiega a Leandro, infatti, che è errato credere che la colpa sia tutta “della congiura internazionale, dell’asservimento planetario ai voleri dello Zio Sam [...] sai perché nessuno ha mandato in onda i tuoi filmati di denuncia? Perché alla gente non gliene frega niente, non vuole sapere, preferisce non sentire. È l’esatto contrario: non sono manipolati dal Grande Fratello, sono sordi e ciechi a qualsiasi cosa minacci di turbare i loro equilibri. Se provi a farlo, cambiano canale” (p. 155). Bart afferma che il *New York Times* pubblicò la notizia che negli Stati Uniti alcuni esperimenti nucleari causarono almeno centomila casi di tumore alla tiroide e altre malattie del genere e che nessuno reagì, perché le persone non sono disposte “a rinunciare a tutto quello che hanno”, e sanno, inconsciamente, di essere debitori a chi, come Bart stesso, fa “il lavoro sporco” (p. 157).

²¹ J. A. BRODSKIJ, *Profilo di Clio*, citato da J. M. COETZEE, “Brodskij saggista”, in *La rivista dei libri on-line*, 21.11.2003.

²² Cfr. A. RIGNEY, “Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory”, in *Journal of European Studies*, 2005, 35 / 1, pp. 11-28, p. 13, che rileva che il concetto di “memory entered into contemporary discussions by way of its opposition to history” e quindi come sinonimo di *counter-memory*, di opposizione alla storia ufficiale, un’opposizione spesso legata alle politiche identitarie di gruppi sociali ed etnici.

²³ Lo ha rammentato M. VARGAS LLOSA, “Les quatre siècles du Quichotte”, in *Nouvelle Revue française*, jan. 2006, 576, pp. 28-47, pp. 32-3.

negativamente la confusione fra storia e ideologia non significa precludere alla narrativa la possibilità di inglobare racconto storico e visione politica nella struttura della finzione (spesso si è scritto del romanzo come genere onnivoro: “that cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art”²⁴), ma osservare con scetticismo la trasformazione della dimensione storica in un pretesto per un *pamphlet* ideologico che rimane, troppo angustamente, confinato in una visione sociologico-politica della letteratura che ricorda quella di Lucien Goldmann, il quale identificava nella “forme romanesque, par essence”, una forma “critique et oppositionnelle [...] une forme de résistance à la société bourgeoise en train de se développer”²⁵.

Il semplicismo si manifesta, così, in visioni falsificate della storia, in errori pacchiani e affermazioni sufficientemente parziali da risultare grottesche. In *Ribelli!* Cacucci riduce la prima guerra mondiale a un massacro di contadini²⁶, come se non vi fossero morti anche borghesi, scrittori, ufficiali e tanti altri; scrive del razzismo come se fosse una caratteristica esclusiva del mondo occidentale e capitalista²⁷; i “salari da fame” sono propri della dittatura di Batista e del “neoliberismo”²⁸; oggi, con il nome di Tupac Amaru, “si combattono nuove tirannidi, perché dai tempi della sua rivolta le cause che la provocarono non sono ancora state rimosse: corruzione, ingiustizia, miseria, razzismo”²⁹; i militari sono “tutti” tonti e frustrati, anzi “tutti” i “falliti” si ritrovano in uniforme (“divisa impeccabile, quell’uniforme uguale a quella in cui tutti i falliti della vita si rinchiudono, per non dover rendere conto della propria miseria... Come tutti i militari, meno pensava e più avanzava di grado”³⁰); l’antipatia per i soldati è bilanciata dalla simpatia per i ribelli, compreso Jim Morrison, di cui cita con compiacimento i versi, non so quanto brillanti, “Padre... voglio ucciderti. Madre... voglio fotterti”³¹; Morrison, secondo Cacucci, faceva bene a non diffidare della droga come “quelli che volevano salvare le vite dalla droga solo per bruciarle meglio nel fango

²⁴ V. WOOLF, *The Narrow Bridge of Art* [1927], in *Granite and Rainbow*, London, Hogarth, 1960, p. 18.

²⁵ L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman* [1964], Paris, Gallimard, 1970, p. 52.

²⁶ Cfr. *Ribelli!*, cit., p. 68.

²⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 83-7.

²⁸ *Ibidem*, p. 91.

²⁹ *Ibidem*, p. 153.

³⁰ *Ibidem*, p. 159.

³¹ *Ibidem*, p. 160.

di una giungla, con un fucile in mano e il vuoto dentro”³²; Cacucci scrive dei “dottori della scienza occidentale”³³, come se ci fossero una scienza occidentale spietata e una terzomondista angelica; altrove “statunitense” è un aggettivo di per sé negativo (“Chomsky è statunitense... anarchico, per fortuna”³⁴); le Farc colombiane, “non si può negare che lottino per i diritti della propria gente”³⁵.

Il semplicismo mantiene con meno difficoltà una parvenza di buon senso quando si applica a realtà lontane. È una distanza, quella di alcuni scrittori italiani che ambientano romanzi in America latina, che coincide con la non considerazione delle radici dei fenomeni, con l’indugio alla superficie, atteggiamenti antistorici più impervi quando proiettati su un panorama, come quello italiano, che i lettori conoscono meglio. Non è stato raro, per la sinistra meno avvertita del secondo dopoguerra, vivere le rivoluzioni per procura³⁶, subendo, visto che il mondo è quel che è, “batoste in casa e in trasferta”³⁷ dopo aver ammirato e onorato dittatori e dittature in vari continenti³⁸.

La denuncia della miseria di popolazioni emarginate è una buona intenzione, ma di alienazione intellettuale non fa prova solo chi ignora queste realtà, per conoscere le quali è sufficiente leggere buoni giornali, ma anche chi sposta il conflitto ideologico e politico, in primo luogo, velleitariamente, invadendo eccessivamente il campo letterario e così ricordando l’inutile “prêchi-prêcha de l’art communiste”³⁹, apportando poco o niente alla letteratura; in secondo luogo, spostando la lotta in altri

³² *Ibidem*, p. 173.

³³ *Ibidem*, p. 165.

³⁴ CACUCCI, *Letteratura e vita*, intervista a cura di A. Fogar, in *Fucina Mute*, mar. 2002, 38.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. G. PERRAULT, autore di un libro su Battisti, intervistato da T. Danancher, in *Le Figaro* su rete, 18.3.2007.

³⁷ Come scrive E. BERSELLI nell’introduzione a ALTAN, *L’Italia di Cipputi* [2005], Milano, Mondadori, 2007, p. 7.

³⁸ Cfr. M. KUNDERA, *I testamenti traditi* [1993], Milano, Adelphi, 2005, p. 210: “il volto della nostra ospite si era irrigidito in una smorfia. Essendo di sinistra (lo è ancora) vedeva nell’invasione russa della Cecoslovacchia il tradimento dei suoi più cari ideali e non tollerava che le vittime con le quali aveva inteso simpatizzare si facessero beffe di quegli stessi ideali traditi”. R. LA CAPRIA (*Letteratura e libertà. Conversazioni con Emanuele Trevi*, Roma, Quiritta, 2002, p. 22) parla degli intellettuali di sinistra ciechi sul comunismo sovietico, mentre godevano dei vantaggi della democrazia e respingevano le denunce di Orwell. Il giornale francese *L’Humanité* negava i crimini cambogiani, affibiandoli alla “calomnie anticommuniste”, per poi far finta di niente e fingere di averli sempre denunciati (cfr. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L’implicite*, Paris, Colin, 1986, p. 289), ecc.

³⁹ P. JACCOTTET, *Écrits pour papier journal. Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, 1994, p. 28.

territori, in altre nazioni, sulle quali il lettore non può esercitare un'influenza profonda e informata, togliendo energia all'impegno politico o civile reale, da esercitare nell'ora e nel qui, non nell'altrove e nel passato. Altrimenti la storia diventerà il rifugio degli sconfitti.

**Leggi degli uomini e uomini di legge: la Storia colpevole
in Elio Petri *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto***

Magali VOGIN
Université de Provence

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto si iscrive nel genere dei film politici, ossia quei film in cui periodi storici passati, in questo caso il periodo fascista, sembrano riproporsi con prepotenza. Ambientato nell'Italia degli anni di piombo, *Indagine* è perciò il risultato dell'analisi del presente alla luce del passato. L'assassino è un poliziotto di alto grado, che uccide la sua amante, per dimostrare che in quanto rappresentante del potere esecutivo dello Stato, egli sfugge a quella stessa legge che quotidianamente deve fare applicare. Con questo personaggio, Petri sembra voler dire che il fascismo ha generato individui deboli e squilibrati, e che persiste grazie a un principio fondamentale della nostra civiltà: il principio di autorità.

Che un uomo uccida la sua amante, che lo aveva tradito e umiliato, è un fatto di cronaca. Ma se quest'uomo è l'ex capo di una brigata criminale e il nuovo direttore della sezione politica della polizia, diventa un fatto politico. A questo punto, se il criminale si servisse della sua esperienza per assicurare la propria sicurezza, non si tratterebbe che di un tradizionale *thriller* all'americana. Ma il fatto che egli moltiplichi gli indizi contro se stesso, e si sostituisca a inquirenti troppo paurosi, per arrivare addirittura a denunciarsi, costituisce un caso di perversione troppo eccezionale per essere ridotto a semplice patologia. Brillante nell'esercizio delle sue funzioni, ma sottomesso e infantile con la sua amante, il commissario è, secondo Alberto Moravia, "così impregnato del suo mestiere che è impossibile distinguere in lui l'uomo dal poliziotto [...], l'indecisione dell'uomo aumentando solo l'autoritarismo del poliziotto". Il fatto che la sua amante lo tradisca con un giovane rivoluzionario anar-

chico, che si è distinto durante le manifestazioni del maggio 1968 a Roma, accresce il senso di vendetta del commissario: l'uomo si sente meno beffato quanto più il rappresentante dell'autorità si stima umiliato. In questo film a tesi, Petri denuncia una società malata, attraverso la minuziosa "indagine alla rovescia" di un personaggio kafkiano.

Indagine è l'ottavo film di Elio Petri. Nato a Roma nel 1929, il regista ha iniziato la sua carriera nel cinema lavorando come sceneggiatore a fianco di Giuseppe De Santis, con il quale entra in contatto grazie a Gianni Puccini. Puccini e De Santis hanno ambedue partecipato alla lavorazione di *Ossessione*, pronto nel 1942 ma proiettato solo dopo la destituzione di Mussolini, un film che segna profondamente la memoria del futuro regista. Membro del Pci fin dall'adolescenza, Petri codirige la rivista *Città aperta* con Tommaso Chiaretti, ma si allontana dal partito nel 1956, dopo i fatti tragici avvenuti in Ungheria. Sempre come sceneggiatore, Petri lavora anche insieme a Carlo Lizzani e Gillo Pontecorvo, prima di realizzare il suo primo lungo metraggio, *L'assassino*, nel 1961. In questo primo film, in cui è chiara la profonda influenza esercitata su di lui dal cinema di Antonioni, Petri sviluppa il tema dell'alienazione dell'uomo moderno. Per il regista romano, la società capitalista genera traumi collettivi che riemergono nell'individuo con conseguenze gravissime. Inoltre il motivo kafkiano del meccanismo sociale che distrugge gli innocenti va di pari passo con l'ossessione dell'ingranaggio amministrativo e burocratico, il che costituisce una costante espressiva della cinematografia italiana. In quel periodo, Luigi Comencini gira *Il Commissario* (1962), un film strano e inquietante; più tardi, *Venga a prendere il caffè da noi* di Alberto Lattuada (1970), e *In nome del popolo italiano* di Dino Risi (1971), riprendono lo stesso motivo¹.

Nella scia di *Z* di Costa Gavras (1968), *Indagine* è prima di tutto, secondo le parole dell'autore stesso, "un film contro la polizia"². Petri non si limita tuttavia a una semplice denuncia contro l'istituzione, ma fa una vera e propria analisi del meccanismo che garantisce l'immunità ai servitori del potere. Il genere del film poliziesco si impone perché il meccanismo della *suspense* trasmette il senso di angoscia che si crea in qualsiasi tipo di ricerca della verità. La scrittura della sceneggiatura, in collabora-

¹ A.A.V.V., *Elio Petri*, sous la direction de Jean Antoine GILI, Nice, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Section Histoire, *Centre de la Civilisation Française et Européenne du XXème siècle*, U. E. R. Civilisations, 1974, p. 119.

² *Ibidem*, p. 65.

zione con Ugo Pirro, dura un anno. Fu, secondo le dichiarazioni di Pirro, un lavoro molto difficile, per il quale nessun romanzo servì come fonte di ispirazione. Così lo sceneggiatore dichiara in un'intervista: "Se *Indagine* è un film che ha un certo significato, lo si deve anche al fatto che la sceneggiatura ha rappresentato un salto in avanti rispetto alla letteratura impegnata italiana"³. Il contesto politico – una crisi in seno al governo e la volontà della democrazia cristiana di accordarsi con i socialisti, dopo gli attentati di Milano – permise al film di uscire in sala, e lo straordinario afflusso di pubblico in occasione della prima proiezione fece in modo che il film non venisse bloccato dalla censura⁴. Peraltro *Indagine* trova una eco sconcertante nella cronaca nera. Dapprima, durante la lavorazione del film, per via dello strepitoso caso Scirè, che vide il commissario romano Nicola Scirè messo sotto accusa per un caso di omicidio. Quindi, dopo la fine della lavorazione, per lo scoppio di alcune bombe, davanti alla Banca dell'Agricoltura di Milano. Per finire, le intercettazioni telefoniche nel film sono immaginate dai due sceneggiatori, i quali non sapevano se esistesse davvero una centrale telefonica come quella che hanno descritta nel film. Il che spiega il commento di Ugo Pirro: "In *Indagine*, non c'erano tante ricerche da fare, il film faceva parte della nostra esperienza politica e umana"⁵.

Indagine va suddiviso in venti sequenze, che possono essere raggruppate in tre parti. Nella prima parte (fino all'identificazione di Antonio Pace, il giovane sovversivo testimone sul luogo dell'omicidio), Petri denuncia la brutalità di uno Stato poliziesco. Nella seconda, che inizia quando l'assassino confessa al superiore di aver frequentato la vittima, fino al coinvolgimento dell'idraulico al Pantheon, si tratta di dimostrare come un poliziotto di alto grado nella gerarchia possa sfuggire alla legge. Infine, nella terza parte, dal *flashback* in cui Augusta e Pace stanno insieme al mare fino all'ultima didascalia con la citazione di Kafka, Petri consegna la chiave della psicologia del protagonista, spiegando perché un uomo simile voglia dimostrare a se stesso che, in quanto rappresentante della legge, egli sfugge alla legge.

³ *Ibidem*, p. 111.

⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁵ *Ibidem*, p. 110.

La denuncia di uno Stato poliziesco.

Lo scopo di questa prima parte è di sottolineare la sovrapposizione tra delitto di diritto comune e attività sovversiva, sviluppato nella sequenza del discorso dell'assassino per l'assunzione delle sue nuove funzioni alla direzione dell'ufficio politico. Da quell'amalgama emerge il fatto che il sovversivo Pace costituirebbe l'indiziato ideale per il delitto commesso dal poliziotto.

Il film si apre con l'assassinio di Augusta Terzi, nel suo appartamento, Via del Tempio, 1. Quando arriva il commissario, la giovane donna sta leggendo un romanzo, con la copertina gialla, che permette allo spettatore di identificare immediatamente di che tipo di letteratura si tratti. È una metonimia che indica il genere a cui appartiene il film: il giallo. Anche se qui si tratta piuttosto di un giallo alla rovescia, in quanto l'assassino è identificato fin dall'inizio. Il meccanismo del racconto non consiste nello scoprire il colpevole, quanto invece nell'evitare di smascherarlo⁶. La vittima è una donna: nel cinema di Petri, le donne svolgono spesso la parte della vittima, una parte simbolica per l'autore: "Le donne sono state le prime schiave del genere umano"⁷. L'arredamento sovraccarico dell'appartamento di Augusta evoca l'invasione dell'oggetto che assoggetta l'uomo, un motivo molto caro a Marco Ferreri. Augusta è vittima di un uomo che è a sua volta vittima della società in cui vive.

L'assassino è anonimo: infatti lo spettatore non saprà mai la sua identità nel corso del film, a differenza di tutti gli altri personaggi⁸. L'anonimato fa di lui un uomo banale, uguale agli altri. Qualche segno indica un rapporto speciale di quell'uomo con la legge: le due incisioni nella pietra sulla facciata del palazzo di fronte: "Giustizia" e "Scienza", seguite dalle tavole della Legge. Ma il suo atteggiamento è affatto insolito: lascia le sue impronte su un bicchiere e su una bottiglia di Fernet Branca, rimane immobile un momento davanti alla finestra, come se volesse farsi notare, aggancia un filo della cravatta che indossa all'unghia della vittima, ruba alcuni gioielli ma trascura un mazzetto di biglietti di banca, e per finire, prima di andarsene, chiama la polizia. Fa in modo di essere identificato

⁶ A. FERRERO, "Indagine su un film al di sotto di ogni sospetto", in *Cinema nuovo*, marzo-aprile 1970, n° 204, p. 125.

⁷ A.A.V.V., *Elio Petri*, cit., p. 32.

⁸ Nella sceneggiatura, il protagonista prende il nome del primo film di E. PETRI, *L'assassino*.

da un inquilino, sulla soglia⁹. Il primo piano della sequenza seguente rivela in seguito la sua identità: un piano generale di un palazzone grigio e sporco, con in basso una balaustra dove c'è scritto "POLIZIA"¹⁰. Le due bottiglie di *champagne* indicano che l'assassino arriva direttamente dalla casa di Augusta.

L'ambiguità dell'assassino/poliziotto è messa in luce quando l'ispettore Biglia lo informa dell'assassinio appena successo. L'assassino finge di pronunciare scorciato l'indirizzo, nello stesso modo che lo aveva pronunciato il funzionario di polizia che gli aveva risposto al telefono nella prima sequenza:

- Assassino: Via del Tempo, 1.
- Biglia: Tempio.¹¹

L'assassino finge di non aver mai sentito "Via del Tempio", pur facendo allusione, anche se in modo indiretto, alla telefonata anonima. Biglia, descritto in questi termini nella sceneggiatura: "quarant'anni, primitivo, sospettoso", sembra nutrire quasi subito dei dubbi nei confronti del commissario. La mappa di Roma, che appare appesa al muro dietro la schiena dell'assassino, proprio nel suo ufficio, precisa la localizzazione dell'intreccio, insieme al giornale aperto sulla scrivania, *Paese sera*, il giornale di sinistra più importante della capitale, controllato più o meno direttamente dal Pci. Dopo aver festeggiato la promozione dell'assassino, una squadra di ispettori giunge nell'appartamento della vittima. L'ispettore Mangani sfoglia alcune foto che ricordano all'assassino i suoi divertimenti perversi con Augusta, mentre si divertiva a fotografarla in posizioni macabre. Messo in luce nel *flashback* che mostra il suo rapporto con Augusta, l'infantilismo dell'assassino è sottolineato da Mangani, che ovviamente non sa chi ha fatto quelle foto.

Nell'atrio alcuni curiosi stanno appoggiati alla ringhiera, tra i quali Pace, il giovane intravisto nella prima sequenza. Quando l'assassino se ne accorge, si trova leggermente in basso rispetto a Pace: la cinepresa riprende dall'alto l'assassino in figura intera, mentre Pace, in controcampo, viene ripreso frontalmente in piano ravvicinato. Se questa angolazio-

⁹ In totale, l'assassino lascia otto indizi.

¹⁰ L'edificio sembra situato nel quartiere romano dell'EUR, costruito durante il fascismo.

¹¹ "Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon", *L'Avant-scène Cinéma*, février 1971, n° 111, p. 13.

ne cercasse di rendere il punto di vista dell'assassino, Pace sarebbe ripreso dal basso: quindi la cinepresa non vuol essere soggettiva bensì sembra voler suggerire che Pace è osservato da ogni parte, facendo eco al fatto che Pace è sotto controllo telefonico, cosa che sapremo alla fine della prima parte. L'"oggettività" della cinepresa evoca un punto di vista onnisciente, che traduce l'onnipresenza del fascismo, percettibile nel corso di tutto il film.

Mentre sta tornando a casa, l'assassino è ripreso da diverse angolazioni. La sua duplicità viene messa in risalto dai contrasti luminosi sul suo viso, dai suoi gesti, oltre che dalla regia. Quando esce dalla macchina, viene preceduto dalla propria ombra sul muro del garage grazie a una panoramica che lo accompagna fino all'ascensore. Nella stessa maniera, alla fine della prima parte, un primo piano dell'assassino che posa la mano sul suo viso ricrea la sua "maschera" da poliziotto. Ripreso dall'alto a picco in figura intera, poi in campo medio, piano ravvicinato, primo piano e primissimo piano, l'assassino è totalmente messo a nudo dalla cinepresa. È la prima volta che lo vediamo da solo nel film, e la cinepresa sembra approfittarne per studiarlo nel dettaglio. L'azione della cinepresa su di lui è proprio quella che lui pretende di poter esercitare su chiunque. Così dichiara ad Augusta in un *flashback* nella seconda parte: "Lo Stato mi dà ogni mezzo per mettere a nudo un individuo". Visibilmente preoccupato e febbrile, si ricorda il suo primo incontro con l'amante. Lungo il film, diversi *flashback* ricostruiscono cronologicamente la loro relazione, fino alla rottura: questi *flashback* non hanno solo valore di ricordo, bensì spiegano la psicologia dell'assassino, attraverso la descrizione del rapporto perverso che intratteneva con la vittima.

Il discorso dell'assassino per l'assunzione delle sue nuove funzioni appare centrale nella prima parte del film. Si potrebbe riassumere con l'equazione: "Repressione uguale civiltà". Con un elenco di dati che corrispondono ora a un delitto di diritto comune, ora a un'attività sovversiva, l'assassino sovrappone diritto comune e politica, il che viene sottolineato all'inizio del discorso: "Tra i delitti di diritto comune e la politica, le differenze diventano sempre più sottili. Tendono anzi a scomparire"¹². Vediamo ora quell'alternanza di dati. "Seimila prostitute schedate": la prostituzione è un delitto di diritto comune, e la funzione del poliziotto è ora quella del rappresentante della legge, che la fa rispettare. "Aumento

¹² *Ibidem*, p. 20.

del venti per cento degli scioperi e delle occupazioni di edifici pubblici e privati”: se le occupazioni sono proibite, lo sciopero invece è un diritto. Facendo la sovrapposizione tra lo sciopero e il delitto politico, il poliziotto fa del suo giudizio privato una legge, intende imporre la propria volontà. “Duemila case di tolleranza”: si tratta ora di un delitto di diritto comune, perché all’epoca erano proibite. “Trenta attentati dimostrativi contro la proprietà dello Stato”: tutti gli attentati politici non sono passibili della stessa pena. “Duecento stupri in un anno”: si tratta ancora di un delitto di diritto comune. “Cinquantamila studenti delle scuole secondarie che sfilano per le vie della città”: non si tratta necessariamente di un delitto nella misura in cui le manifestazioni possono essere autorizzate. “Aumento del trenta per cento dei furti e degli assalti di banca” (delitto di diritto comune); “Diecimila sovversivi schedati in più”, non si sa per quale delitto; “Seicento omosessuali schedati”, all’epoca, si trattava di un delitto di diritto comune¹³; “Più di settanta gruppi di giovani sovversivi che agiscono fuori dei limiti parlamentari”, non si sa entro quali limiti; e così via.

L’assassino rimette dunque in questione le libertà fondamentali, tra cui la libertà di stampa, abusando del suo potere per far applicare la propria legge. Si concede il potere di decidere ciò che è legale o no. La perfetta alternanza dei dati elencati sottolinea la sovrapposizione che vuol fare tra i delitti di diritto comune e le attività sovversive, che non sono per forza dei delitti. L’assassino viene ripreso in un primo piano soggettivo, ossia dal punto di vista di uno spettatore qualsiasi che lo ascolta. Poi la cinepresa percorre in panoramica tutti i capi che compongono l’assistenza, visti da dietro. La molteplicità dei punti di vista così suggeriti insiste sull’anonimato dei funzionari di polizia. Gli stessi capi compaiono in seguito di profilo in una carrellata laterale, il movimento della cinepresa viene accelerato per riprendere tutti i poliziotti in fila e poi giungere all’assassino: viene così messa in rilievo l’adesione del pubblico al discorso. In mezzo ai poliziotti che ascoltano, va riconosciuto lo stesso Elio Petri, che firma così di propria mano questa sequenza. L’idea della restaurazione di un regime totalitario, esaltata dall’assassino, viene rafforzata dall’ultima sovrapposizione, tra la legge divina (la “legge immutabile, scolpita nel tempo” che evoca le tavole della Legge sul muro della

¹³ In Francia, l’omosessualità è stata depenalizzata nel 1982.

sinagoga, di fronte al palazzo di Augusta) e la legge di cui vuole essere il garante.

Alla fine della prima parte, scopriamo che Pace è un giovane sovversivo che ha partecipato alle manifestazioni del maggio '68, il che potrebbe fare di lui, secondo il discorso esposto, il colpevole ideale. Ma non è un colpevole che cerca l'assassino, perché, come dice lui stesso in un nastro registrato, fare condannare un innocente al suo posto non dimostra l'insospettabilità. Il poliziotto è indissociabile dall'assassino, la natura essendo corrotta dalla funzione.

Come fa l'assassino per concentrare le piste su di sé?

L'insospettabilità dell'assassino si verifica a due livelli: rispetto all'istituzione (la polizia), e rispetto alla stampa, incarnata da Patané, il giornalista di *Paese sera*.

Prima l'assassino confessa al superiore di aver frequentato Augusta. Nella scena che si svolge nell'ufficio del capo, un'atmosfera torbida è palpabile: l'assassino allude alla sconfitta di Caporetto (1917), dietro il superiore si nota sul muro una foto, dove si vede un uomo con una benda bianca sull'occhio, i cui tratti assomigliano a quelli del poeta Gabriele D'Annunzio¹⁴. Nella sequenza che segue, l'ispettore Panunzio identifica le impronte dell'assassino su diversi oggetti nell'appartamento di Augusta. Impaurito dal fatto di avere un cugino comunista schedato, Panunzio cerca in tutti i modi di giustificare le impronte. L'assassino si sostituisce poi agli inquirenti per interrogare il marito omosessuale di Augusta, il quale sembra riconoscere la voce del poliziotto, visto che la coppia adultera si divertiva a telefonargli per intimorirlo. Per scagionare il marito, che sarebbe anche lui un colpevole ideale, l'assassino spedisce alla polizia centrale un pacco, nel quale si trovano una sua scarpa, i gioielli della vittima, e una lametta (l'arma del delitto), poi fa una telefonata "anonima" a Patané, pur sapendo che quest'ultimo è sotto controllo telefonico, visto che *Paese sera* è un giornale dell'opposizione. Infine l'assassino coinvolge un cittadino preso a caso, l'idraulico, facendogli comprare tutte le cravatte di un negozio vicino al Pantheon, quindi, dopo avergli confessato il suo delitto, gli ordina di recarsi alla polizia. In questa scena, la

¹⁴ *Ibidem*, p. 22. Frequenti sono le allusioni a D'Annunzio lungo il film. Per esempio, all'inizio, l'atmosfera dell'appartamento di Augusta è detta "d'annunziana".

verticalità delle linee simboleggia la superiorità dell'assassino di fronte al cittadino.

Sottolineata diverse volte, l'ambiguità dell'assassino/poliziotto sta al centro del *flashback* dell'interrogatorio di Augusta, che segue la scena dell'interrogatorio del marito. Se all'inizio del film, nel *flashback* dell'incontro dell'assassino con l'amante, Augusta esclamava, a proposito dell'identità del commissario: "Chi poteva essere? ... O un ladro, o un poliziotto!", l'assassino fa suo questo paragone quando, piegandosi alla volontà masochista di Augusta di essere interrogata da lui, dichiara: "Finniamo per assomigliarci, noi poliziotti coi delinquenti". In questa scena viene messa in luce la duplicità del protagonista, puerile e sottomesso nei confronti delle donne, e tirannico verso i subalterni e i cittadini. Fingendo di sottomettersi all'interrogatorio dell'assassino, Augusta abbandona la sua parte di amante 'materna' e autoritaria per ubbidire all'autorità incarnata dall'assassino, che paragona a un padre: "Mi piace quando mi interroghi. Sei così sospettoso! Assomigli a mio padre"¹⁵.

L'idea dell'autorità paternalista del potere viene reiterata dall'assassino quando afferma: "Ritorniamo tutti bambini... particolarmente di fronte all'Autorità costituita. Di fronte a me che rappresento il potere. [...] Il sospetto ritorna bambino. E io divento il padre [...] Il mio viso è quello di Dio". L'assimilazione dell'autorità dello Stato a quella di un padre è un concetto fascistoide per Petri, che denuncia qui la volontà dello Stato di mantenere i cittadini in una specie di infantilismo e di immaturità anziché responsabilizzarli. Inoltre l'inconsistenza di questa parte di 'padre' incarnato dall'assassino, in quanto rappresentante dello Stato, diventa palese in presenza di Augusta, davanti alla quale egli torna a essere un bambino. D'altronde, sul nastro registrato, egli giustificherà l'omicidio con il fatto che la vittima lo prendeva sempre in giro. L'assassino non può assumere il doppio ruolo di 'padre' e 'figlio' di fronte all'amante, perciò il ruolo di poliziotto prende il sopravvento: il conflitto è fatale per Augusta.

Petri non cerca di dare una visione positiva della capitale, che potrebbe assomigliare a qualsiasi città italiana, se la mappa nell'ufficio dell'assassino non indicasse che siamo a Roma. Il Pantheon è vagamente evocato, le sue colonne sono riconoscibili nell'alternanza dei primi piani dell'as-

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

sassino e dell'idraulico, ma non viene mai ripreso in campo totale. Quando l'assassino se ne allontana in macchina, con le sue cravatte, l'indicazione topografica "Via Cavour" permette di identificare in controcampo il Colosseo, nella parte inferiore dell'inquadratura. E comunque Petri non evoca mai la grandezza della capitale, anzi mette in scena la Roma fascista, concentrandosi per lo più sugli edifici dell'Eur, un quartiere costruito sotto il fascismo.

Perché l'assassino cerca di dimostrare la sua insospettabilità?

La spiegazione del comportamento dell'assassino è l'oggetto della terza parte del film. Il senso di vendetta personale sgretola il fragile rapporto tra il ruolo del 'padre' e quello del 'figlio', e alimenta il bisogno di incarnare l'autorità. Questa parte si apre sul *flashback* in cui si scopre che Augusta intratteneva una relazione con il giovane sovversivo, Pace. La personalità di Augusta emerge sempre più chiara: attratta dal lusso, dagli uomini di potere, disubbidisce a tutte le regole morali che secondo l'assassino vanno rispettate. Infatti, fin dall'inizio del film, egli la paragona a una Messalina usando una perifrasi: "una vera cortigiana di questa capitale del basso Impero".

Tormentato dal ricordo di ciò che considera un'offesa intollerabile (il tradimento di Augusta, per di più con Pace, che ormai rappresenta non solo il rivale 'pubblico', ma anche quello 'privato'), l'assassino distrugge uno degli indizi della sua colpevolezza, ossia la cravatta di cui aveva strappato un filo. Nella sequenza seguente egli vede le sue ipotesi confermate, quando l'idraulico, recatosi alla polizia, finge di non riconoscerlo. Quando l'assassino entra nell'edificio, si nota sul muro un'incisione che rappresenta San Michele che sconfigge il drago: quest'immagine simboleggia il doppio gioco dell'assassino, nello stesso tempo arcangelo (investito della legge divina) e demone. Vedendo l'uomo delle cravatte molto imbarazzato di fronte all'assassino, gli inquirenti mettono in dubbio la parole del pover'uomo. Per l'assassino, l'episodio costituisce una prova della sua insospettabilità. Il concetto di delitto svolge dunque una funzione drammatica: all'interno del sistema di potere, si possono commettere omicidi, godendo di un'immunità totale; ma all'esterno del sistema di potere, anche senza aver commesso nessun delitto, tutti possono essere colpevoli.

Il confronto con Pace, il rivale politico e sentimentale, viene introdotto nella sequenza dell'esplosione di una bomba al commissariato, e dell'arresto degli studenti. Entrando nell'edificio della polizia, Pace lancia uno sguardo pieno di sfida all'assassino. Non si sa se lo fa perché ha capito il gioco perverso dell'assassino, o se, semplicemente, lo prende in giro essendo un suo rivale con Augusta. Questa visione fa sorgere in lui il ricordo, sempre tradotto con un *flashback*, di Augusta, che lo prende in giro e ne mette in dubbio la virilità: "Fai l'amore come un bambino, perché sei un bambino. [...] Sessualmente sei un incapace"¹⁶. Essendo questo l'ultimo *flashback* del film, possiamo dedurre che l'assassinio è stato commesso poco dopo la litigata. Il delitto impunito diventa, per l'assassino, l'unico mezzo per riaffermare la propria autorità su un'amante che lo disprezza. Di fronte a Pace, nell'interrogatorio in cui sembra avere la meglio, l'assassino è un'altra volta messo in difficoltà. La rivalità sul piano politico e sul piano sessuale è all'origine di un paragone tra la rivoluzione e la sifilide: "La rivoluzione, è come la sifilide. Ce l'hanno nel sangue". Dopo aver costretto uno dei suoi compagni, chiamato non senza ironia Lingua, a denunciarlo, l'assassino pensa di vincere il duello con Pace, credendo che quest'ultimo lo denuncerà per difendersi ed evitare la prigione. Ma le cose non si svolgono esattamente come lui si aspetta. Per Pace, vulnerabile da un punto di vista sociale, ma in una posizione di forza dal punto di vista sessuale, la situazione si risolve nell'equazione: "Un criminale per dirigere la repressione, è perfetto!" L'ambiguità raggiunta appare sconcertante. Rifiutando di denunciarlo, anche al prezzo di pagare lui stesso, Pace rientra nelle previsioni dell'ispettore. Infatti neanche il giovane sovversivo, con cui ha anche un conflitto privato, lo denuncia. Ma paradossalmente, Pace non consente all'assassino di dimostrare che sta al di sopra delle leggi. E infatti l'affronto di Pace lo costringe all'autodenuncia.

Prima di tornare a casa per aspettare la polizia, l'assassino affida a Mangani una lettera in cui confessa l'omicidio di Augusta. L'unica arma che gli rimane è il disprezzo degli altri; così dice a Mangani: "Tu non riuscirai mai a capire totalmente il senso del mio gesto, del mio sacrificio... con i quali intendo riaffermare in tutta la sua purezza il concetto di autorità". L'ultima sequenza è in parte onirica, poiché l'assassino, forse stordito dall'ebbrezza che gli procura la sfacciataggine, si addormenta. Il

¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

film finisce così, visto che conosceremo solo lo scioglimento onirico. Nel sogno, l'assassino torna a essere un 'figlio', viene rimproverato per la sua disubbidienza, ma, come tutti i bambini puniti, viene perdonato. La sua colpa, in definitiva, sta nell'aver mentito dicendo che aveva commesso un delitto. Mentre l'assassino persiste nell'affermare la sua colpevolezza, in una scena che lo fa apparire sempre più come una maschera grottesca, gli altri distruggono le prove, senza preoccuparsi di lui. Nessuno degli indizi che aveva lasciato contro se stesso è ritenuto valido dagli altri: anche Pace ha trovato un alibi per non denunciarlo. Insomma l'assassino viene costretto a confessare la propria innocenza: così la struttura familiare della polizia è salva.

L'assassino è svegliato da Biglia, il più sospettoso dei poliziotti, e non a caso il primo a essere arrivato a casa sua. Proprio quando giunge il momento della verità, ossia la verifica della dimostrazione dell'assassino (l'immunità) oppure il suo scacco (la condanna), Petri chiude il film facendo calare un sipario molto teatrale, mascherando così per sempre le oscure macchinazioni che si svolgono dall'altra parte. Per il regista, tacere proprio sul finale, non vuol dire rinunciare alla volontà di denunciare, né abbandonarsi al senso di impotenza, bensì far capire allo spettatore che non si sa, e non si saprà mai ciò che succede nella cerchia sacra della gente di potere. Quella persiana chiude un universo al quale non avremo mai libero accesso, e che non ci è concesso conoscere. Una citazione di Kafka appare sullo schermo, dando una risposta implicita agli interrogativi suscitati dal film:

Qualunque impressione faccia su di noi, egli è un servo della legge, dunque appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano.

In questo film, Petri verifica che non esiste l'innocenza, come non esiste la normalità: entrambi sono solo dei concetti. Il commissario è un uomo come gli altri, dal comportamento infantile, intriso di timore e di capriccio. L'autore avvisa lo spettatore del pericolo che incombe quando una parte dell'autorità dello Stato-Padre viene affidata a uomini cresciuti nel timore che rivolgeranno contro gli altri quelle stesse armi che li hanno fatti tremare fino a quel momento. Così il commissario si vendica della sua mediocrità sessuale abusando dell'autorità di poliziotto poiché l'esercizio del potere gli consente di compensare il suo infantilismo. Petri non si accontenta di guardare il mondo attraverso il filtro marxista: considera la psicanalisi un approccio conoscitivo altrettanto valido, in

modo che, nei suoi film, le due dimensioni coesistono. Il motivo dell'alienazione dell'uomo nella società moderna evolve progressivamente verso quello della malattia mentale, la schizofrenia. L'aspetto psicologico (qui inteso nella sua forma esasperata, il patologico), influenza la politica, ma l'aspetto sociale disturba quello psicologico. In *Indagine*, Petri sviluppa la tesi del fascismo, visto come un fenomeno quasi biologico, di compensazione allo squilibrio creato dalla società stessa.

GLI SCRITTORI

CARLO LUCARELLI



L'arte e il giallo.
**Carlo Lucarelli, *Guernica* o l'arte figurativa
per raffigurare la Storia**

Perle ABBRUGIATI
Université de Provence

Il nome di Guernica ha un duplice rapporto con la Storia. È il simbolo della violenza cieca che accompagna la guerra nel '900, perché richiama il massacro della città basca perpetrato dalla legione tedesca Condor il 26 aprile 1937; ed è anche il titolo di una delle opere più determinanti dell'arte contemporanea, il quadro di Pablo Picasso ispirato da questo tragico bombardamento. Intitolare un romanzo *Guernica* significa dunque metterlo sotto il duplice segno della Storia e della storia dell'arte.

Il rapporto che il giallo intrattiene con la Storia passa spesso attraverso l'arte. C'è addirittura una moda della messinscena di opere d'arte nei gialli: pensiamo ai libri di Iain Pears¹, per non parlare di Dan Brown², coetanei dei molteplici romanzi che situano gli intrecci nel Rinascimento o in età barocca³. Spesso, si tratta di ritrovare un'opera perduta o rubata, oppure di indagare su misteri legati a opere enigmatiche.

Ma in *Guernica*⁴ si tratta di ben altro. Lucarelli parte dai codici del giallo per tendere verso quelli della rappresentazione pittorica: egli esegue un quadro. Il quadro non è oggetto di racconto ma è modello di scrittura. Lucarelli sceglie il quadro di Picasso come punto di fuga e in-

¹ Iain PEARS, *Il caso Raffaello*, Milano, Tea, 1990; *Il comitato Tiziano*, Milano, Tea, 1991; *Il busto di Bernini*, Milano, Tea, 1992; *Il quadro che uccide*, Milano, Tea, 1993; *Il tocco di Giotto*, Milano, Longanesi, 1994, etc.

² Difficile non conoscere Dan BROWN, *Il codice da Vinci*, Milano, Mondadori, 2004.

³ Ricordiamo il successo di Francesco MONALDI e Rita SORTI con *Imprimatur*, Milano, Mondadori, 2002 e di Fabio PITTORRU con *La pista delle volpi*, Milano, Net, 2005.

⁴ Carlo LUCARELLI, *Guernica*, romanzo pubblicato dalla casa editrice Il Minotauro nel 1996, poi ripubblicato da Carlo Lucarelli dopo alcune modifiche da Einaudi nel 2000.

canala la propria scrittura affinché raggiunga quel punto e si confonda con questo quadro. Come i personaggi finiranno la loro odissea nel villaggio di Guernica, così la scrittura diventerà nell'esito un equivalente letterario del tocco essenziale, deformato ed esasperatamente violento del quadro di Picasso. Prima di raggiungere questo punto di fuga, Lucarelli costruisce alcune tappe di raffigurazione, le quali sono altrettante tappe di un'operazione allegorica.

Tale tensione della scrittura verso l'arte figurativa è in effetti al servizio di un processo di astrazione già innestato in altri romanzi di Lucarelli. Si tratta qui di rappresentare *una* guerra nel modo più crudo, e di estrarne a poco a poco una raffigurazione della guerra – *la* guerra – nel modo più essenziale. Come in un romanzo precedente di Lucarelli, *L'isola dell'angelo caduto*⁵, *Guernica* fa emergere a partire da situazioni romanzesche un'icona assoluta della violenza, che ha connotati legati alla letteratura fantastica. *Guernica* lo fa con estremo estetismo. Erige una fantasmagoria macabra ancorata nella guerra civile spagnola, e crea un magnifico e orrendo affresco della morte.

Vedremo come il romanzo possa essere definito un itinerario spagnolo sotto il segno del *noir* che va dal *Don Chisciotte* di Cervantes al *Guernica* di Picasso, e cercheremo di mettere a fuoco i mezzi "pittorici" che accompagnano tale itinerario.

Ritratto di Don Chisciotte e Sancio Panza quali personaggi del '900

Come fosse la degradazione di un romanzo picaresco situato nella Spagna della guerra civile, il romanzo è incentrato su una coppia di personaggi che ricorda con evidenza e in modo sempre più marcato quella di Don Chisciotte e Sancio Panza. Due personaggi fanno un'inchiesta per trovarne un terzo, e attraversano la Spagna dirigendosi verso la cittadina di Guernica, in un percorso tanto improbabile quanto ineluttabile.

Il narratore è un italiano losco chiamato Filippo Stella, il quale fa l'avventuriero in Spagna, barcamenandosi in un doppio gioco tra i franchisti e i comunisti che egli tradisce alternativamente. Quand'è smascherato, è costretto ad accettare a malincuore una missione: essere la guida e l'inserviente di un ufficiale italiano che non conosce né la Spagna né la

⁵ Carlo LUCARELLI, *L'isola dell'angelo caduto*, Einaudi, 1999.

guerra, il capitano Degl'Innocenti. Costui ha un nome indovinato, essendo un giovane ufficiale inesperto, giocatore di tennis più che militare, idealista e romantico, che non si è mai confrontato con lo schifo della guerra: egli ostenta un fascismo da manuale, cavalleresco e millantatore, che contrasta fortemente con la crudeltà e la crudeltà dei franchisti spagnoli e degli italiani che li hanno raggiunti. Nonostante la sua appartenenza al campo dei fascisti, il capitano è un innocente, nel senso che è inconsapevole del pericolo, incapace di menzogna, puro e generoso fino alla caricatura, e non si rende nemmeno conto di ciò che sta accadendo intorno a lui. L'esatto contrario, insomma, di Stella, il quale si compiace di ogni tipo di bassezze fisiche e morali, ma è capace d'interpretare il reale in un mondo del tutto ignoto al suo capitano.

La missione del capitano in Spagna consiste nel riportare un cadavere in Italia per un funerale dignitoso. Il morto è un suo amico d'infanzia, il quale è stato anche un rivale leale che ha fatto innamorare la ragazza amata da Degl'Innocenti. Altra strizzatina d'occhio, il suo nome è Vittorio Emanuelli. Egli si era arruolato nelle truppe mussoliniane che combattevano per Franco. Lo danno per un soldato eroico "colpito al petto dalla mitraglia".

Per enfatico e accecato che sia, il capitano Degl'Innocenti si rende conto che il cadavere che gli affidano non è quello che è venuto a cercare. Decide di fare un'inchiesta per trovare il suo amico. L'innocente capitano si lancia allora attraverso la Spagna insieme alla sua comparsa, non essendo il farabutto Stella in grado di dissuaderlo dall'affrontare i pericoli più gravi.

Nell'inoltrarsi in questa Spagna devastata, il capitano vede sgretolarsi la sua concezione "sportiva" della guerra, senza pertanto perdere i propri cavallereschi valori. Sfasato, fuori posto, egli riesce nonostante tutto a capire che il suo amico non è morto e che la battaglia in cui è supposto essere stato colpito non ha avuto il carattere eroico che la propaganda le ha conferito.

I due protagonisti attraversano prima la zona franchista, poi la Spagna repubblicana, e man mano che risalgono verso nord, si trasformano: la somiglianza immediatamente percepibile con Don Chisciotte e Sancio Panza diventa sempre più marcata, mentre si accentua la degradazione del capitano. Egli è sempre più malato e alla fine delirante; lascia la bella

divisa per abiti stretti e ridicoli; prima viaggia in camion, poi in *sidecar*, e alla fine sopra un somaro.

Ricorrere alla coppia Don Chisciotte/Sancio, in una riscrittura moderna del cavaliere dalla triste figura, implica un messaggio politico che rispecchia la storia degli anni '30: il capitano italiano che si culla in un fascismo da tavolino si confronta, attraverso il personaggio di Stella e il contesto spagnolo, alla realtà del fascismo in atto. L'ideologia, apparentemente pulita come la sua divisa, mette giù la maschera, il che provoca la disgregazione dell'innocenza.

Peraltro, la coppia capitano/Stella, essendo italiana, prende i connotati di coppie familiari della commedia all'italiana: Stella sembra la versione degradata di un Brighella o di un Arlecchino, al servizio di un padrone che, oltre a essere un Innamorato, ha soprattutto qualche aspetto di un Capitano da commedia dell'arte: gradasso, fuori posto. Rovesciamento interessante, il matamoro, spesso spagnolo nella commedia italiana, è qui un italiano nella tragedia spagnola. Altro capovolgimento, qui è il servo a essere il personaggio serio: lui è corroso dalla guerra, ed è legato, come lo mostra perfettamente il prologo efficiente e violentissimo, a una rappresentazione realistica del contesto deleterio di una guerra senza scampo.

Rappresentazione della morte, icona della follia, affresco della guerra

È dunque attraverso alcuni connotati della rappresentazione di tipo teatrale che si arriva a una rappresentazione di tipo iconografico. Morte, follia, guerra, sono al centro di tale raffigurazione, che contamina i codici del romanzo giallo con altri ingredienti di genere, per sublimarlo infine in una efficace stilizzazione.

Da questo punto di vista, il romanzo ruota intorno a un paradosso: i due protagonisti ricercano inizialmente non un assassino, ma un cadavere. È solo nel corso del romanzo che appare sempre più nettamente che colui che era creduto morto è in realtà rimasto vivo diventando un mostro criminale, assassino all'ennesima potenza. Rimasto vivo però in un cimitero, in un parossismo dell'efferatezza della guerra che lo ha profondamente trasformato.

L'amico del capitano è infatti sparito durante una lotta interminabile in un camposanto, assediato e bombardato per più giorni, e in questi giorni i superstiti hanno trovato una salvezza solo nascondendosi in una fossa comune, al contatto con cadaveri alla rinfusa. Durante la battaglia, le bombe hanno trasformato i vivi in morti e fatto esplodere i cadaveri, proiettandoli fuori dalla tomba in un fuoco artificiale macabro. Un'esperienza dell'orrore capace di rendere pazzo ogni uomo coinvolto e ogni testimone. Pazzo è ad esempio diventato il legionario incaricato delle radiotrasmissioni, che ha vissuto la scena solo con l'udito ma per non più sentire il rumore di quella notte canta *ad libitum* una stupida canzone.

L'uomo dai capelli rossi amico di Degl'Innocenti è stato invaso da una follia più terrificante. Succube di una specie di interiorizzazione della morte, è diventato un assassino selvaggio, che uccide ogni essere che incontra, senza ragione, senza distinzione: uomini, donne, vecchi, giovani, franchisti, repubblicani. Semina il terrore in un paese in cui la morte è comunque dappertutto; ma lui fa senza ragione ciò che gli altri fanno per una causa. Egli provoca un'angoscia senza nome, proprio perché diventa lo specchio degli altri uomini: mostra loro ciò che fanno veramente, ciò che sono veramente, dei pazzi sanguinari legittimati. L'assassino mostra agli uomini il loro vero volto, mentre egli ha perso il suo per trasformarsi nel volto della morte, un volto che assedia i vivi sotto l'apparenza fantastica del lupo mannaro. Si ritrova dunque qui un ingrediente che ossessiona Lucarelli, l'immagine del lupo mannaro usata nei suoi romanzi situati in epoca contemporanea⁶ e anche ne *L'isola dell'angelo caduto*, in cui è associata all'animo del fascismo. Qui però l'immagine è assolutizzata per identificarsi al volto della morte stessa.

Il viaggio dei due protagonisti diventa dunque l'occasione per un affresco della guerra, nella quale il personaggio ricercato diventa, da icona della follia omicida, un'allegoria figurativa della morte. I due compari, nella loro ricerca, non cercano più un morto – giacché il cadavere si rivela affatto vivo: cercano *la* morte stessa; ed è con essa che hanno appuntamento a Guernica.

⁶ Si vedano i suoi romanzi *Lupo mannaro*, Roma, Theoria, 1994; e *Il giorno del lupo*, Torino, Einaudi, 1998.

Si intuisce infatti alla fine che, rintracciando la presenza del lupo manarano a Guernica, si dirigono in realtà nel luogo in cui troveranno immanabilmente la propria morte. Ciò che sappiamo della Storia fa del loro viaggio una cronaca di due morti annunciate.

La Spagna come paesaggio

Il romanzo è intriso di ispanità. Ma non si è tanto messi a confronto con descrizioni di paesaggi spagnoli quanto immersi in una Spagna che diventa un paesaggio astratto.

Sono i nomi di città che danno il titolo ai capitoli: Teruel, Sigüenza, Madrid, Guernica. Si ritrovano i nomi di città nelle allusioni permanenti al contesto: i preti devono essere uccisi sulla strada di Burgos, Stella vuole fuggire dalla Spagna partendo da Malaga, gli uomini di scorta parlano l'aspro dialetto di Siviglia, Stella conosce tutti i casini di Bilbao, ecc.

Il testo è poi cosparso di parole spagnole, di insulti in spagnolo. Sono spesso gli spagnoli che parlano un italiano approssimativo, come il repubblicano del prologo, cui Stella, diffidente, esita a stringere la mano:

Ay, disse, un giorno quando todo sarà finito e l'ultimo prete sarà crocefisso sulla strada per Burgos, el hombre tornerà a fidarsi del hombre, amigo.⁷

Altrove è il narratore Stella che usa termini spagnoli per parlare del suo quotidiano (“*Mira la diablita*”) o che descrive scritte spagnole: volantini lanciati da un aereo (“*¡Ensurge Pueblo de Teruel!*”), didascalie di disegni infantili in una scuola (“*El Generalísimo mata a los diablos rojos*”) – oppure che cita gridi di spagnoli: (“*¡Papagayos!*”), riferiti con la loro punteggiatura e la loro grafia spagnola, ecc.

In questo viaggio attraverso la Spagna franchista prima, poi la Spagna repubblicana, si incontrano figure stereotipate. Ma la Spagna non è ridotta a uno scenario di cartapesta. È evocata brutalmente in un abbozzo violento che denuncia un sanguinoso conflitto. Quest'abbozzo, per rapido che sia (il romanzo è di sole 83 pagine), ha tratti forti, spesso conati in un'estetica iper-realistica (ma non solo; cfr. *infra*). Ne è l'immagine il

⁷ Tutte le citazioni sono riferite all'edizione Einaudi, 2000. Ivi: *Guernica*, cit., p. 6.

prologo brutale in cui Stella, il quale ha venduto un repubblicano ai franchisti che lo stanno torturando, si fa complice dei repubblicani per un agguato contro coloro che aiutava, e poi denuncia i rossi ad altri franchisti il giorno successivo. La Spagna è dunque ben presente, ostentata al lettore senza ritegno, in una serie di istantanee che si vogliono testimonianze storiche.

Si sente però allo stesso tempo che la Spagna ha per funzione quella di creare un contesto di straniamento per questi due italiani che la attraversano. La raffigurazione della guerra di Spagna potrebbe allora avere due funzioni. Una, denotativa e denunciatrice, avrebbe un valore per se stessa, nel ricordare al lettore un episodio storico e indicargli un dovere di memoria. L'altra, universalizzante, avrebbe il compito di mettere la guerra a distanza per farla osservare meglio, nella sua estrema e assurda crudeltà, da due italiani, degli stranieri che, non essendo direttamente parti in causa, ne misurano così tutta la violenza. Se la prima funzione è sferzante nei contenuti, la seconda funzione dà un'importanza particolare ai *modi di rappresentazione*, poiché si tratta di raffigurare in questa guerra tutte le guerre. Colpisce ad esempio il lavoro sul cromatismo.

Un cromatismo in rosso e nero

L'ambiente della Spagna e la scelta della guerra civile consentono la creazione di una sinfonia in rosso e nero – nero del fascismo e della notte, rosso del comunismo e del sangue – che supera il contesto spagnolo. I due colori invadono tutto il romanzo, leitmotiv cromatico che basta già a farne un quadro.

Il rosso è il sangue e la violenza; il nero le tenebre che li permettono. In tutto il libro regna un bicromatismo, sin dalla prima pagina. Il primo atto di violenza compare nel primo paragrafo:

¿Donde están tus compañeros? ringhiava il coronel stringendogli forte le guance con i suoi artigli neri ma al profesor, come a un pesce preso all'amo, usciva soltanto una bolla scura di saliva dalle labbra schiacciate e il coronel lo colpì sul volto con le dita magre chiuse a martello, finché dal naso non gli uscì uno schizzo di sangue rosso da comunista, caldo nella fredda notte di Madrid. La ca-

sa era tutta muri, neri di ombre cupe, senza porte e senza tetto e guardando in alto si vedeva soltanto il cielo buio.⁸

Quest'atto di violenza è seguito da una scena simmetrica alcuni paragrafi più avanti:

¡Comunistas! soffiò un attimo prima dello sparo che gli attraversò la gola con uno schizzo di sangue nero da fascista fino al muro sporco di fumo e io tirai a Pablo dietro un orecchio, mentre ombre rosse entravano, veloci, con il freddo della notte.⁹

I due colori sono presenti e si alternano senza pausa, a volte riuniti simbolicamente quasi a oggettivare la bipartizione del paese, come nel ritratto di un uomo ferito:

Il legionario aveva un buco nero al posto di un occhio e l'altro lo teneva chiuso perché stava dormendo. Metà della sua faccia era rossa come per una voglia di vino e l'altra metà nera e raggrinzita come per la corteccia di un albero bruciato.¹⁰

Se l'onnipresenza e l'alternanza dei due colori è la regola, è però polarizzata, naturalmente con predominanza del nero nella parte dedicata alla traversata della Spagna franchista, e del rosso nella parte che riguarda la Spagna repubblicana. Si troverà così una notte d'inchiostro negli esterni della prima parte del romanzo:

Tre uomini con un grembiule di cuoio, da contadino, fermi accanto a un carro attaccato a un mulo. Sul carro, contro un cielo da tempesta così nero che avrebbe fatto urlare un cane, una bara di legno nudo, coperto da un sacco aperto di juta.¹¹

Al contrario si vedrà rosseggiare il cielo della Madrid repubblicana:

C'erano alberi, pochi e senza foglie, che sembravano mani piantate nella terra con le dita aperte e storte contro un cielo color sangue. C'erano campi piatti, velati da una nebbia rossiccia e bassa, che si perdevano nel nulla e c'erano case sventrate e senza tetto, dalle travi irte sulle mura come capelli dritti di paura e buchi alle porte e alle finestre, come bocche e occhi spalancati. E a mano che nel cielo si alzava un sole rossastro e venato apparivano visibili

⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁹ *Ibidem*, p. 6.

¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

nei fossi le sagome ocre dei muli scannati dalle schegge di granata...¹²

“Un giallo in rosso e nero” si può dunque definire *Guernica*. Ma la contiguità con l’arte figurativa ha altre risorse ancora.

Ritmi, stili, sfondi

La scrittura di *Guernica* dà alla penna un ritmo da pennello. Il ritmo è rapido e secco; procede a tocchi precisi. Le frasi brevi e taglienti sembrano comporre un insieme con macchie tutt’altro che impressionistiche, tracce di una vernice corposa e compatta. Contrastata e violenta, la raffigurazione di Lucarelli è anche fatta da micro-eventi che sono altrettanti grumi di materia e impietosi dettagli. La storia non si racconta ma si dipinge.

I quadri successivi che raccolgono questi micro-eventi sono quasi tutti successive angolature dello stesso soggetto: la morte. La ricerca dei protagonisti, diventando man mano un itinerario iniziatico verso la morte, si concreta in quadri di morte che assumono forme iconografiche diverse, dallo stile alternativamente iperrealistico, simbolista o barocco, prima ancora di stilizzarsi in un tratto astratto di stampo picassiano.

Simbolista è il Pinocchio di legno che i soldati italiani intirizziti fanno bruciare in una stufa dopo avergli rotto il naso¹³. Come un Goya riletto attraverso il naturalismo appare poi l’anarchico condannato a morte e fucilato che Lucarelli chiama, senz’altro in omaggio a Verga, Libero Gramigna: un personaggio che suona il violino prima di essere passato per le armi, ma estraendone solo stecche¹⁴. Barocche sembrano invece le spoglie imbalsamate delle monache che sono allineate, in piedi contro il muro esterno di un convento, come altrettante mummie, contro le quali s’imbatte Filippo Stella durante una fuga, provocando la piroetta di una delle salme con la quale fa tre giri di valzer¹⁵. Barocche pure le ali d’angeli, elementi scultorei accatastati in una cantina, invasa da topi che le rodono¹⁶.

¹² *Ibidem*, p. 50-51.

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42-46.

¹⁵ *Ibidem*, p. 66; p. 70.

¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

Con tratti stilistici ovviamente segnati da reminiscenze iconografiche, Lucarelli declina il tema sempre riproposto dell'innocenza contaminata dalla morte, della morte vincente e onnipotente. Il raccapriccio deriva da un crudele capriccio pittorico, ognora contrastante e violento.

A determinare questo effetto contribuiscono anche i personaggi secondari. Essi sono come in una tela dei personaggi sullo sfondo, messi un istante sotto una luce cruda e vivace dallo strano chiaroscuro lucarelliano. Non compaiono mai più di una volta. Pensiamo alla ragazzina gitana, quasi d'obbligo in un romanzo in cui gli stereotipi spagnoli sono così vistosamente sfruttati, adolescente già sguaiata che dà un tocco d'eroticismo sporco a un capitolo, quasi fosse un *sujet imposé* eseguito in un angolo della tela, ovvero dell'intreccio. Altro esempio è l'obeso dall'ambigua identità sessuale detto l'Elefante. Pensiamo anche alla presenza di Hemingway a Madrid, sorta di omaggio in chiave tra grafica e cinematografica. Presenze sullo sfondo, che però costituiscono, proprio per la loro rapida sfilata, una specie di album di schizzi fortemente identificabili.

Né mancano i quadri corali degni di un David, descritti con accenti epici. Impressionante quello della benedizione delle armi e dei soldati nella Catedral Nueva di Sigüenza:

C'erano gli eroi dell'Alcàzar, col petto nero ricoperto di medaglie e il braccio teso a mostrare il pugnale che alla fine dell'assedio aveva fatto gorgogliare di sangue comunista gli scoli delle strade di Toledo. C'erano i navarresi del generale Mola e i suoi requetes dal basco color rubino che a Irùn andavano all'assalto dietro il crocefisso e c'erano i regulares di Franco e le camicie della Falange Sant'Ignacio che a Badajoz si facevano fotografare alle finestre, a dondolare le teste mozzate degli anarchici. C'erano i leales del general Queypo de Llano, chiamato el Borracho perché beveva e che eccitato dal vino di Siviglia mitragliava a ventaglio sui sobborghi, fucilando a dodici per dodici, e anche gli squadristi di Arconovaldo Bonaccorsi, che venne da Bologna a prender Palma di Majorca e all'aeroporto ebbe gli stivali immersi nel sangue fino alla tomaia. E c'erano gli africani convertiti del Marocco, con la bustina dalla nappa storta sui capelli crespi e nella gamba, infilata tra le fasce, la lama lunga e stretta usata per dissanguare le capre nei villaggi del Sahara e qui, in Spagna, a tagliar la gola delle donne di Cadice, Malaga e Majorca, dopo averle violentate.

[...] ¡Viva Jesús y Viva María! gridarono i carlisti, ¡Viva España! i falangisti, Viva Franco e Mussolini!, gli italiani e tutti assieme, a

braccio teso verso il Cristo agonizzante contro il sole rosso del rosone: ¡Viva la Muerte!¹⁷

In rare occasioni, il riferimento pittorico è dato esplicitamente:

– Sembra un quadro di El Greco... il cielo soprattutto. Veduta di Toledo. Conoscete El Greco, señor capitán?

Il coronel Faranda era davanti alla finestra e guardava fuori del castello (ma lontano dal vetro perché, ci aveva detto, gli piaceva vederle come un quadro, le finestre, con gli infissi come fossero cornici). Nel suo quadro c'era Sigüenza come si vedeva dal castello, piccola e bianca e sopra un cielo brutto e cupo e nero, gonfio di lucide nuvole blu. E in un angolo del quadro c'era anche lui, il coronel Faranda [...].¹⁸

La stilizzazione in uno stile maestro

Le diverse tecniche pittoriche reperibili nel romanzo sono comunque quasi una preparazione per l'ultimo tratto del racconto, in cui finalmente si incontra lo stile di riferimento. In prima lettura, quest'ultimo tratto può anche sorprendere e perfino deludere. La storia infatti non conosce uno sbocco (il personaggio ricercato non sarà ritrovato, almeno pare), la risoluta affermazione stilistica si dilegua, l'intreccio si sfilaccia. Ma una lettura coinvolta fa ben presto capire che l'operazione è più che mai di tipo iconografico. Lo stile del disegno, che appare allora come il disegno del libro, il suo progetto, diventa sempre più quello del bianco e nero *Guernica* di Picasso.

Infatti le ultime pagine sconcertanti del romanzo irrigidiscono i personaggi, togliendo loro la loro umanità per farne degli automi stilizzati. Degl'Innocenti, malato e febbricitante, entra in un delirio che gli fa perdere il contatto con il reale. Con i pantaloni troppo corti, una bacinella da barbiere in testa, a cavallo di un mulo, rassomiglia più che mai al cavaliere dalla trista figura, ma un Don Chisciotte al quale il racconto avesse tolto ogni velo ironico di parodia per farlo diventare uno spiritato bamboccio privo di vita e tutto paura. Stella invece fa un sogno incoerente in cui si riconosce il quadro eponimo di Picasso, nel quale però fa incursione il volto maligno del tenente dai capelli rossi con espressione

¹⁷ *Ibidem*, p. 24; p. 27.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40-41.

vincente – un Rosso che fosse davvero Malpelo e fosse riuscito a regnare assoluto, su uno sfondo apocalittico:

A mezzogiorno dal cielo nuvoloso pioverano rane, lucertole e ramarri. Risucchiate dalla pressione dell'aria e portate via nel vento chissà da dove, caddero a scrosci come un temporale, ma io non me ne accorsi. Cullato dal passo lento del brocco e del ronzino, m'ero addormentato a casetta e dormendo feci un sogno.

Sognavo di essere su al nord, dove si parla con l'accento crudo della gente basca, e mi vedevo in un paese piccolo, con un ponte e una gran quercia in tutto simile a quella santa della Spagna che è a Guernica. Ero in una casa abbandonata, solo come in certi sogni da bambino, in una camera da letto tutta impolverata. C'è un armadio nella camera, e quando faccio per aprirlo lo specchio che ha sull'anta mi riflette dietro e appare un volto che mi fa paura. È quello di un uomo giovane, dai capelli rossi e i gradi di tenente, ma nel ghigno feroce e disperato ormai non c'è più niente che si possa dire umano, e ringhia, spaventoso, con i denti insanguinati. In quel momento sento un rombo su nel cielo, come un tuono, e tutto vibra come per il terremoto. Alzo la testa e mi accorgo che nella stanza siamo in tanti, uomini calvi con gli occhi sulla fronte, con mani e braccia aperte e bocche spalancate, un toro e anche un cavallo che nitrisce verso il cielo dove c'è una lampadina nuda, che all'improvviso, si è accesa, luminosa, come lo scoppio di una bomba. Poi le fiamme.¹⁹

Infernale sarebbe il racconto se non fosse circoscritto in un sogno. Il sogno prende allora valore premonitorio per chi conosce la Storia. In qualche modo, la fine del racconto è raccontata prima della fine, la quale invece non conclude ma lascia sospesa l'avanzata dei personaggi verso *Guernica*. I due personaggi, già fantasmi per anticipazione, incedono inesorabilmente e assurdamente verso Guernica quando si interrompe la scrittura. Inoltrandosi ineluttabilmente verso l'essenza della morte, della guerra e della follia, i protagonisti sono disincarnati e ridiventati personaggi di carta: la fine esasperante è affine a ciò che è l'intero romanzo, l'avanzata della scrittura verso la pittura e della vita verso la morte. Come Picasso cristallizza l'orrore in bianco e nero, Lucarelli fa del *Noir* la cristallizzazione pittorica della follia fatta Storia.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

La cornice del quadro: epigrafi

Le citazioni messe in esergo al testo e l'epigrafe che punteggia la sua fine possono dirsi la cornice dell'operazione di scrittura/pittura di Lucrelli.

Tre sono anteposte al testo²⁰, rispettivamente di Bertolt Brecht, Stephen Spender e Picasso stesso. Esse danno una direzione impegnata al romanzo, essendo sotto il segno del lutto la prima, del giudizio la seconda, dell'accusa la terza.

Quella di Brecht è una poesia sul fratello, in cui contrastano l'orgoglio guerresco e la realtà della morte:

Mio fratello faceva l'aviatore.
Un giorno, la cartolina.
Fece i bagagli e via,
lungo la rotta del sud.
Mio fratello è un conquistatore.
Il popolo nostro ha bisogno
di spazio, e prendersi terre su terre
da noi è un vecchio sogno.
E lo spazio che s'è conquistato
è sui monti del Guadarrama,
è di lunghezza un metro e ottanta,
uno e cinquanta di profondità.

La citazione di Stephen Spender è un richiamo al giudizio, una poesia ancora, in cui risaltano i verbi all'imperativo nei versi "Giudicate voi" e "Chiedetevi allora", nonché il simbolo dell'ulivo

Giudicate voi:
un solo proiettile su diecimila
uccide un uomo.
Chiedetevi allora:
era giustificata tanta spesa in Spagna
per la morte di un essere così giovane e inutile
disteso sotto gli ulivi?

Finalmente, dopo due citazioni poetiche, la battuta accusatrice di Picasso cade tagliente:

²⁰ *Ibidem*, p. 3.

Ufficiale tedesco: – Siete voi che avete fatto Guernica?

Pablo Picasso: – No, siete voi.

Il voi, che accusa nella citazione iniziale i tedeschi, può quasi mettere a disagio, posto in limine alla lettura del testo, come se accusasse i lettori, rappresentativi di un'umanità che, proprio per mancanza di giudizio e di capacità a interrogarsi (cfr. Spender), contribuisce a permettere la follia della guerra, della Storia.

In calce al romanzo, invece, la citazione di una poesia di Borges è un omaggio a Cervantes²¹. Ma sembra quasi parlare dello scrittore in quanto tale, e perché no dello scrittore di *Guernica*: dall'imperativo che incita all'impegno "Giudicate voi" passiamo sin dal primo verso a un "Giudicandosi", anzi a un "Giudicandosi indegno". Può sembrare allora autoreferenziale questo pezzo che termina sul paesaggio al tramonto guardato dallo scrittore nel quale sta nascendo un sogno:

Giudicandosi indegno d'altra impresa
pari a quella sul mare, quel soldato
ai più umili uffici rassegnato
errava oscuro per la dura Spagna.
Per abolire o mitigare l'astio
del reale, cercava il sognato
e gli offrirono un magico passato
i cicli di Rolando e di Bretagna.
Contemplava, al tramonto il vasto piano
dove un fulgore di rame perdura,
credendosi finito, solo e povero,
ignaro di portare in sé una musica:
movendo dal più profondo di un sogno
vagavano già in lui Chisciotte e Sancio.

Nella loro complementarità, le epigrafi che incorniciano *Guernica* danno il romanzo per sospeso tra volontà di impegno e inseguimento di un sogno. Così, il romanzo-inchiesta, che ben si inserisce nel genere del *Noir* anche se di un nero molto contrastato dal rosso, vuole insieme denunciare gli orrori della guerra di Spagna e abbozzare un disegno artistico. In questo anelito d'arte, si ricongiungono il recupero di una coppia basilare della letteratura, Chisciotte/Panza, e la tentazione della pittura. Lucarelli ne sfrutta molti metodi – coloristici, stilistici e ritmici – per poi

²¹ *Ibidem*, p. 84.

approdare alla pittura che meglio raffigura la prima motivazione del romanzo: dare una rappresentazione della Storia come guerra, della guerra come follia, della disumanizzazione al suo parossismo. I mezzi del *noir* però non sopravvalutano se stessi. Come i protagonisti non troveranno il personaggio che cercano nell'arco del romanzo, così il romanzo finisce prima dell'arrivo a Guernica. Un modo per riconoscere che tale operazione è necessariamente aporetica, sia perché l'essenza della guerra, della follia, dell'orrore, non si possono dire, sia perché la scrittura *non è pittura*, se non in sogno. Guernica rimane dunque il più artificiale, proprio perché il più artistico, dei romanzi di Lucarelli. Un quadro che riconosce di perdersi nel proprio punto di fuga se è vero che così si conclude: “dove fossimo io e il mio capitano, non lo sapevo più”²².

²² *Ibidem*, p. 83.

Le investigazioni storico-poliziesche del commissario De Luca

Sarah AMRANI

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

La trilogia delle avventure del commissario De Luca solleva una serie di delicate problematiche storiche, politiche ed etiche, ma anche di genere. Tali problematiche riconducono complessivamente a uno stesso quesito: che cosa implica e significa la necessità della Verità nel personaggio ideato da Lucarelli da questi punti di vista?

Ovviamente la scelta dell'ambientazione fascista e postfascista non è da considerarsi irrilevante. Gli anni 1945-1948, dagli ultimi giorni della Repubblica di Salò alla vittoria della Democrazia cristiana, delimitano un periodo di estrema ideologizzazione dell'azione pubblica, che porta alla fusione e alla confusione dei poteri. Mettere in scena un agente dello Stato etichettato come "fascista" è un procedimento molto abile nella prospettiva di problematizzare e di mettere in relazione i comportamenti storici in quel preciso contesto, del tutto diverso da quello del 1938, per esempio. La trilogia lucarelliana non solo propone un'analisi della Storia italiana immediatamente posteriore alla seconda guerra mondiale, ma è anche un modo di confrontare questa, in termini sottilmente critici, con il momento della stesura dei testi che la compongono (gli anni anteriori e contemporanei a Tangentopoli). Innegabilmente, poi, la struttura poliziesca è uno strumento investigativo messo al servizio di una riflessione sul genere e sulla portata della variante adottata. Il fatto che la trama poliziesca sia potenziata da una sovrastruttura storica – in conformità a una vocazione socioculturale tipicamente italiana – rinsalda il progetto precipuo della riflessione storica poiché l'indagine poliziesca condotta da De Luca, a livello delle storie narrate, è il vettore dell'indagine storica dello stesso Lucarelli. In poche parole, la figura del poliziotto non è altro

che il doppio dell'autore nelle vesti dello storico: una personificazione *en abyme* delle sue intenzioni investigative.

È nel Nord Italia – nel luogo effettivo e allo stesso tempo rappresentativo degli scontri più numerosi fra partigiani e occupanti, fra partigiani e collaborazionisti – che sono ambientate le tre inchieste del commissario De Luca, rispettivamente a Salò, a Sant'Alberto di Romagna e a Bologna: ossia, da un lato, nella città requisita dalla maggior parte dei ministeri della Repubblica sociale italiana e, dall'altro, nel cuore della zona definita ora “il triangolo rosso” ora “il triangolo della morte”. I periodi dipinti nei tre romanzi sono altrettanto specifici. Essi corrispondono infatti a tre momenti di crisi politica e di transizione: l'imminente Liberazione, la ricostruzione del paese – associata all'epurazione dei funzionari fascisti – e le elezioni per la prima legislatura della Repubblica, successive all'entrata in vigore della Costituzione italiana.

L'insieme di questi dati geografici e storici descrivono un contesto del tutto ostile al lavoro d'investigazione del commissario. In *Carta bianca* (1990), *L'estate torbida* (1991) e *Via delle Oche* (1996), la questione dell'ordine e della sicurezza pubblica è senz'altro una questione cruciale, ma il protagonista deve agire in nome di queste norme in situazioni invariabilmente precarie. In ogni caso si tratta, per quanto lo riguarda, di fare piena luce su scomode verità politiche, particolarmente dal punto di vista del potere in carica e della classe dirigente che lo protegge. Se la deontologia del personaggio esclude che motivi di questa specie possano intralciare le sue ricerche e amputare le sue conclusioni, non per questo non risultano sistematiche le pressioni esercitate per ridurre la portata dei fatti ricostruiti oppure orientarne l'interpretazione: pressioni fasciste in *Carta bianca*, comuniste in *L'estate torbida* e democristiane in *Via delle Oche*, ovvero una rappresentazione equa delle principali formazioni politiche italiane negli anni '40, tutte messe sul banco degli imputati e passate al vaglio di una narrazione evidentemente critica.

Difficile non notare inoltre che l'autore dipinge volutamente un periodo la cui memoria e la cui commemorazione sono tuttora oggetti di conflitti e di violente polemiche, in un'Italia divisa da non detti, discordanze e rivendicazioni che sembrano inconciliabili, dalla celebrazione di eventi gloriosi per gli uni, umilianti per gli altri¹. È poco probabile che Lucarel-

¹ Cfr. P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 99.

li si sia proposto di assumersi questa iniziativa inutilmente, vale a dire arbitrariamente e gratuitamente, nella consapevolezza che si tratta di un'iniziativa complessa, che valse ad altri – pensiamo in modo speciale a Giampaolo Pansa – la pesante accusa di revisionismo storico. La riflessione di Lucarelli, il cui argomento di partenza è il senso, il posto e la ragion d'essere di un servizio d'ordine in uno specifico contesto, riconduce infatti a una meditazione etica più ampia. Il Bene viene identificato, tramite il commissario, alla rivelazione della Verità, una e intangibile, che non deve in nessun modo essere sottoposta agli azzardi della Storia in generale e agli orientamenti politici in particolare. I quesiti posti in modo implicito sono impertinenti e coraggiosi. Chi sono i colpevoli? Chi sono le vittime? Chi sono gli eroi? Tutto può giustificarsi con l'impegno ideologico? E l'impegno deve essere appunto esclusivamente ideologico? Un funzionario, poi, è necessariamente asservito al governo sotto l'autorità del quale ricopre la propria carica?² De Luca – forte del suo criterio di obiettività nelle proprie valutazioni – al pari delle strutture del romanzo poliziesco, permettono precisamente all'autore di analizzare, a partire da queste interrogazioni, tre anni salienti di pratica del potere nella Penisola, caratterizzati da una netta dualità nella rivalità politica, richiamando alla memoria, tornando su zone d'ombra e ricostruendo – sulla base di un minuzioso lavoro di ricerca – i retroscena di questa contrastata epoca.

Il secondo volume della trilogia, *L'estate torbida*, è senz'altro il racconto più completo e spinoso, considerando l'intenzione di fare nuova luce sui rapporti tra le diverse forze politiche e morali coinvolte nella seconda guerra mondiale. Contro ogni aspettativa, anzitutto contro quella del giovane brigadiere comunista Leonardi, il quale ha affidato il caso a De Luca, l'assassino di una famiglia di quattro persone senza legami con l'ambiente fascista è un eroe della Resistenza, Carnera. Se il commissario non prova imbarazzo per il fatto di non preservare il mito impersonato da questo personaggio e se non è sconvolto, soprattutto, dall'idea che questo delitto di sangue abbia potuto essere compiuto da un ex partigiano, indipendentemente dal suo movente, le grandi reticenze del suo partner imposto, Leonardi, creano una situazione di forte tensio-

² Cfr. P. ABBRUGIATI, "Histoire et folie dans le roman noir de Carlo Lucarelli. De De Luca à Guernica", in *Cahiers d'Études romanes (Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-américain)*, n. s., n. 9, 2003, p. 62: "En rupture avec une lecture simple de l'Histoire, mais sans aucune nuance de révisionnisme bien sûr, Lucarelli introduit un relativisme suggérant que dans tous les camps il peut y avoir des "gens bien", même s'ils ne font pas preuve d'héroïsme".

ne e lasciano spazio a un'opposizione frontale e a un confronto perfino quasi personale del protagonista, ex camicia nera, con il presunto colpevole. La situazione non si verifica negli altri testi, nei quali i rivali si fronteggiano in blocchi collettivi e sotto l'esclusiva responsabilità di un'appartenenza ideologica: gli esponenti della Repubblica sociale contro il Comitato di liberazione nazionale in *Carta bianca*, la Democrazia cristiana contro il Partito comunista in *Via delle Oche* (nonostante i delitti non siano per forza, in ultima analisi, di matrice politica). In poche parole, *L'estate torbida* propone una riflessione su un vero e proprio tabù nella misura in cui il romanzo rimette in questione, con la colpevolezza effettiva di Carnera, l'immunità simbolica e l'autorità morale di cui godono dal 1945 gli attori della Liberazione. Inoltre la narrazione coinvolge di volta in volta una triplice definizione possibile del delitto compiuto (si tratta di un episodio di ordinaria delinquenza, di una punizione inflitta a collaborazionisti oppure di un omicidio politico?), puntando così il dito contro il rischio in cui incorrerebbe una giustizia accecata da considerazioni di parte nella lettura dei fatti o addirittura nell'esecuzione di una sentenza – rischio di cui gli storici hanno dimostrato la frequenza negli anni di normalizzazione successivi alla fine dei combattimenti³. Ciononostante, se *L'estate torbida* presenta una situazione di perfetto manicheismo e un preciso esempio di ribaltamento degli schemi etici stabiliti dai vincitori, il primo e l'ultimo volume del tritico partecipano pure della poetica del sovvertimento delle certezze legate a un'idealizzazione della Storia: della volontà di circoscrivere le manipolazioni concertate e i vincoli sui quali può poggiare la memoria ufficiale, nonché le elaborazioni fantasmatiche che derivano dalla mitizzazione della vittoria o dalla scelta di una strategia governativa machiavellica⁴.

In *Carta bianca* e *Via delle Oche*, le *mésalliance* e i tradimenti politici che devono garantire la conservazione del potere non sono al centro della trama poliziesca, ma rappresentano lo sfondo necessario delle vicende narrate. La malafede vi orienta inizialmente i sospetti del commissario e confonde provvisoriamente le piste: “Se Rehinard non fosse stato quello che era avremmo risolto il caso subito”⁵ osserva De Luca alla fine della

³ Cfr. N. S. ONOFRI, *Il triangolo rosso (1943-1947). La verità sul dopoguerra in Emilia-Romagna attraverso i documenti d'archivio*, Roma, Sapere 2000, 1994, p. 11.

⁴ Cfr. “La mémoire exercée: us et abus”, in P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., pp. 97-105. Il filosofo parla a questo proposito di “mémoire instrumentalisée” (*ibidem*, p. 97).

⁵ In *Carta bianca*, Palermo, Sellerio, 2001 [1^a ed. 1990], p. 119.

sua prima indagine, mentre nei due romanzi il maresciallo Pugliese mette in guardia a più riprese il proprio superiore contro una strumentalizzazione politica della sua funzione investigativa. Viceversa, le strutture del romanzo poliziesco – specialmente a livello del sistema dei personaggi caratteristico di tale genere – permettono di sostenere opposizioni emblematiche sul piano politico e su un piano etico più generale, e illustrano gli ostacoli che sono d'intralcio all'applicazione della legge nei periodi inquieti rappresentati. L'intera trilogia documenta, di conseguenza, l'impossibilità di una giustizia trionfante perché compromessa. La scelta di conclusioni in tono minore – essendo il successo delle investigazioni in contrasto con la sorte incerta del commissario, sistematicamente messo di fronte al proprio passato alla fine delle avventure – si riallaccia a una tradizione italiana nella pratica del genere, quella di un finale più aperto che non felice. Ma tali epiloghi rivelano prima di tutto, nella fattispecie, le difficoltà nel prescindere dai partiti presi nella valutazione dei fatti storici.

Certo, Primo Levi, Giorgio Bassani ed Elsa Morante avevano già denunciato la violenza storica: non solo avevano espresso la necessità del dovere di una memoria che fosse basata sui fatti e non sull'emozione, ma avevano pure messo in evidenza – contemporaneamente – il pericolo del ricorso alla violenza per punire la violenza. Tuttavia Lucarelli sostiene questo progetto per mezzo di un genere adatto in modo specifico alla problematizzazione dei comportamenti umani e al loro confronto con il diritto, positivo e naturale: non una testimonianza, un romanzo autobiografico o un'epopea "popolare", ma un giallo. Se l'autore dichiara di avere concepito in un primo tempo le avventure del commissario come un romanzo storico, a partire da una matrice storica⁶, fatto sta che la scelta definitiva di un trattamento "poliziesco" della materia, per di più all'italiana, orientato convenzionalmente verso la rappresentazione della società, come pure la scelta di un protagonista apparentemente equivoco, sono messe al servizio di una riflessione sull'Italia presentata in un modo ingegnoso quanto efficace. Inoltre la forma assunta dalla denuncia riportata a un modello letterario illustre mai citato dallo scrittore per ciò che riguarda la sua trilogia, ma sicuramente operante nel trittico: quello di Leonardo Sciascia, specialmente come autore dell'eclatante *Giorno della civetta*. Lucarelli ha scelto in coscienza e con cognizione di causa di ac-

⁶ In E. BACCHERETI, *Carlo Lucarelli*, Fiesole, Cadmo, 2004, pp. 184-185.

cogliere la Storia nel genere poliziesco: di leggere la Storia d'Italia attraverso il filtro di una trama poliziesca all'italiana.

È opportuno esaminare ora, nel quadro di questo studio sulla concezione della Storia messa in scena nella trilogia poliziesca lucarelliana, l'assiologia associata al commissario De Luca e il rapporto di questi con gli eventi: capire come il suo ritratto morale serva gli obiettivi dell'autore e definire inoltre l'eroismo che contraddistingue il protagonista.

Sappiamo che il personaggio riduce deliberatamente la propria identità, per motivi sia deontologici che vitali, a un "mestiere"⁷: quello di "poliziotto". Tale definizione assume una portata esistenziale per il commissario, che non riesce ad allontanarsi da questa realtà professionale, non avendo d'altra parte vita privata distinta dalla sua vita professionale (che sia rappresentata per lo meno), e che non concepisce soprattutto che la politica – in linea di massima ogni intervento estraneo ai soli fatti – possa interferire con lo svolgersi dei suoi incarichi. La polizia è la sua "famiglia" e lui è un poliziotto "da sempre"⁸, cosicché De Luca si volta istintivamente quando Leonardi gli si rivolge chiamandolo "Signor commissario"⁹ mentre il "commissario" si è appena presentato a lui col nome di Giovanni Morandi¹⁰. De Luca impersona un servizio d'ordine idealmente spoliticizzato, al limite del candore¹¹. In *Carta bianca* egli non comprende che i partigiani possano volerlo ammazzare. L'aver lavorato nella sezione politica delle forze dell'ordine della Repubblica di Salò non costituisce ai suoi occhi un crimine, cosa che lui rivendica senza sosta sia presso Leonardi – "Non sono stato nella Squadra Politica perché ero fascista, lo ero come lo erano tanti, non me ne fregava niente"¹² –

⁷ Cfr. *L'estate torbida*, Palermo, Sellerio, 2004 [1^a ed. 1991], p. 109: "No, il mio dovere, Leonardi... il mio *mestiere*! È diverso...". Il corsivo è dell'autore. Peraltro la parola "mestiere" indica pure per l'eroe sciasciano Bellodi l'esercizio della sua professione.

⁸ In *Via delle Oche*, Palermo, Sellerio, 2007 [1^a ed. 1996], p. 78 e p. 59.

⁹ In *L'estate torbida*, cit., p. 17.

¹⁰ Cfr. M. P. DE PAULIS-DALEMBERT, "Opacité et échec dans la trilogie policière de Carlo Lucarelli: *Carta bianca*, *L'estate torbida* et *Via delle Oche*", negli atti del Convegno Internazionale *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature et le cinéma en Italie des années soixante-dix à nos jours* – 13 e 14 ottobre 2006, a cura di D. FERRARIS, in corso di stampa presso Presses de la Sorbonne Nouvelle. M. P. De Paulis-Dalebent sottolinea la "force de la profession comme marque identitaire".

¹¹ Cfr. M. SANGIORGI, "Il fascismo e il giallo italiano", in *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, a cura di M. SANGIORGI e L. TELÒ, Ravenna, Longo, 2004, p. 131: "[De Luca] non sa (o non vuole) distinguere il valore e la responsabilità etica delle sue scelte, agisce per istinto di poliziotto, senza valutare criticamente il significato del suo, pur riluttante, coinvolgimento".

¹² In *L'estate torbida*, cit., p. 109.

che presso Pugliese – “faccio il poliziotto e sto con chi mi permette di fare il mio mestiere!”¹³.

Chiaramente nel personaggio la “coscienza *civile*” è “completamente scissa dalla coscienza *politica*”¹⁴, per non dire che la sua coscienza civile è svuotata da ogni contenuto politico. Affermare che De Luca è un funzionario fascista è un controsenso: non è né fascista né antifascista, neanche membro o simpatizzante di qualche altro schieramento politico, pur non essendo un esponente della zona grigia. Il mestiere di poliziotto è per lui un sacerdozio laico al quale si dedica in modo assoluto, votando a esso la sua vita: in modo particolare la sua coerenza, la sua rettitudine, il suo scetticismo, la sua imparzialità, la sua indipendenza, la sua caparbità e la sua curiosità. Questo è il suo impegno. Nei tre racconti che lo vedono protagonista De Luca è decisamente irritante nell’ottica del potere in carica proprio per via di queste qualità, costituite a sistema di valori stabile e compiuto, e della sua capacità di avvalersi all’occorrenza di un punto di vista contrario al potere, antagonista a tutti gli interessi di parte, quasi l’ideologia fosse necessariamente sinonimo di corruzione morale e di scoglio non solo alla Verità, ma pure alla Giustizia. Solo per De Luca “me ne frego” sembra essere una parola d’ordine alla quale attenersi. Ma questa ipotesi non contraddice l’anticonformismo peculiare del commissario. Infatti non possiamo certo affermare che il profilo del personaggio corrisponda all’ideale virile fascista e all’etica politica del movimento. Allo stesso modo, che sia originariamente un agente del regime, doppiamente vincolato dalla norma della rappresentazione (come funzionario e come funzionario che svolge la propria attività sotto un’autorità fascista, dalla quale è stata emanata la regola per cui niente è al di sopra dello Stato¹⁵), non rimette in causa l’idea che l’operato investigativo del commissario coincide fin dal suo primo caso con l’esercizio di un contropotere. Naturalmente ciò sta pure a significare che De Luca è un protagonista in un’accezione letterale: a questo titolo è portato a combattere contro l’azione dei potenti, nell’impotenza tuttavia, giacché l’originalità di questo suo eroismo risiede nell’incapacità di sancire con una piena vittoria le sue battaglie. La traiettoria descritta dalla parabola delle sue vicen-

¹³ In *Via delle Oche*, cit., p. 79.

¹⁴ Umberto ECO lo ha notato per un altro personaggio, Superman. Cfr. “Il mito di Superman”, in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964/2005, p. 259. Il corsivo è dell’autore.

¹⁵ Cfr. A. ROCCO, *La dittatura politica del fascismo*, in *Scritti e discorsi politici*, Milano, Giuffrè, 1938, vol. III.

de non segue un andamento ascendente. Sebbene egli non tolleri di essere considerato una pedina e benché non sia esatto definirlo un mero perdedente, il commissario si trova nell'impossibilità di fare la Storia o, per lo meno, di integrare l'esito delle sue inchieste nella Storia.

Dobbiamo concludere perciò che De Luca è “un pur en marge de l'histoire”¹⁶? La risposta è negativa: non è la Storia a essere negata, è il suo motore politico a essere contestato. Il personaggio non accetta di sacrificare la Verità a un'ideologia, qualunque essa sia. In altre parole ricusa di scendere a compromessi con le idee e con gli interessi da esse rappresentati quando si tratta di fatti. Il concetto di Verità non è un concetto relativo per De Luca, bensì un concetto assoluto. Se è vero che egli non affronta le proprie inchieste da un'angolazione direttamente etica, ritenendo che “l'omicidio è solo un fatto fisico, una questione di responsabilità penale”¹⁷ e non “uno scontro morale tra buoni e cattivi”¹⁸, il suo procedimento metodicamente logico comporta ciononostante una ridefinizione del Bene e del Male e implica per estensione una ridefinizione della Storia, considerata su un piano strettamente fattuale: una Storia che non sia scritta né dai vincitori né dai vinti, che non sia la memoria né degli uni né degli altri, il corso della Storia così com'è stato, la Storia *tout court*. Ora, anche la scrupolosa ricostruzione di un fatto di cronaca partecipa di questo ambizioso progetto. Nei tre racconti lucarelliani il potere intende manipolare proprio questo tipo di eventi ordinari per il corpo poliziesco, ma usati a fini politici (e conosciamo l'importanza conferita dalla censura fascista a questi fatti del giorno contrassegnati dal dramma o dalla tragedia, sebbene le avventure del trittico trascendano il contesto fascista). Al suo posto De Luca opera in realtà per una causa che probabilmente egli non afferra in tutte le sue sfaccettature, ma a favore della quale, con risolutezza, prende una parte quanto mai attiva: la difesa della Verità contro la Ragione di Stato. Tale atteggiamento è retto da un principio: “Non si chiedono scelte politiche a un poliziotto, gli si chiede solo di fare bene il suo mestiere”¹⁹.

L'idiosincrasia del commissario è in stretto rapporto con la necessità che impone a se stesso di portare a buon fine le investigazioni che gli spettano (*Carta bianca*, *L'estate torbida*), come pure le indagini di cui

¹⁶ P. RICŒUR, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, 1964, 1967, p. 265.

¹⁷ In *L'estate torbida*, p. 120.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ In *Carta bianca*, cit., p. 88.

non gli hanno affidato l'incarico (*Via delle Oche*). I suoi numerosi disturbi psicosomatici e le sue reazioni affettive bastano a comprovarlo. Gli ostacoli allo svolgimento del suo lavoro sono per lui una fonte continua di disagio, certamente acuito dalla paura che lo attanaglia per la sua sopravvivenza, soprattutto nei primi due testi. Ma non v'è un episodio delle vicende di De Luca nel quale questi non giustifichi la propria posizione o non si adiri contro quelli che non la condividono:

Il mio guaio è che sono nato curioso, è sempre stato così... Bisogna che tutto sia chiaro, tutto a posto, nei minimi particolari, con un come e un perché razionali, se no impazzisco.²⁰

Per Dio, brigadiere! [...] abbiamo risolto il caso, abbiamo preso l'assassino, è fatta! Vuole lasciare perdere tutto, così? Non si può, non può farlo, è un poliziotto!²¹

Pugliese, io sono curioso di natura e i misteri non mi piacciono. Non so lei, ma a me questo signore che fa le acrobazie per infilare la testa in una corda mi dà un fastidio quasi fisico e lo so che poi non ci dormo la notte.²²

La questione dell'ordine non è vista per niente da De Luca come il compimento di una missione di Stato, nemmeno come una missione pubblica a dire il vero, apparentemente se non altro. È un impulso fondamentalmente interiore che lo muove ad agire: il bisogno quasi compulsivo di raccogliere razionalmente e coerentemente i pezzi del puzzle che gli sono sottoposti. Scartare il dramma personale – quello delle vittime la cui morte è al centro dei misteri indagati e quello suo – e scartare il “dramma” politico a vantaggio della risoluzione di un enigma, di “une démonstration parfaitement conduite”²³, sono le carte vincenti del metodo obiettivo del commissario, che riesce ad astrarsi non solo dal contesto di lavoro ma anche dal proprio nervosismo e dalla preoccupazione da esso generato nell'osservare e interpretare fatti parziali e sparsi, ossia nell'analizzare un problema che diventa “pur exercice de l'esprit”²⁴. L'ambiguità della posizione istituzionale del personaggio negli ultimi

²⁰ *Ibidem*.

²¹ In *L'estate torbida*, cit., p. 99.

²² In *Via delle Oche*, cit., p. 31.

²³ R. CAILLOIS, *Le roman policier*, in *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 196.

²⁴ *Ibidem*, p. 194. Ricordiamo che il “modello epistemologico” caratteristico dell'indagine, sia poliziesca che storica, è descritto e analizzato da C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. GARGANI, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-93.

due volumi, benché sia riconosciuto formalmente come “commissario” sia da Leonardi che da Pugliese, non intacca la sua determinazione a entrare in battaglia contro il disordine causato dalla criminalità e dalla connivenza colla criminalità. Tale ambiguità conferma, del resto, che De Luca non rappresenta lo Stato, meno che mai la “violence de caractère pénal”²⁵ legittimamente incarnata dallo Stato, tanto più che in entrambi questi testi se l’amministrazione punisce i colpevoli, lo fa con un riserbo non mantenuto nei confronti del commissario, sospeso e messo alla gogna senza reticenze per un passato – che lui non crede né infame né riprensibile – che deve spiare senza posa. Messo fuori legge, solo lui la considera tuttavia il corollario necessario della Verità e della Giustizia e le dedica la propria vita con le sue inchieste, in nome di una concezione ideale quanto assoluta della Storia.

Personaggio *a priori* poco simpatico e sospetto, privo inoltre di coraggio e di prestanta fisica²⁶, spoglio di ogni spessore romantico e dall’intelligenza alquanto severa, il commissario De Luca è un eroe che si potrebbe stentare, senza buona volontà, a definire in tal modo. Rimane nondimeno un protagonista che conquista progressivamente la fiducia e il consenso del lettore, specialmente nel suo rapporto con la Storia²⁷. In quanto baluardo della Verità il suo eroismo è ineccepibile. Il suo totale impegno a favore di una conoscenza spassionata della realtà è la garanzia di una deontologia che accomuna il Bene per l’appunto alla Verità ed esclude perciò la corruzione, nonché la menzogna politica e storica. De Luca si ricollega in questo senso, in qualità di capofila, all’ispettore Marino e al commissario senza nome dei rispettivi romanzi lucarelliani *Indagine non autorizzata* (1993) e *L’isola dell’angelo caduto* (1999). Evidentemente la figura dell’investigatore che disconosce ai tempi del Fascismo e degli anni successivi le autorità politiche e poliziesche, una figura limitata alle sue mansioni di funzionario tanto zelante quanto insubordinato, è una tipologia che colpisce l’autore, sicuramente perché lo intriga nel suo legame col presente il periodo storico nel quale De Luca,

²⁵ P. RICŒUR, *Histoire et vérité*, cit., p. 278.

²⁶ Cfr. M. SANGIORGI, *op. cit.*, p. 134: “per De Luca si può parlare di un vero e proprio catalogo di acciacchi”.

²⁷ Cfr. B. TOMACHEVSKI, *Thématique* [1925], in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, Paris, Seuil, 1965, p. 295: “Il ne faut pas oublier que le rapport émotionnel envers le héros est déjà contenu dans l’œuvre. L’auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance et de dégoût”.

Marino e l'Innominato sono inseriti²⁸, come pure lo intrigano le risposte che i personaggi danno in quel contesto. La prestigiosa collana "La memoria" della casa Sellerio, oltre all'antiorità e al numero superiore delle avventure del commissario De Luca fanno tuttavia di lui il personaggio lucarelliano emblematico della volontà di comprensione dei compromessi storici italiani che trovano la propria origine negli anni della dittatura, dell'occupazione e della ricostruzione. Né "yogi" né "commissario" (colmo dell'ironia) secondo le definizioni di Arthur Koestler²⁹, cioè né spettatore né attore del corso ufficiale della Storia, De Luca personifica una terza categoria nell'impegno, su un fronte altro che ideologico. Ma le sue indagini servono ciononostante, grazie alle strutture del giallo, un'idea precisa: "si l'histoire rassemble, la mémoire divise et sépare"³⁰, oltre che la convinzione seguente: "la storia d'Italia ha una metà oscura"³¹. La storia italiana contemporanea presenterebbe anomalie sulle quali occorre fare luce e lacune da colmare. Esisterebbe un mistero italiano da chiarire sottoponendo il passato nazionale – una certa parte di tale passato – a una disamina obiettiva per spiegare meglio il presente.

Così il primo personaggio dello scrittore e giornalista Lucarelli prefigura la sua produzione successiva, ma il commissario De Luca associa soprattutto il suo autore alla sua duplice funzione: quella di investigatore al servizio non solo della Verità ma pure di una Storia integra, in una struttura narrativa rinsaldata da una doppia indagine, poliziesca e storica³². Lucarelli non si è prefisso lo scopo di dipingere un compiaciuto affresco degli anni 1945-1948. I suoi testi poggiano su una problematica storica, politica ed etica precisamente definita. Va sottolineato, per quanto riguarda la trilogia del commissario De Luca, l'equilibrio stabilito tra le strutture del poliziesco e la rappresentazione storica. Un equilibrio frutto innanzitutto dell'intreccio di due dimensioni: un'indagine polizie-

²⁸ Cfr. intervista rilasciata a E. BACCHERETI, *op. cit.*, pp. 196-197 e C. LUCARELLI, "Il giallo storico ambientato durante il fascismo", in *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, cit., pp. 153-158.

²⁹ A. KOESTLER, *Lo Yogi e il Commissario*, in *Lo Yogi e il Commissario*, Firenze, Liberal libri, 2002; traduzione di N. Tiliacos [*The Yogi and the Commissar and other essays*, 1945].

³⁰ P. NORA, "L'histoire rassemble, la mémoire divise", in *Enjeux. Les Échos*, juillet-août 2007, n. 237, p. 97. Rimandiamo anche al discorso del Presidente della Repubblica G. Napolitano davanti alle Camere nel giorno del suo insediamento, il 15 maggio 2006, che ribadisce la stessa idea.

³¹ È il leitmotiv della trasmissione televisiva lucarelliana *Blu notte – Misteri italiani*.

³² Cfr. C. MILANESI, "Introduction: le roman criminel et l'histoire", in *Cahiers d'Études romanes (Roman policier et Histoire. Italie)*, n. 15, 2006, p. 11: "l'histoire et le policier ont en commun le mystère et le crime".

sca e la ricerca di una verità storica, non senza la proposta d'una raffinata ridefinizione dei ruoli nella triade convenzionale della vittima, del colpevole e dell'investigatore con l'intorpidirsi della nozione d'innocenza³³.

³³ Ringrazio P. Abbrugiati per questa ultima osservazione.

Il codice e i suoi travimenti
in Carlo Lucarelli, *L'isola dell'angelo caduto*

Catherine KIRKBY PITIOT
Université Paul Valéry, Montpellier

La nascita del romanzo giallo e la crisi del genere romanzesco che avviene alla fine dell'800 vengono spesso messe in relazione, non solo per la coincidenza della data, bensì perché il romanzo giallo e le sue particolari strutture testuali si interessano a quello che viene smantellato da questa crisi e in particolare: la figura dell'eroe in quanto personaggio centrale del racconto, il realismo che tende, nel *noir*, verso l'illusione del reale, la finalità del racconto chiuso con la questione del crimine e la risposta a tale domanda e, corollario del punto precedente, una narrazione lineare, poiché il racconto giallo mira a risolvere un'inchiesta e può rappresentare l'illusione del progresso di questa inchiesta.

La questione della specularità tra finzione e realtà, la cui evoluzione si può accostare a quella delle strutture narrative di questi romanzi, trova così un ambiente privilegiato nei gialli "storici", come *L'isola dell'angelo caduto* di Carlo Lucarelli¹.

L'intreccio è semplice e classico: il romanzo è ambientato su una piccola isola italiana, nel 1925 (3 gennaio), quando Mussolini pronuncia un discorso nel quale rivendica la responsabilità dell'assassinio del deputato socialista Giacomo Matteotti. Matteotti, che aveva denunciato con un discorso in Parlamento soprusi e brogli commessi dai fascisti nel corso delle elezioni politiche del 6 aprile 1924, era stato assassinato il 10 giugno 1924.

¹ C. LUCARELLI, *L'isola dell'angelo caduto*, Torino, Einaudi, 1999, 224 pp.

Il cadavere di un miliziano in servizio nella colonia penitenziaria dove sono rinchiusi sia criminali comuni che politici viene ritrovato nell'isola.

Aiutato da un medico antifascista e avversato dal capo della Milizia locale, tocca al giovane commissario, nominato di recente, condurre l'inchiesta su questo crimine e su quelli che seguono. È deciso a risolverlo il più in fretta possibile per poter lasciare l'isola mentre sua moglie sprofonda pian piano nella follia.

La lettura di questo romanzo pone quindi numerose domande quanto alla scelta di una ambientazione "storica", come semplice cornice degli avvenimenti o come motore della narrazione, e quanto al problema del fenomeno politico, in particolare alle disfunzioni dello Stato e delle istituzioni, o ancora sulla questione del male, male storico o male esistenziale, domande alle quali si può cercare di rispondere tramite un'analisi del codice e dei suoi travimenti.

Per quanto riguarda la funzione di testimonianza critica, generalmente attribuita al *noir*, funzione che oscilla tra denuncia e sfogo, Lucarelli, a una prima lettura, segue perfettamente le regole del gioco, scegliendo il gennaio del 1925 come un momento storico decisivo: non solo siamo nel pieno periodo fascista, ma nel suo discorso alla camera, Mussolini si assume personalmente "la responsabilità politica, morale e storica" di quanto è accaduto e del clima di violenza. Con questo discorso convenzionalmente si fa iniziare la fase dittatoriale del fascismo. Lucarelli sottolinea inoltre il suo racconto con riflessioni politiche, in particolare quando tenta di impostare una visione diarchica del potere all'epoca fascista. In questa bipartizione stanno, da una parte, i funzionari, quindi lo Stato (come dice il commissario "sono un poliziotto, io... un uomo dello Stato"²): i funzionari sono posti sotto l'autorità del Re, si dedicano alle questioni morali e tocca a loro occuparsi dei crimini e dei delitti. Dall'altra parte, stanno i fascisti, che sono posti sotto l'autorità del Duce e rappresentano la sfera politica.

I personaggi fascisti vengono presentati come esseri segnati dalla debolezza. La loro debolezza può essere fisica: i miliziani sono gobbi, mezzo matti, soffrono di varie malattie fisiche e mentali. Oppure può essere di natura sociale; ad esempio, il federale non è un vero segretario:

² *Ibidem*, p. 47.

Il federale non era un vero federale, non era neppure un segretario di sezione, ma solo un sottosegretario, perché il Fascio dell'isola era così piccolo che, quando il vecchio titolare se n'era andato, da Roma si erano dimenticati di promuovere il suo vice..³

Si tratta di una debolezza dovuta soprattutto alla mancanza di umanità: Mazzarino, il capo della milizia, viene descritto come una persona non solo priva di qualsiasi cultura, ma fin dalle prime pagine, assume i tratti di un cinghiale, maschera che porterà fino alla apoteosi della battuta di caccia che chiude il libro.

A livello delle istituzioni, il fascismo viene rappresentato come un movimento incapace di rendere una qualsiasi giustizia, perché porta in sé sia la violenza e l'arbitrio che il disordine e l'assenza di motivazione, individuale o collettiva.

Nel corso del racconto, si affermano tre poli attanziali incarnati da Valenza, il medico legale, Mazzarino, il capo della milizia e il commissario. Valenza, un personaggio ambiguo, nonostante la poca consistenza corporea (viene sempre ridotto a "un'ombra", "un viso stretto e pallido", una silhouette), prende rapidamente le redini dell'inchiesta e pratica le autopsie dei tre cadaveri. Le sue motivazioni per questa inchiesta, tuttavia, sono ben lontane dal puro amore della verità o della giustizia: la sua partecipazione riposa su un *do ut des* poiché mette a disposizione del commissario le proprie capacità di medico legale finché questi gli procura un accesso ai giornali. Le sue due caratteristiche sono così la razionalità e l'appartenenza politica.

Mazzarino è anch'egli segnato dall'appartenenza politica, opposta a quella di Valenza, e, sempre in opposizione a Valenza, dall'incarnazione nella bestialità:

Mazzarino [...] stava eretto a testa alta e sembrava non avere freddo, tarchiato, maschio, irsuto e nero, il naso schiacciato sulle labbra, con le narici larghe, da cinghiale.⁴

Quanto al commissario, pur essendo un funzionario dello Stato, non ha nessun ossequio particolare per il fascismo, e nemmeno, nessuna velleità politica.

³ *Ibidem*, p.12.

⁴ *Ibidem*.

In questa tripartizione però, sarebbe vano cercare un qualsiasi distinto e puro valore positivo. Valenza, pur rappresentando il sovversivo, quello che dovrebbe se non provocare, almeno indicare le linee di rottura, è, sin dall'inizio, segnato dalla perversità. Il suo distacco rispetto alla risoluzione dell'inchiesta è grande quanto la sua implicazione affettiva e sensuale nella procedura medica: quando entra nella ghiacciaia dove vengono conservati i cadaveri “batté le mani con uno schiocco e se le strofinò a lungo. Ma non per il freddo, per l'emozione.”⁵ . Viene messa in scena una parodia dell'atto sessuale e sono evidenziati gli organi genitali, descritti dal commissario:

Soffocò un gemito [...]. Poi si mosse rapido, sbottonandosi la giacca. [...] I tre cadaveri splendevano, azzurri e nudi, come se una luce fortissima e livida li illuminasse da sotto la pelle.⁶

Il narratore indugia sulla bellezza del corpo, “rigido, bianco e levigato, perfettamente armonico nelle proporzioni e nello sviluppo muscolare, le spalle larghe, i fianchi stretti e i glutei rotondi.”⁷, e sui gesti intrusivi di Valenza; poco tempo dopo, Valenza sparisce e il lettore sa che è stato rimpatriato. Mazzarino viene ammazzato durante la battuta di caccia e il commissario rimane bloccato sull'isola e nella propria storia di famiglia, con la moglie che diventa completamente pazza.

Se si considera la figura del quadrato ermeneutico⁸, vale a dire un sistema di personaggi che è possibile, il più delle volte, ridurre a due figure legate al crimine, una sotto il regime della verità – la vittima – e l'altra sotto quello della menzogna – il colpevole – e il loro *pendant* per quanto riguarda l'inchiesta, con il detective e il sospettato, ci si accorge che il quadrato è pervertito poiché il quarto polo, quello dei sospettati, è appena abbozzato; l'accento è quindi posto su una seconda trinità, quella del detective/vittima/colpevole.

Un racconto poliziesco, inoltre, implica, magari con qualche *défaillance*, una certa umanità. Ora, nell'*Isola dell'angelo caduto*, Lucarelli procede a una disumanizzazione sistematica dei personaggi usando vari metodi.

⁵ *Ibidem*, p.171.

⁶ *Ibidem*, p.172.

⁷ *Ibidem.*, p.173.

⁸ In J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 pp.

Quello dell'animalità è già stato citato per il personaggio di Mazzarino e fa da cornice a tutto il racconto poliziesco che finisce con una battuta di caccia durante la quale la figura di Mazzarino oscilla tra quella di “un cinghiale impazzito, le narici dilatate e i denti spinti in avanti”⁹ e quella del lupo mannaro che scanna le pecore con rabbia selvaggia. Questo metodo è ripreso anche nell'inchiesta: Valenza, rinchiuso in cella, diventa un pesce e ritrova una provvisoria umanità solo quando ne è tirato fuori:

La pelle gli era diventata così sottile e trasparente che quando la porta della cella si era aperta aveva sentito la luce passargli attraverso e bruciare fin dentro le viscere. Aveva gli occhi coperti da una membrana fosforescente che gli impediva di vedere e quando aprì la bocca, dalle labbra gonfie e sporgenti gli uscì soltanto un gorgoglio umido e salato.¹⁰

L'animalità colpisce anche altre personaggi, andando a formare un ricco bestiario che va dalla pecora alla cicogna passando per il pipistrello.

Il secondo metodo è quello della vegetalizzazione e riguarda per lo più le vittime: il viso della prima diventa per esempio “un viluppo umido di alghe verdi incordellate, gusci lucidi di cozze e sangue e schegge d'osso”¹¹, mentre la seconda, vista prima della morte, viene descritta così: “i capelli, che aveva cortissimi, e la stoffa nera della giacca cominciavano a confondersi col legno del tronco [...] sembrò che i rami contorti e secchi con cui finiva il pioppo fossero tutt'uno col corpo e con la testa”¹². Per ultimo, troviamo il metodo dell'indeterminazione sessuale, particolarmente netta nei rapporti tra il commissario e la moglie Hana, il cui corpo perde la concretezza fisica, e diminuisce fino a essere, nell'ultimo capitolo, solo un ricordo nella mente del commissario.

Questi aspetti conducono così a tre travimenti delle regole del genere poliziesco. Il primo, molto frequente nel *noir*, consiste nel passare dalla ricerca dell'oggetto a quella del soggetto, ricerca individuale durante la quale il detective cerca di solito di ritrovare le proprie radici, di iscriversi in una storia di famiglia, insomma tutte le classiche implicazioni edipiche. Il secondo riguarda il fatto che anche questa dimensione privata, che con un gioco di sguardi travati permetteva sempre di iscriversi in

⁹ C. LUCARELLI, *op. cit.*, p.215.

¹⁰ *Ibidem*, p.165.

¹¹ *Ibidem*, p.14.

¹² *Ibidem*, p.26.

una dimensione storica e sociale critica, perde qui la sua efficacia, la sua ragione di essere.

Dopo la diegesi poliziesca, infatti, il racconto prosegue e il lettore capisce che il commissario è rimasto sull'isola, un'isola, dice il testo, "che non esiste più da quasi due anni"¹³, "un piccolo buco in mezzo al mare, piccolo e stretto ma così profondo da assorbire tutto quello che ci cadeva dentro, tenerlo prigioniero e non lasciarlo scappare mai più"¹⁴.

Questo segna un doppio scacco nella storia familiare del commissario, sia a livello orizzontale, nella coppia, che verticale, perché non diventerà mai prefetto, come voleva il padre e quindi non troverà posto nella genealogia della famiglia. L'ultimo aspetto di traviamiento riguarda l'umanità necessaria e lo vedremo più avanti.

Il passaggio a una dimensione privata, insieme con l'idea che il commissario e il crimine di cui si occupa appartengono alla sfera morale e non a quella politica, e la sovrapposizione parziale tra tempo storico e tempo della creazione, porta all'idea, ricorrente in altri autori contemporanei di Lucarelli¹⁵, che la colpa non è tanto una colpa storica che prende posto in una visione politica del mondo bensì una colpa che viene da un male iscritto nell'essenza umana, un peccato universale.

Si può verificare questa idea quando si analizza un secondo elemento canonico, ovvero il trattamento del tempo e dello spazio. Yves Lissorgues¹⁶ ricorda che il trattamento del tempo, caratterizzato dall'immediatezza tra tempo del racconto e tempo della scrittura, e il trattamento dello spazio sono le basi della poetica realista del romanzo *noir*.

Il dato più immediato è quello della dualità tra sequenze narrative e codice ermeneutico (progresso dell'inchiesta/progresso del racconto): di solito, due piani si ritrovano nel racconto poliziesco, quello che Georges Tyras¹⁷ seguendo la teoria di Chandler chiama l'ordine cronologico da

¹³ *Ibidem*, p. 210.

¹⁴ *Ibidem*, p. 211.

¹⁵ Penso alla trilogia sarda di M. Fois. Cfr. C. PITIOT, "Les cycles sardes de Marcello Fois", in *Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-américain*, Cahiers d'Études Romanes, nouvelle série n°9, Université de Provence, 2003, pp. 71-87,

¹⁶ Y. LISSORGUES, *Le 'roman noir' espagnol actuel: un réalisme des sous-sols* in *Le roman espagnol au XX^e siècle*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1997, pp.261-276.

¹⁷ G. TYRAS, *Les couleurs du noir (regard sur les modalités espagnoles d'un genre)*, in *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, tome 2, Montpellier, Editions du CERS, 2001, pp.275-318.

una parte, quando il racconto del crimine precede quello dell'inchiesta, e l'ordine cronografico dall'altra, quando il racconto dell'inchiesta porta alla luce quello del crimine.

A una prima lettura, Lucarelli rispetta perfettamente questa dualità narrativa: il racconto è diviso in cinque giorni e una notte e viene ritmato dalla scoperta del primo crimine, l'intervento del medico legale, l'inizio dell'inchiesta e l'accadere degli altri due crimini. A priori, ci si trova così davanti a una narrazione seriale in cui ogni crimine, tranne il primo, è la conseguenza del crimine precedente. Subito però, appare il primo gap narrativo poiché, di solito, l'accelerazione del processo criminale avviene con l'accelerazione dell'inchiesta, mentre in quest'opera, ci troviamo, al contrario, davanti a un rallentamento: quattordici capitoli senza crimine né inchiesta. Il commissario, infatti, pur essendo quello che semina il dubbio per primo, tenta poi, più o meno convinto, di proporre la tesi del suicidio o dell'incidente; tesi sostenuta da altri personaggi, con la frase ricorrente: "era morto da solo"¹⁸. Ciò spiega il poco entusiasmo da parte del commissario per condurre l'inchiesta, inversamente proporzionale al proprio desiderio di chiuderla, unico modo per lasciare l'isola.

Quest'ultimo elemento, ovvero la risoluzione dell'inchiesta, è anch'esso trattato in modo non canonico. La fine dell'inchiesta arriva ben presto nel racconto e non lo chiude in nessun modo; d'altronde, viene presentata al lettore sotto la forma di un racconto che riunisce elementi sparsi del racconto e produce un ordine, però frammentario, con un *flash back* ai due terzi del libro, seguito dagli altri due omicidi e dalla battuta di caccia finale che segna in modo definitivo l'impotenza del commissario.

Tocca così al lettore, in ultima istanza, ricostruire il racconto e dargli una coerenza. Tyras metteva in luce questo tipo di scrittura a proposito del *noir* spagnolo postmoderno, chiamandolo trascendenza del codice ermeneutico¹⁹, quando il decifrare non è più a incidenza interna, portato da un personaggio che risolve un enigma diegetico ma a incidenza esterna, e richiede una lettura costruttiva.

Tutto ciò viene rinforzato dal fatto che questo romanzo lavora su tre livelli temporali: il tempo del racconto, segnato dall'alto livello di imprecisione, "da allora", "anni e anni dopo", "ogni volta", presente nel para-

¹⁸ C. LUCARELLI, *op.cit.*, p.36.

¹⁹ *Ibidem*.

grafo di apertura, e in quello di chiusura (che è esattamente lo stesso), in un racconto racchiuso in se stesso; il tempo dell'arrivo sull'isola (prima diegesi); il tempo del crimine e dell'inchiesta (seconda diegesi), il che viene ovviamente in contraddizione con ogni idea di immediatezza tra tempo del racconto e tempo della scrittura.

In un secondo tempo, si nota che *L'isola dell'angelo caduto* è posto sotto il segno della memoria, cosa consueta nel *noir*, e corrisponde grosso modo all'esistenza di un personaggio che si incarica di farsi vettore della memoria collettiva. Qui il problema è il fatto che due personaggi sono in grado di svolgere questa parte, l'investigatore stesso e il suo luogotenente. Ora, Valenza è in esilio e nonostante gli sforzi, non riesce mai a leggere il giornale, l'unica cosa che gli capita sotto gli occhi è la data, ma il commissario gli fa subito notare:

- E comunque avete torto.
- Su Mussolini?
- No, sulla data. Oggi è il 5 gennaio e non il 4. I giornali arrivano sull'isola con un giorno di ritardo.²⁰

Quanto al commissario, presentato al lettore come “quello che ricorda” non solo manifesta poco interesse per la Storia, ma soprattutto rimane rinchiuso nella propria storia individuale che non si mescola mai con la storia collettiva. Rimarrà bloccato sull'isola dove il tempo, dice un personaggio, “scorre in un modo speciale, si ferma e torna anche indietro, se vuole”²¹.

A varie riprese quindi, la linearità temporale è rimessa in discussione nel romanzo (per i prigionieri “perché appena qualcuno terminava la pena [...] arrivava Mazzarino con un telegramma che gliela prorogava ancora”²²; gli edifici – il vecchio molo che diventa il nuovo mentre il nuovo diventa vecchio –; l'alternarsi dei giorni e delle notti o delle stagioni) e si passa da una temporalità storica a una temporalità astorica o circolare.

Il titolo stesso del romanzo sottolinea questa dicotomia tra il fatto politico e la memoria storica da una parte e una visione etica o religiosa dall'altra, poiché viene raccontato al lettore che la colonia penitenziaria

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 211.

²² *Ibidem*, p. 70.

quindi, dato il titolo, l'isola intera, ha in realtà un doppio nome: la Cajenna, dato dagli anarchici di Giolitti e “il Capo dell'Angelo Caduto” (titolo del libro) perché come racconta una leggenda “uno degli angeli ribelli [era] precipitato proprio lì”²³.

Quanto allo spazio, si tratta di uno spazio chiuso, con il *topos* dell'isola che si iscrive in una forte tradizione utopica del non luogo, paradigma sostenuto dal trattamento temporale del racconto e da alcune scelte narrative, come “avrebbe potuto esistere”²⁴ per la colonia penale che Lucarelli utilizza per giustificare alcune distorsioni storiche che chiama “peccati veniali”²⁵.

Lo spazio è anche circoscritto da fenomeni naturali, in particolare il vento e la nebbia. L'attenzione del lettore viene subito posta su questa chiusura spaziale dato che il primo capitolo, in cui viene descritto l'arrivo del commissario e della moglie sull'isola e la promessa a lei fatta di andarsene al più presto, si apre con la voce di un narratore eterodiegetico con una assenza di focalizzazione, nella tradizione del racconto classico, sulla visione del commissario che guarda il mare e ripensa appunto al giorno del suo arrivo, con la domanda sottostante per il lettore: è rimasto o se n'è andato?

È facile, per il lettore, vedere in questa figura insulare dalla localizzazione imprecisa, una metafora dell'Italia fascista o addirittura un'immagine speculare dell'Europa. Ma Lucarelli imposta una struttura testuale particolare che invalida quest'analisi, con un'immediata *mise en abyme* della chiusura spaziale.

Da una parte, tutti gli altri luoghi descritti nel testo, il carcere, il cimitero, la ghiacciaia dove vengono depositati i cadaveri, la casa del commissario con le finestre sempre chiuse, sono anch'essi *topoi* di chiusura. Dall'altra, ciò che costringe, in fin dei conti, i personaggi a rimanere sull'isola, è la chiusura mentale del capo della milizia, ed è anche la causa di quattro degli omicidi: richiamato sul continente da un telegramma del comando fascista, Mazzarino decide di rimanere sull'isola e di ammazzare tutti quelli che si oppongono al progetto. Neanche la sua morte risolve la questione della chiusura mentale perché Hana, la moglie del

²³ *Ibidem*, p. 23.

²⁴ *Ibidem*, p. 219.

²⁵ *Ibidem*.

commissario, tornata per un momento alla ragione con la speranza di lasciare l'isola, ricade poi nella follia.

Nonostante l'apparente storicità del romanzo, nonostante il fatto che la memoria e il racconto della Storia vengano resi possibili dalla fine degli eventi (manifesta sin dalla prima frase del testo in cui si parla degli eventi "conclusi e mai dimenticati"²⁶), questa presenza della Storia è respinta sia dalla narrazione stessa, sempre minacciata dalla tentazione dell'autotelismo, che dall'assenza di umanità nel racconto. Questa assenza è evidenziata dalla struttura del testo in due parti. La prima parte è composta da sei libri, che corrispondono a cinque giorni e una notte: il giorno "mancante", il sesto, sarebbe così quello della creazione dell'uomo e al suo posto troviamo ciò che segna l'apice dell'inchiesta, minuziosa dis-creazione dell'uomo, l'autopsia.

L'altra parte è costituita da un capitolo preliminare e uno finale, rigettati al di fuori della struttura (non figurano neanche nell'indice). Le caratteristiche del capitolo preliminare (quello dell'arrivo sull'isola) sono due.

A livello tematico, la sinestesia, vale a dire la percezione simultanea che risulta da una confusione dei sensi, un mescolarsi degli elementi, in particolare il cielo e il mare, l'assenza di direzione (identità dell'alto e del basso, i personaggi che sono come sospesi nel vuoto) e l'indeterminazione del regime diurno e notturno. A livello retorico, questa confusione e questo passare da un piano all'altro sono segnalati da un succedersi di ipallagi, come "il silenzio opaco", o "l'odore immobile"²⁷.

Questo capitolo preliminare è quindi la descrizione del mondo prima della creazione (con la frase "e quel sapore [...] e il sospiro [...] che sfiorava il mare sembravano venire dal niente e svanire subito nel silenzio [...]"²⁸ che richiama alla mente le prime righe della genesi "il soffio di Dio che aleggiava sulle acque"), un mondo dove niente è ancora separato (il giorno e la notte, le acque superiori e le acque inferiori), dove la terra è vuota e deserta, e le tenebre ricoprono l'abisso.

²⁶ *Ibidem*, p.3.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

Quest'assenza di umanità si traduce anche nell'opposizione tra i valori di alcuni, che svaniscono mentre il racconto procede, e un mondo segnato dalla ferocia e dalla selvatichezza, un mondo pre-storico popolato da uomini ridotti allo stato di bestie da cacciare, di mostri che seminano terrore; la comunità civile per antonomasia, quella dei telemiti di Crowley, è proprio quella che verrà accusata, a torto, degli omicidi.

Se si può leggere, nell'*Isola dell'angelo caduto*, una metafora, è piuttosto la metafora del corpo come prigioniero, una visione dell'essere umano in quanto spirito incarnato, i cui problemi vengono tutti da questa materialità, dalla chiusura in un fisico, la metafora del vacillare sempre possibile dall'uomo alla bestia. Ecco il punto che accomuna la scelta del racconto poliziesco che di solito implica almeno un cadavere, con la tematica del peccato originale e con il fatto che il protagonista centrale nello svolgimento dell'inchiesta è un medico legale che pratica una serie di autopsie; questi tre aspetti sottendono così nel libro un'interrogazione più metafisica che storica perché, a dispetto o a causa della scelta del periodo, non si tratta di un racconto storico nel senso in cui un'epoca, il fascismo, vi sarebbe restituita e il lettore chiederebbe al testo una spiegazione chiave. Però, anche se, per le sue tematiche e per la sua struttura, ci troviamo di fronte a un racconto chiuso in se stesso contro il pericolo del caos narrativo, vi si legge, implicita, un'interrogazione filosofica sul *sensu* della Storia.

Da un lato, al livello del racconto, l'idea di poter fermare il passaggio del tempo, che implica o è implicata dalla chiusura spaziale, corrisponde a un'interruzione della Storia ed è la causa del sorgere del male. Visto sotto l'angolo dei personaggi, si può situare questa causa nel loro aspetto non umano, in particolare per Mazzarino, e da qui il loro collocarsi al di fuori della Storia.

Dall'altro, al livello delle strutture testuali, lo sconvolgimento della narrazione lineare sottolinea che si tratta di un romanzo sempre sottoposto a tentazioni centrifughe, che fa esplodere le proprie strutture, e che, rivendicando la propria autonomia, si espone agli imprevisti della contingenza. Questo sconvolgimento implica anche la necessità della reintroduzione di un limite, ossia la narrazione: narrazione che svela e espone, man mano che si costruisce, i meccanismi del proprio funzionamento (come per esempio, la fine dell'inchiesta quando ogni paragrafo – al numero di sei – comincia con “raccontano che”), narrazione il cui ogget-

to principale è la narrazione stessa e il processo creativo, e che esige da parte del lettore un lavoro di ricostituzione. Ma in ultima istanza, questo sconvolgimento costituisce soprattutto una vera e propria interrogazione sulla possibile continuità e linearità della Storia.

**La degenerazione della storia. Discrittura storica
in Carlo Lucarelli, *Il giorno del Lupo***

Margherita ROMENGO
Centro di Studi italiani
Université catholique de Louvain

A mo' di introduzione

Il passato... è modificabile
...il passato è plasmabile,
credo, e così il futuro. Il
presente, per disgrazia no...
il passato è a tal punto
plasmabile che posso modificarlo.
E che cos'è la storia se non la
nostra immagine della storia?
Un'immagine che migliora sempre
il proprio oggetto, che tende
alla mitologia, che forse non
somiglia affatto alla realtà...
Il passato è una materia dolcissima.

J. L. BORGES, *Altre Conversazioni*, Milano, Adelphi, 1989.

Abbiamo posto una citazione borgesiana incentrata sulla malleabilità del tempo, passato e avvenire, e sulla manipolazione operata dalla storiografia in epigrafe al breve studio de *Il giorno del lupo* (1998), *trasposizione* lucarelliana del primo romanzo *giallo* di Leonardo Sciascia (1921-1989) *Il giorno della civetta* (1961). Già a livello paratestuale, il romanzo di Lucarelli (1960) si presenta al lettore, ancora prima che esso abbia aperto il libro, come una *riscrittura* del celebre romanzo del maestro di Racalmuto, romanzo scritto all'incirca una trentina di anni prima, evocativo per molti fruitori grazie anche all'*adattamento* cinematografico (1967) di Damiano Damiani (1922). Il riferimento immediato all'ope-

ra romanzesca dell'autore siciliano induce il lettore a porre la domanda di quali siano le implicazioni di tale procedimento di scrittura – che si preferisca usare il termine di *riscrittura* o di *trasposizione* –, sia dal canto della produzione che dal canto della ricezione. L'ipotesi sviluppata nelle poche pagine che costituiscono questo modesto contributo allo studio del genere *giallo*, o *noir* che si voglia, e delle sue interazioni con la storia e la memoria, è l'ipotesi che Lucarelli si riferisca volutamente a un testo letterario ben noto per istaurare un gioco con il lettore: si tratta di un gioco intertestuale, e quindi culturale su due piani, letterario e socio-storico. In effetti, la *riscrittura* del giallo sciasciano, fattosi storico, suscita il rinnovamento dell'interesse da parte del fruitore sia nei confronti della trama letteraria sia nei confronti della realtà, e evidenzia sia l'evoluzione delle strutture narrative che quella della società italiana, oramai sconvolta dalla multietnicità e dalla multiculturalità. Tutti questi elementi permettono di concludere (premettendo che le righe conclusive dell'articolo meriterebbero di essere approfondite in altre sedi) definendo la *reprise* lucarelliana del testo di Sciascia come una vera e propria *di-scrittura*¹ – cioè contemporaneamente un processo di scrittura costruttivo e decostruttivo – sia della storia (della *diegesi* o della *fabula*) che della Storia.

Il giorno del lupo: un titolo, una citazione, delle implicazioni

Il romanzo *Il giorno del lupo* (1998) di Carlo Lucarelli si presenta di primo impatto al lettore come una riscrittura del romanzo *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia, il titolo di Lucarelli essendo press'a poco una citazione del titolo di Sciascia. La variante proposta dall'autore emiliano, con un lieve tono parodico, suggerisce al lettore una relazione di *co-presenza* ma anche di *differenza* rispetto al testo dell'autore siciliano². L'uso, anche parodico, di riferimenti, di rinvii alla letteratura, ma

¹ Nella sua tesi di ricerca sulla poetica dell'*adattamento* di Carmelo Bene, Marianne FALLON ribadisce più volte che il termine di “di-scrittura” è proposto dal drammaturgo pugliese nella prima parte dell'introduzione alle sue *Opere* (M. FALLON, *De l'adaptation à la di-scrittura: William Shakespeare's Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet – Otello, Riccardo III, MacBeth e Amleto di Carmelo Bene*, thèse de doctorat sous la direction de Costantino Maeder, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2005, p. 291). Marianne Fallon sintetizza in modo molto conciso il significato del concetto beniano: “En effet – explique M. Fallon – *di-scrittura* signifie à la fois *dés-écriture* et *double-écriture*. *Di-scrivere* est donc un geste qui découpe, déconstitue, délie le texte, mais aussi, qui double et redouble: il multiplie par deux le texte (qui est peut-être lui-même le double d'un ou plusieurs autres)” (FALLON, *op. cit.*, 293).

² PUCCI, 1984, p. 291.

anche ad altre forme artistiche come il cinema o la musica, è caratteristico di una scrittura detta *postmoderna* – gialla e non –, che viene definita come una “scrittura onnivora, che si nutre di un patrimonio attinto da più tradizioni e da più culture”³. Ne *Il giorno del lupo*, la scrittura lucarelliana presenta anch’essa questo carattere “onnivoro”, intessuta com’è “di citazioni multiple” alla letteratura, al cinema e alla musica. Nella sua breve monografia dell’autore *noir*, Elisabetta Bacchereti nota come esso sia solito usare la citazione, principalmente in epigrafe, “a introduzione dei romanzi o anche dei singoli capitoli”; uso corrispondente a una tripla funzione, “da icona del testo”, “da chiave di lettura” e da “funzione connettiva”⁴. Nel caso specifico del romanzo studiato in questo articolo, questa tripla funzionalità viene operata dal titolo-citazione di Lucarelli tramite il processo intertestuale: il riferimento esplicito al romanzo sciasciano sprona il lettore a tornare sul primo testo, a leggerlo (o a rileggerlo); questa prima lettura (o rilettura) non è fine a se stessa, ma implica a sua volta una lettura (o rilettura) del romanzo stesso di Lucarelli. Queste riletture reciproche o questa “lettura *bi-testuale*”⁵ scaturiscono quindi dal titolo-citazione, che funge da operatore intertestuale, la cui funzione è di legare (*co-presenza*) distinguendole (*differenza*) simultaneamente le due opere, permettendo al lettore di riallacciare l’opera di Lucarelli all’*insieme transtestuale*⁶ e di carpire meglio l’articolazione singolare della sua rete di significazione.

L’indizio paratestuale attua quindi un processo intertestuale che attiva la memoria culturale del lettore su due livelli: letterario e socio-storico. Al primo livello, a livello letterario, è sollecitata per l’appunto la memoria letteraria del lettore: il titolo lucarelliano lo rinvia al testo di Sciascia. Com’è stato detto prima, questo romanzo, scritto una trentina di anni prima, è evocativo per un gran numero di fruitori – di gialli ma non solo – grazie anche al capolavoro cinematografico di Damiano Damiani, ope-

³ Vita FORTUNATI, “Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo. Il *pastiche* di Antonia Byatt fra letteratura e pittura”, in *Leitmotiv. Motivi di Estetica e di Filosofia della Arti*, N. 2, 2002, p. 3.

⁴ Elisabetta BACCHERETI, *Carlo Lucarelli*, Fiesole, Cadmo, 2004, p. 17

⁵ Marianne FALLON, *De l’adaptation à la di-scrittura: William Shakespeare’s Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet – Otello, Riccardo III, MacBeth e Amleto di Carmelo Bene*, thèse de doctorat sous la direction de Costantino Maeder, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2005, p. 19.

⁶ L’*insieme transtestuale* consiste nell’insieme degli elementi di un testo che lo mettono “en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes.” Cfr. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

ra omonima del romanzo da cui è tratto e citato anch'esso nel romanzo di Lucarelli⁷. Questo rinvio provoca un'amplificazione dell'*orizzonte di attesa*⁸ del lettore; e inoltre, il gioco con le sue attese non si limita però al solo contesto generico (il romanzo *giallo* con le sue caratteristiche formali, strutturali, tematiche, ecc.)⁹ ma viene effettuato nel contesto di un'opera precisa, dimodoché il lettore, incuriosito e folto di aspettative, di attese, è spronato a cercare altri indizi a livello testuale. In termini *lotmaniani*, la *funzione modellizzante*¹⁰ è ancora più determinante in questo caso poiché c'è un riferimento esplicito a un testo preciso e identificabile con il quale si crea un rapporto diretto, *ipertestuale*¹¹. A secondo livello, a livello storico, è sollecitata la memoria socio-storica del lettore: costui sa che *Il giorno della civetta* gravita attorno al tema della realtà mafiosa siciliana, e che globalmente l'opera "giallistica" di Sciascia è (ri)conosciuta proprio perché mette "l'accento [...] sul problema della mafia"¹² in Sicilia.

L'instaurarsi di questo gioco intertestuale fa sì che la memoria culturale individuale del lettore attinga nella memoria culturale collettiva che definisce il giallo un genere che si presenta come "letteratura di denuncia dei problemi sociali", come messa in scena del "conflitto tra giustizia e illegalità"¹³, e che appartiene, di conseguenza, sia alla *letteratura del reale* che alla *letteratura dell'immaginario*. Il romanzo poliziesco presenta quindi una specie di *ibridazione generica*: in effetti, sia esso giallo

⁷ Carlo LUCARELLI, *Il giorno del lupo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 115.

⁸ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2002, p. 42. Il concetto di *orizzonte di attesa* si definisce come l'insieme delle convenzioni che costituiscono la competenza del lettore (o di una classe di lettori) a un certo momento, il sistema delle norme che definiscono una generazione storica. Il concetto di Jauss corrisponde alla nozione di *repertorio* introdotta da Wolfgang Iser (cfr. Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 184).

⁹ "(...) on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (...) et lui permettre une réception appréciative". Cfr. Hans Robert JAUSS, "Littérature médiévale et théorie des genres" (1970) in *Théories des genres*, Paris, Seuil, coll. Points, 1986, p. 42.

¹⁰ Yuri LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

¹¹ GENETTE, *op. cit.*, 1982, p. 13. L'*ipertestualità* si definisce come la "relation unissant un texte à un texte antérieur".

¹² E. D'AMATO, *Leonardo Sciascia: Il giorno della civetta*, Johannes Gutenberg-Universität Mainz (FASK) 2001, p. 2.

¹³ Maria Immacolata MACIOTI, *Giallo e dintorni*, Napoli, Liguori Editore, 2006, p. 1.

o *noir*, sia esso classico, moderno o postmoderno, il romanzo poliziesco “è la costruzione attraverso la finzione (e mai fuori di essa) di una rappresentazione (di conseguenza fittizia, ma non fattuale) del mondo per spronarci (ma senza obbligarci) a modificarne la nostra comprensione e [...] la nostra percezione [...]”¹⁴.

Tutti questi elementi (il citazionismo, la memoria del lettore, la memoria culturale, l’ibridazione generica, ecc.), anche se disseminati nell’insieme del testo, possono essere evidenziati nettamente nell’intermezzo dove appare Carlo Lucarelli in veste di personaggio.

“Il giorno del lupo, altro che della civetta”: la riscrittura necessaria di un giallo ormai storico?

Nell’intermezzo intitolato *Sabato Sera – Settimanale del Compensorio Imolese* IL GIORNO DEL LUPO – INTERVISTA CON DON TOMMASO CALANDRA di Carlo Lucarelli, Carlo Lucarelli moltiplica le citazioni, i riferimenti e le allusioni, esplicitando il suo dialogo con Sciascia, sovrapponendo realtà e immaginario, lasciando il lettore quasi frastornato. In questo intermezzo, tutto prende spunto dall’auto-messa in scena di Lucarelli in veste di personaggio. L’autore integra l’universo diegetico da lui creato citando, alludendo o evocando fatti reali (per esempio, la guerra dei clan mafiosi siciliani negli anni ’80) e persone realmente esistenti (per esempio, Totò Riina è nominato direttamente, e il nome di Don Masino evoca al lettore quello di Tommaso Buscetta). L’autore si immerge nella finzione senza però tralasciare l’inserimento di un dato autobiografico: Lucarelli è stato davvero, “realmente”, cronista di *nera* per il quotidiano imolese citato nel titolo dell’intermezzo. Vari elementi vengono quindi a rafforzare l’*effet de réel*¹⁵ all’interno stesso dell’universo diegetico del *Giorno del lupo*.

Il giorno del lupo, titolo del romanzo dello scrittore Carlo Lucarelli e titolo dell’intervista del personaggio Carlo Lucarelli, è suggerito – citando Carlo Lucarelli scrittore-personaggio – dal “presunto referente dei corleonesi in Emilia-Romagna”, Don Tommaso Calandra, poiché secondo costui questo titolo è più appropriato per rendere conto della realtà odierna. Don Masino dichiara:

¹⁴ Nathalie LEVET, “Roman noir et fictionalité”, s. d., p. 15.

¹⁵ Roland BARTHES, “L’effet de réel”, in Roland BARTHES et alii (a cura di.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

La mafia esiste, certo... solo, non è più la stessa di una volta. Adesso ci sono mafiosi diversi... [...] se avesse dovuto scriverlo adesso il suo libro, quel brav'uomo di Sciascia avrebbe dovuto chiamarlo *Il giorno del lupo*, altro che della civetta.

Questo suggerimento proviene quindi da una persona “esperta”, “affidabile” nel campo mafioso. Questa affidabilità è rafforzata a sua volta dalla dissoluzione da parte di Lucarelli di qualche *cliché* sulla mafia, che appare oramai frammentata, incoesa, anche se di più ampia estensione, e sui mafiosi, che sembrano uomini d'affari della Fininvest. Ma queste suggestioni di una realtà oramai diversa da quella che è stata in passato, che confluiscono in un movimento che porta il lettore al di fuori del testo, passano anche attraverso un movimento che lo riporta a Sciascia e al suo romanzo. Per esempio, la battuta sull'esistenza della mafia, che rinvia il lettore all'avvertenza di Sciascia all'inizio del suo giallo, dove denuncia il disinteresse del Governo di allora (nel 1960) per il fenomeno mafioso¹⁶; o anche la battuta sull'“onore”, che rinvia al romanzo di Sciascia dove la mafia è legata alla tradizione, a principi e regole d'“onore” per l'appunto, all'omertà, ecc.; oppure, la citazione della famosa categorizzazione: “uomini, ominicchi e quaraququa”. Questi riferimenti hanno una funzione ben precisa: si tratta di affermare un'evoluzione spaziotemporale. In effetti, fin qui il testo di Lucarelli era apparso deforme al lettore, che si ritiene quasi preso in giro poiché ritrova solo pochissimi elementi disseminati che lo rimandano al testo di Sciascia. L'intermezzo permette al lettore di capire meglio il tono del riferimento a Sciascia, e il perché di tale procedimento. Secondo Vita Fortunati, solitamente la citazione nel postmodernismo implica un doppio movimento e un atteggiamento ambiguo: “L'autore cita per confermare l'*auctoritas*, per trovare nell'autorevole voce *altrui* una conferma e quanto egli vuole affermare; al contempo, però, egli cita per irridere, per scoronare l'*auctoritas*”¹⁷. Leggendo l'intermezzo, il lettore comprende che Lucarelli non fa uso della citazione in questi termini. Lucarelli non cita Sciascia per “irriderlo” né per confermare, rafforzare, consolidare una sua affermazione. Lucarelli, e qui parliamo dell'autore e non del personaggio, cita Sciascia, anche se per voce del personaggio Don Masino, ponendolo come un punto nella diacronia, punto superato anche se qualitativamente intatto, facendo così del romanzo di Sciascia un romanzo storico. Per Lucarelli,

¹⁶ Nell'avvertenza introduttiva Sciascia dichiarava: “Ho scritto questo racconto nell'estate del 1960. Allora il Governo non si disinteressava del fenomeno della mafia, ma esplicitamente lo negava”.

¹⁷ FORTUNATI, *op. cit.*, p. 1.

non si tratta di screditare il valore letterario o ideologico del romanzo di Sciascia. L'autore emiliano è consapevole che tra oggi e ieri la continuità è ovvia ma che è anche pervasa di mutazioni che postulano una differenza organica tra il prima e il dopo. Non è improbabile supporre che sia anche del tutto cosciente del fatto che, come nota Luigi Cattanei in un suo saggio su Sciascia, in quei decenni, “non era facile diagnosticare i mali del paese [...], [e che] il discorso sciasciano [che] copre ormai oltre vent'anni [...] ha diagnosticato e previsto molti dei momenti fin qui indicati, facendo acquisire la dolorosa consapevolezza che il tema del suo successo narrativo, *la mafia*, è diventato un fatto italiano oramai sfuggente, indefinibile: va intensificandosi sempre più con la gestione del potere”¹⁸. Leonardo Sciascia, ancor prima di Carlo Lucarelli, appare quindi cosciente di questa differenza organica tra ieri e oggi, e sa che il fenomeno mafioso è, purtroppo, destinato a evolversi, contaminando sempre più la società a livello nazionale. Citando Elisabetta D'Amato, se in effetti “la mafia che ci viene presentata nel *Giorno della civetta* è ancora quella tradizionale, in qualche modo legata a principi e regole “d'onore”, esemplificate dal personaggio di Don Mariano Arena, l'anziano capomafia; colpisce oggi noi lettori [...] ciò che l'autore fa dire al protagonista nelle ultime pagine del romanzo: “forse tutta l'Italia va diventando Sicilia...”¹⁹ Ed è in questa avvertenza che si gioca la continuità tra i due autori: il romanzo di Lucarelli ci mette di fronte a questa nuova realtà, a un'Italia press'a poco diventata Sicilia, a una mafia presente ovunque, e quindi non più circoscrivibile in un luogo e in un tempo. Considerati questi elementi, *Il giorno del lupo* non si presenta come la riscrittura de *Il giorno della civetta*, cioè non si presenta né come una semplice rivisitazione né come una banale attualizzazione, ma come la necessità di sfruttare l'apertura del testo di Sciascia per rendere conto dell'esperienza e dell'evoluzione della mafia e rispecchiare la storia del presente. Questa storia del presente è proposta da Lucarelli all'interno dell'universo diegetico attraverso lo sguardo del suo protagonista.

¹⁸ Luigi CATTANEI, *Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana, storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 5.

¹⁹ D'AMATO, *op. cit.*, p. 3.

Una storia dell'ispettore Coliandro: uno sguardo rinnovato sulla storia del presente

Se a livello formale Lucarelli traspone la struttura del romanzo di Sciascia – suddiviso in capitoli e intermezzi –, a livello contenutistico il discorso diventa più complesso, poiché la trama lucarelliana è del tutto diversa di quella sciasciana. Ciò nonostante, se gli universi diegetici dei due giallisti si distinguono a livello di contenuto, trovano un punto di incontro a livello di funzionalità. Come i romanzi di Sciascia, i romanzi di Lucarelli “aprono scorci rivelatori su realtà socio-culturali contraddittorie”²⁰. Sia in Sciascia che in Lucarelli, questi “scorci rivelatori” appaiono al lettore attraverso lo sguardo del protagonista, figura centrale e centrifuga: in effetti, è attraverso il suo sguardo che la finzione del romanzo poliziesco attinge alla visione che abbiamo del mondo, con l'intento, possibile ma non necessario, di cambiarlo. Nei casi specifici dei nostri due romanzi, è attraverso lo sguardo e i commenti dei due protagonisti che il lettore prende conoscenza dell'universo diegetico in cui sono immersi.

Ne *Il giorno della civetta*, la società siciliana e il fenomeno mafioso sono presentati al lettore tramite i commenti, le digressioni del capitano Bellodi:

Il capitano cominciò a parlare della Sicilia, più bella là dove è più aspra, più nuda. E dei siciliani che sono intelligenti: un archeologo gli aveva raccontato con quale abilità e alacrità e delicatezza i contadini sanno lavorare negli scavi, meglio degli operai specializzati del nord. E non è vero che i siciliani sono pigri. E non è vero che non hanno iniziativa. Venne il caffè e parlava ancora della Sicilia e dei Siciliani.²¹

Ne *Il giorno del lupo*, la situazione degradata della città di Bologna è data al lettore attraverso i commenti dell'ispettore Coliandro:

Questa città (Bologna) sta diventando una merda... – ringhio [io, Coliandro] tra i denti. [...] Non è vero un cazzo, – dice lei [Nikita], dopo un bel po', tanto che faccio fatica a capire a cosa di riferisce. – Questa città è bellissima.
Sorrido e scuoto la testa, suonando a quello davanti appena scatta il verde.

²⁰ *Enciclopedia della letteratura*, 1997, p. 591.

²¹ Leonardo SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi Editore, 1961, p. 50.

- Certo, certo... è bellissima. Fai un giro davanti alla stazione, di notte, a vedere come sono belli gli spacciatori tunisini, che quella è zona loro... Vai, vai, passa dal Pilastro dopo le dieci e poi dimmi se torni a casa intera.

- Balle... Io ci vado al Pilastro e non mi succede niente. Io lo so, tu sei uno di quei paranoici che dice che trent'anni fa Bologna era tutta un'altra cosa... sei un nostalgico...

- Che cazzo ne so di com'era Bologna trent'anni fa? Io ne ho ventisette e la vedo adesso, Bologna. Io ci giro la notte...

- Anch'io giro la notte... e mi diverto. Bologna è bella, di notte.

[...]

- Sì, certo... - dico, - adesso sei tu che sei nostalgica. La Bologna delle osterie...

- Ma chi se ne frega delle osterie...

- Bologna è un merdaio, te lo dico io... i travestiti in Fiera, le tossiche sui viali, le nigeriane, le austriache, le checche albanesi che battono nel piazzale delle corriere... e' ste minchie di cittadini che prima si incazzano perché hanno i brasiliani che gli fanno casino sotto casa e poi, quando cominci ad andare in giro a rompere, si incazzano di nuovo perché non possono andare a puttane in pace. Bologna è una città ipocrita...²²

Se la realtà circostante è filtrata e proposta al lettore attraverso la figura del poliziotto sia nel testo di Sciascia che in quello di Lucarelli, in quest'ultimo però essa si presenta come una figura ambigua: “non si tratta più di un ‘eroe’, strettamente positivo – neanche in apparenza –, ma di un uomo concreto, che ha commesso e commette ancora errori, che dubita, che non è più sorretto da una base morale inamovibile”²³. In effetti, ne *Il giorno del lupo*, Lucarelli ripropone la figura di un poliziotto, ma del tutto diverso dell'eroe sciasciano: l'ispettore Coliandro ha ben poco da spartire con il capitano Bellodi. Dall'uno all'altro sembra si sia operata la trasformazione da uomo a “quaraquara”, al massimo Coliandro può ambire al rango di “omnicchio”. Bellodi invece è ancora un uomo, che in quanto “eroe poliziesco lascia (ancora) trasparire il bisogno fondamentale di risolvere il problema (della mafia) e di sbarazzarsi del peso del crimine”²⁴ e dell'ingiustizia, o per lo meno di quello dell'illegalità, mostrandosi poco scrupoloso nell'uso di metodi altrettanto forti che la

²² C. LUCARELLI, *Il giorno del lupo*, cit., 1998, pp. 52-53.

²³ *Dictionnaire des littératures policières*, 2003, p. 207.

²⁴ M. FRANÇOIS, “Le début et la fin dans le roman policier: variations sur un strip-tease”, 2004, disponibile sur le site *Vox Poetica. Lettres et sciences humaines*: “héros policier laisse (encore) transparaître le besoin fondamental de régler le problème (de la mafia) et de se débarrasser du poids du crime”.

violenza, come la manipolazione del linguaggio. Coliandro invece presenta una tipologia di poliziotto nuovo, che si vede imporre la soluzione, senza capirla pienamente, che agisce senza essere portato da un’“ideologia, che ha un comportamento disordinato e scostante, che non funziona più per deduzione ma per intuizione, che non agisce più per il bene comune ma per il suo proprio bene”²⁵, che non si pone più il problema di ottenere la Verità – valore tutto sommato relativo. Se i due protagonisti manifestano attraverso i loro commenti un disagio sociale, l’effetto morale, apparentemente univoco nel Sciascia, diventa esplicitamente equivoco nel Lucarelli.

Conclusione

Carlo Lucarelli, come prima di lui Leonardo Sciascia, ha recepito pienamente la ricchezza del genere poliziesco, proponendo una concezione della letteratura e una concezione della realtà che gli sono del tutto contemporanee, concezioni entrambe scaturite da un atteggiamento critico riguardo al passato ma anche riguardo al presente, sia letterario che storico. Il romanzo di Lucarelli prende forma dall’*ibridazione generica* connaturata alla letteratura gialla e dal *dialogismo* con il romanzo di Sciascia. Sembra presentarsi al lettore come un progetto che non si limita a una semplice trasposizione ludica ma come una rivisitazione della tradizione letteraria e come una metabolizzazione della realtà contemporanea, una partecipazione attiva al mondo che, attraverso la letteratura e le sue strategie, riesce a indagare sul presente, pur senza mai rinnegare il passato e il suo valore. Riguardo alle attese del lettore, il testo di Lucarelli agisce doppiamente: distrugge le attese del lettore che lo percorre alla ricerca di rinvii all’ipotesto, ma costruisce nuove attese relative alla storia, singolare, del suo protagonista. Perciò, considerati questi elementi, il romanzo di Lucarelli può essere definito – questa definizione essendo sempre parziale e ipotetica – come una *di-scrittura* del testo di Sciascia, il termine di *di-scrittura* definendosi come un processo di scrittura raddoppiato, decostruttivo e ricostruttivo simultaneamente, come un processo di “dissoluzione” dell’*ipotesto* e di creazione dell’*ipertesto*. Lucarelli, grazie a questa strategia della *di-scrittura*, si inserisce nella continuità storica e “ha reinterpretato i moduli della narrativa di genere per

²⁵ P. SPATARO, *Il giorno del lupo de Carlo Lucarelli, une réécriture postmoderne de Il giorno della civetta di Leonardo Sciascia*, mémoire sous la dir. de Costantino Maeder, Louvain-la-Neuve, 2003, p. 31.

indagare le contraddittorie e molteplici realtà della società contemporanea²⁶, operando una *trasformazione*²⁷ generica. Sia nell'ottica di Sciascia che in quella di Lucarelli, il romanzo poliziesco si pone come un genere aperto sulla storia sociale e politica dell'Italia, che continua a porsi obiettivi strettamente letterari (linguistici, stilistici) ed è segnato in entrambi i casi dalle dimensioni spaziotemporali e ideologiche. La descrizione di Lucarelli è più che un "lavoro di rilettura, [un lavoro] di revisione, di composizione e di *collage*". Si distingue da "una scrittura come *ars combinatoria*, in cui prevale il gioco e la riscrittura parodica di altri testi presi come modello da scoronare". Lucarelli sfrutta doppiamente "la rottura continua dei confini tra generi letterari"²⁸, da un lato usando il genere giallo, dall'altro riscrivendolo secondo gli strumenti dell'estetica postmoderna. Questo fa sì che il romanzo di Lucarelli sia vettore di inclusività e di pluralismo, sia formale che tematico.

Corpus

SCIASCIA, L., *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi Editore, 1961.

LUCARELLI, C., *Il giorno del lupo*, Torino, Einaudi, 1998.

Bibliografia

BACCHERETI, Elisabetta, *Carlo Lucarelli*, Fiesole, Cadmo, 2004.

BARTHES, R., "L'effet de réel", in Roland Barthes et alii (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

BELHADJIN, A., "Polar et imaginaire", 2005, disponibile sur le site *Vox Poetica. Lettres et sciences humaines*, URL: www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf.

CATTANEI, L., *Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana, storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980.

CEDERNA, C. M., *Imposture littéraire et stratégies politiques: "Le Conseil d'Égypte" des Lumières sicilienne à Leonardo Sciascia*, Paris, Genève, Editions Champion-Slatkine, 1999.

CONSOLO, V., "Ragione e smarrimento. Verga, Pirandello, Sciascia", in *Quaderns d'Italia*, n° 7, 2002, p. 141-149, disponibile sur: <http://ddd.uab.es/pub/qdi/11359730n7p141.pdf>.

D'AMATO, E., *Leonardo Sciascia: Il giorno della civetta*, Johannes Gutenberg-Universität Mainz (FASK) 2001, URL: www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/620.html.

DALMARONI, M., "La morale de l'histoire", 2004, disponibile sur le site *Vox Poetica. Lettres et sciences humaines*, URL: www.vox-poetica.org/t/dalmaroni.html.

²⁶ *Rizzoli Larousse*, 1999, p. 1988. Cfr. il sito ufficiale di Carlo LUCARELLI: www.carlolucarelli.net/schedato.htm.

²⁷ Cfr. Jean-Marie SCHAEFFER, "Du texte au genre" (1983), in *Théories des genres*, Seuil, coll. Points, 1986, p. 203. La terminologia adottata da Schaeffer distingue la *réduplication*, che consiste nella ripresa incessante all'interno di un genere, ripresa che segna l'appartenenza di un testo al genere, e la *transformation*, che consiste invece nello scarto fra un testo dato e il suo modello generico, scarto che segna una "differenza" nel senso derridiano del termine.

²⁸ FORTUNATI, *op. cit.*, p. 3.

ERLL, A., “Master Class: Concepts of Cultural Memory Studies, 2006, disponibile su: www2.hum.uu.nl/Solis/osl/documents/ERLLMasterclassMemory.doc

Enciclopedia della letteratura, Garzanti, 1997.

FALLON, M., *De l'adaptation à la di-scrittura: William Shakespeare's Othello, Richard III, Macbeth and Hamlet – Otello, Riccardo III, MacBeth e Amleto di Carmelo Bene*, thèse de doctorat sous la direction de Costantino Maeder, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2005.

FORTUNATI, V., “Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo. Il *pastiche* di Antonia Byatt fra letteratura e pittura”, in *Leitmotiv. Motivi di Estetica e di Filosofia della Arti*, N. 2, 2002, URL: www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020208.pdf.

FRANÇOIS, M., “Le début et la fin dans le roman policier: variations sur un strip-tease”, 2004, disponibile sur le site *Vox Poetica. Lettres et sciences humaines*, URL: www.vox-poetica.org/t/francois.html.

GENETTE, G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1983.

LEVET, Nathalie, “Roman noir et fictionalité”, s. d., version électronique disponibile su: www.fabula.org/effet/interventions/8.php.

LOTMAN, Y., *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

MACIOTI, Maria Immacolata, *Giallo e dintorni*, Napoli, Liguori Editore, 2006.

MESPLEDE, Cl. (sous la dir. de), *Dictionnaire des littératures policières*, Editions Joseph k, vol. 2 J-Z, 2003.

Rizzoli Larousse duemila. Enciclopedia multimediale, Rizzoli, 1999.

SPATARO, P., *Il giorno del lupo de Carlo Lucarelli, une réécriture postmoderne de Il giorno della civetta di Leonardo Sciascia*, mémoire sous la dir. de Costantino Maeder, Louvain-la-Neuve, 2003.

Il paradigma indiziario: strumento dell'investigatore, strumento dello storico

Clélie MILLNER

Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III

Oltre al fatto di costituirsi in racconto, il romanzo poliziesco e la storia sembrano avere in comune – come hanno sottolineato spesso gli storici, da Marc Bloch a Carlo Ginzburg – quello di braccare il loro oggetto¹. È forse lecito dunque porre la questione se il paradigma indiziario possa avvicinare la storiografia al romanzo storico poliziesco, nel senso che quest'ultimo, senza sostituirsi al libro di storia, si farà allegoria della ricerca dello storico. *L'isola dell'angelo caduto* di Carlo Lucarelli² e *L'altro mondo* di Marcello Fois³ propongono un'inchiesta che permette di gettare una luce nuova su due epoche storiche, tramite porte chiuse fittizie entrambe situate su delle isole. Cercando di ritrovare il colpevole di omicidi velocemente insabbiati dalle autorità, gli investigatori si confronteranno in entrambi i casi con un segreto di Stato: il romanzo poliziesco svela, tramite la finzione, delle responsabilità che non sono state assunte.

Ne *L'isola dell'angelo caduto* di Carlo Lucarelli, l'isola è quella della “Caienna” dove sono imprigionati gli oppositori politici durante i primi anni del fascismo. Mussolini ha appena dichiarato di assumersi la re-

¹ M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou le Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 72: “Pour premier caractère, la connaissance de tous les faits humains dans le passé, de la plupart d'entre eux, dans le présent, a d'être, selon l'heureuse expression de François Simiand, une connaissance par traces”; oltre alla celeberrima frase: “Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier” (*Ibidem*, p. 51). Per quel che riguarda C. GINZBURG, i termini di “spia” o di “traccia” occupano un posto importante nei suoi saggi, dalla raccolta *Miti, emblemi, spie* (Torino, Einaudi, 1987) all'ultima *Il filo e le tracce. Vero, falso finto* (Feltrinelli, Milano, 2006).

² C. LUCARELLI, *L'isola dell'Angelo caduto*, Torino, Einaudi 1999.

³ M. FOIS, *L'altro mondo*, Edizioni Frassinelli, Nuoro 2002.

sponsabilità dell'assassinio di Matteotti. I prigionieri sperano che il re lo sollevi dalle sue funzioni. Nel frattempo, sulla piccola isola vengono ritrovati dei cadaveri. Il commissario indaga e scopre *in fine*, grazie all'aiuto di Valenza, medico e prigioniero politico, l'esistenza di un telegramma che ordinava l'evacuazione dell'isola due anni prima. Mazzarino, il capo della Milizia, ha voluto far credere a un naufragio di tutti i fascisti e i prigionieri, per restare sull'isola. Ucciderà tutti coloro che sono al corrente del suo stratagemma.

Ne *L'altro mondo* di Marcello Fois, un cadavere senza mani è stato ritrovato ma mai mostrato alla famiglia. I briganti sardi, accusati del delitto, mettono l'avvocato Bustianu su una pista, rivelandogli il luogo dove è stato ritrovato il corpo, ed egli scoprirà che la giovane donna è stata in realtà vittima di un esperimento di "guerra totale" che le autorità, in segreto, vogliono esportare in Africa per vendicarsi della sconfitta di Adua.

Nei due casi, gli investigatori si oppongono alla versione ufficiale dei fatti, a una storia che si vorrebbe già scritta, e vanno a cercare le tracce che saranno i sintomi di tutta un'altra realtà. A questo punto è interessante domandarsi in quale misura queste due opere di finzione si fanno immagine deformata del lavoro critico dello storico.

Indizi dell'investigatore e indizi dello storico

GLI INVESTIGATORI E LA FIGURA DELLO STORICO

Prima di tutto, è necessario precisare che in entrambi i racconti, l'investigatore non si trova da solo: egli è multiplo, si confonde con uno storico-Giano che può osservare i differenti aspetti della realtà al fine di rifiutarne le "versioni ufficiali". L'investigatore ha un doppio: il sovversivo. Nel romanzo di Lucarelli si tratta del "confinato", Valenza, colui che è stato allontanato dal continente per evitare che diffondesse una parola politica differente da quella del potere fascista in carica. Senza di lui, il commissario avrebbe senza dubbio abbandonato l'inchiesta e non avrebbe potuto decifrare i sintomi presenti sui corpi delle vittime. Nel racconto di Fois è il "bandito", colui che vive nei luoghi impervi dei monti sardi e obbedisce a un codice d'onore completamente diverso da quello della giustizia, a mettere l'avvocato sulla pista dei veri assassini di Elena Seddone. Ma per quel che riguarda questi due romanzi, si potrebbe for-

mulare l'ipotesi che la vera sovversione sia rifiutare la storia ufficiale moltiplicando i punti di vista e confrontando gli apparenti opposti – i rappresentanti dell'ordine e i marginali – affinché essi interpretino al meglio i segni che possono condurli ai responsabili.

IL PARADIGMA INDIZIARIO E I SINTOMI

Marginali e forze dell'ordine stringono così alleanza al fine di decifrare i segni di una realtà che coloro che sono al potere vorrebbero tenere segreta. Si tratta dunque, per il “doppio investigatore” di interpretare delle tracce. Nel suo celebre saggio intitolato *Spie*, Carlo Ginzburg definì il paradigma indiziario come “modello epistemologico” delle scienze umane, fornendo diversi esempi che rinviavano tutti alla semiotica medica⁴. In definitiva, questi esempi sono legati a quello dello storico: “Come quella del medico, la conoscenza storica è indiretta, indiziaria, congetturale.”⁵

Le tracce – insieme indizi e sintomi – sono così gli anelli della ricerca e possono qui essere metaforizzate nelle opere che noi studiamo attraverso il ricorso alla medicina.

Nelle due opere che analizziamo la versione ufficiale delle condizioni della morte dei personaggi viene in effetti contraddetta dai sintomi dei cadaveri. Questi sintomi hanno in comune il fatto di essere accessibili solo grazie all'attenzione per certi dettagli: la lingua o le labbra, tutti i segni del corpo ma in particolare le unghie.

Ne *L'isola dell'angelo caduto* il medico Valenza dice al commissario di stare attento a “tutti i segni che può avere sul corpo”, e più precisamente a quelli delle labbra, e delle unghie⁶, dei dettagli che escluderanno la versione ufficiale della morte accidentale o del suicidio.

⁴ Carlo GINZBURG, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 2000, p. 165: “In tutti e tre i casi, tracce magari infinitesimali consentono di cogliere una realtà più profonda, altrimenti inattuabile. Tracce: più precisamente, sintomi (nel caso di Freud) indizi (nel caso di Sherlock Holmes) segni pittorici (nel caso di Morelli). (...) In tutti e tre i casi s'intravede il modello della semiotica medica: la disciplina che consente di diagnosticare le malattie inaccessibili all'osservazione diretta sulla base di sintomi superficiali, talvolta irrilevanti agli occhi del profano”.

⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁶ *L'isola dell'Angelo caduto*, cit., pp. 20-21: prima evocazione dei sintomi: le labbra, le unghie, Valenza domanda al commissario di guardare. Descrizione del commissario, pp. 49-50.

Ne *L'altro mondo* il cadavere non è mai visibile, ma a diverse riprese si ribadisce che aveva le mani mozzate. Ora, questa amputazione trova la sua spiegazione alla fine del libro: se il cadavere fosse stato ritrovato con le proprie mani, forse qualcuno avrebbe potuto identificare “le caratteristiche unghie blu”⁷, sintomo dell’ingestione di cloro e dunque risalire al colpevole.

Ogni sintomo gioca così il ruolo di un rilevatore, fino al più piccolo che si cela nell’interstizio, che è l’immagine dell’infimo e della faglia che getta il dubbio sulle versioni ufficiali dei fatti.

LA PROVA NEGLI INTERSTIZI: L’*INFRAMINCE*

Il metodo dell’investigatore è una immagina di quella dello storico che parte dagli elementi infimi del reale, ma da elementi che sono stati ignorati, trascurati. È l’immagine dello storico-straccivendolo di Walter Benjamin, che esamina gli scarti, cerca gli interstizi passati inosservati che permettono di mettere il tempo in movimento⁸.

È precisamente in un interstizio che si nasconde una delle prove di Bustianu in *L'altro mondo*: su un terreno piano, gli investigatori hanno saputo trovare una faglia, una piega nella quale si nascondeva uno strano pezzo di stoffa che si rivelerà appartenere all’uniforme di nuovi soldati che sperimentano la guerra totale sul suolo sardo. La prova si trovava quindi nella faglia, il gioco che mette in questione la versione ufficiale e che permette di avvicinarsi a un’interpretazione⁹.

Allo stesso modo, in *L'isola dell'angelo caduto*, proprio quando è sul punto di abbandonare l’inchiesta, è un interstizio minuscolo che permette al commissario di trovare la soluzione dell’enigma. Il confronto dei due quaderni apparentemente identici – quelli dei telegrammi inviati e ricevuti sull’isola – permette di percepire *lo scarto* che svela l’esistenza di telegrammi scomparsi che ordinavano l’abbandono dell’isola da parte di miliziani e prigionieri. E che forniscono la chiave dell’enigma: Maz-

⁷ *L'altro mondo*, cit., p. 212. Passo sulle mani tagliate: pp. 57-59.

⁸ Il termine di interstizio è usato in particolare da Kracauer nel suo ultimo libro consacrato alla storia (cfr. S. KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, Traduction de l’anglais par Claude Orsini, pp. 289-290: “Si les vérités qui demeurent dans les interstices ne peuvent être acquises par voie de déduction à partir d’une conception ou d’un principe établis, il se peut qu’elles émergent de l’absorption dans des configurations de détail”).

⁹ *L'altro mondo*, cit., p. 94.

zarino ha fatto scomparire gli ordini che, a termine, gli farebbero perdere tutto il potere acquisito sulla Cajenna. La scoperta del poliziotto avviene così grazie alla scoperta di un sintomo, l'assenza di telegrammi; una differenza di spessore, "la frazione di una frazione di una frazione di un millimetro. Troppo"¹⁰.

Tuttavia, se la semiotica medica e l'interstizio del sintomo permettono di fare un parallelo tra il lavoro dell'investigatore e quello dello storico, occorre precisare che ne *L'altro mondo* il cadavere è sempre assente e ne *L'isola dell'angelo caduto* è triplice: il vero luogo delle tracce e delle ferite è il territorio dell'isola.

L'isola-archivio

LA FAGLIA: IL LUOGO DELLA VIA DI MEZZO

L'archivio è metaforicamente il luogo delle tracce, quello dello scavo archeologico. Nelle due opere le scoperte si fanno in una "ghiacciaia", una camera fredda. Reale ne *L'isola dell'angelo caduto* – è in una ghiacciaia dove sono conservati i pesci su cui Valenza procederà all'autopsia – essa è metaforica ne *L'altro mondo*, dove il luogo in cui è stato ritrovato il cadavere è descritto così:

E una zona d'incanto, intatta, congelata in una limpidezza di cristallo. Un boschetto di tassi coperto al passaggio degli uomini. Inspiegabilmente morto, putrescente.¹¹

In definitiva, il punto in comune è che il luogo che fornisce la risposta è una "ghiacciaia", una camera fredda che conserva le tracce, un luogo silenzioso e un luogo di morte: l'archivio.

Ma nelle due opere si nota anche una forma di confusione tra il cadavere e il luogo: ne *L'altro mondo*, la sua assenza per metonimia fa sembrare il luogo un cadavere: da Bororè si è ritirata ogni vita, Bororè è un luogo di silenzio, in putrefazione.¹²

Dopo qualche tempo ancora hanno raggiunto un boschetto misto di lentischi, ginepri rossi e olivastri. Non distante dovrebbe scorrere un rivo. Ma è come essere arrivati all'altro mondo. Tutto il pae-

¹⁰ *L'isola dell'Angelo caduto*, cit., pp. 206-207.

¹¹ *L'altro mondo*, cit., p. 92.

¹² *Ibidem*.

saggio che si sono lasciati alle spalle è come annullato da quello spazio franco. Anche il verde qui sembra più verde e le distese delle orchidee selvatiche puntellano quel verde con schizzi di viola acceso. Poi si rendono conto dell'odore. Poli, Bustianu e Zenobi si guardano come per parlarsi, ma non si parlano, stanno cercando di identificare l'origine di questo fetore. E non la sanno spiegare, non in un paradiso che sa d'inferno.

Ne *L'isola dell'angelo caduto* il parallelo è invertito; è il primo cadavere ad essere descritto come un cadavere-isola: “al posto della faccia aveva un viluppo umido di alghe verdi incordellate, gusci lucidi di cozze e sangue e schegge d'osso”¹³, una deturpazione sintomo che rivela il legame tra il cadavere e l'isola. L'archivio è in realtà rappresentato metaforicamente dall'isola intera.

L'ISOLA COME INTERSTIZIO: IL MARGINE, LO SCARTO, INTERESSE DELLO STORICO

Le isole di questi romanzi polizieschi sono dei mondi a parte. Ne *L'isola dell'angelo caduto* Valenza lo confessa così al commissario: “Questo è un mondo a parte, Eccellenza, un mondo di confino, anche per il tempo”¹⁴.

Per quel che riguarda *L'altro mondo*, il titolo stesso è evocatore. Esso designa insieme la sperimentazione di “guerra totale” voluta dal governo e la Sardegna in quanto tale: ma questa definizione della sua isola natale è rifiutata da Bustianu¹⁵. E a ragione, poiché non possono esistere “altri mondi”. Per riprendere il titolo di una raccolta di saggi di Carlo Ginzburg, “nessuna isola è un'isola”¹⁶. L'isola diventa una figura dell'archivio in quanto rappresenta il margine, l'eccezione alla quale lo storico rivolge la propria attenzione per meglio analizzare un fenomeno storico: è una delle definizioni di Walter Benjamin, ma anche di Siegfried Krauer, Michel de Certeau o Carlo Ginzburg¹⁷.

¹³ *L'isola dell'Angelo caduto*, op. cit., p. 14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵ *L'altro mondo*, cit, p. 189: “Io vedo solo che anche lei parla di noi come se veramente fossimo all'altro mondo. Ma siamo qui!”.

¹⁶ C. GINZBURG, *Nessuna isola è un'isola*, Milano, Feltrinelli, 2002.

¹⁷ Cfr. C. GINZBURG *Il filo e le tracce*, op. cit., p. 254: “Furet proponeva di trascurarle, osservando che l'*hapax* non è utilizzabile in una prospettiva di storia seriale. Ma l'*hapax*, a rigore, non esiste. Ogni documento, anche il più anomalo, è inseribile in una serie, non solo: può servire, se analizzato adeguatamente, a gettar luce su una serie documentaria più ampia”.

L'isola in se stessa è un sintomo, una conseguenza e uno specchio deformato di un fenomeno storico, essa è la lente attraverso la quale si può leggere questa "visione più ampia" di cui parla Ginzburg: la politica post-coloniale dell'Italia¹⁸ nel caso de *L'altro mondo* e l'illegittimità della perpetuazione del fascismo dopo la morte di Matteotti nel romanzo di Lucarelli.

IL RAPPORTO CON L'ARCHIVIO: L'ASSENTE DELLA STORIA

Ora, il regno dell'archivio è quello dell'assente: se la traccia è là, vuol dire che il suo oggetto è scomparso. L'assente della storia, per Michel de Certeau, è precisamente il passato, ma anche il reale.

Questo assente sembra manifestarsi direttamente nelle opere. In effetti, l'oggetto delle inchieste "non esiste". Ne *L'isola dell'angelo caduto* la scoperta finale è quella di vivere su un'isola di cui tutti o quasi gli abitanti sono stati dichiarati morti due anni prima. Quando capi, Valenza mormorò al commissario: "Eccellenza! Quel pazzo di Mazzarino! Viviamo tutti su un'isola che non esiste più da quasi due anni!"¹⁹

Ne *L'altro mondo*, quando Bustianu scopre l'esistenza del protocollo neocolonialista che è all'origine della morte di Elena Seddone, gli viene precisato che "Mettere in piazza questa cosa non servirebbe, perché il protocollo – Altro Mondo – non esiste"²⁰.

Questa presenza-assenza è una caratteristica tipica dell'archivio secondo Derrida. Essa è "spettrale"²¹. Michel de Certeau evoca spesso questo parallelo: la storia in quanto studio sintomatico di un assente – il passato – non può non richiamare la pratica della psicanalisi e la nozione di ritorno del rimosso. Possiamo così supporre che queste opere lasciano intendere l'esistenza di un inconscio storico.

¹⁸ Questa "visione più ampia" è evocata ne *L'altro mondo*, anche se Bustianu propende per il diniego (cfr. *L'altro mondo*, *op. cit.*, pp. 130-131).

¹⁹ *L'isola dell'Angelo caduto*, *op. cit.*, p. 210.

²⁰ *Ibidem*, p.188.

²¹ J. DERRIDA, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 132: "La structure de l'archive est *spectrale*. Elle l'est *a priori*: ni présente, ni absente 'en chair et en os', ni visible ni invisible, trace renvoyant toujours à un autre dont le regard ne saurait être croisé, pas plus que, grâce à la possibilité d'une visière, celui du père de Hamlet".

Il ritorno del passato rimosso: storia e psicanalisi

IL RITORNO DELL'ASSENTE

Lo storico presta attenzione, sempre secondo de Certeau, alle sopravvivenze che mettono in crisi una concezione positivista della storia²². Sopravvivenza che può essere simbolizzata in particolare ne *L'altro mondo* dalla sconfitta di Adua, sconfitta umiliante per l'esercito italiano che vorrebbe cancellarla con una rivincita.

Ne *L'isola dell'angelo caduto*, l'isola stessa ne è di nuovo una metafora nel discorso interiore di Mazzarino:

Qui, su questo scoglio dimenticato in mezzo a un mare che non finisce da nessuna parte, il tempo scorre in un modo speciale, si ferma e torna anche indietro, se vuole. [...] Un piccolo buco in mezzo al mare, piccolo e stretto, ma così profondo da assorbire tutto quello che ci cadeva dentro, tenerlo prigioniero e non lasciarlo scappare mai più.²³

La descrizione fa riferimento a un isolotto dimenticato, dove il tempo può scorrere controcorrente. Un buco che inghiotte tutto quello che vi cade dentro, ma che, contrariamente a quanto pensa il capo della milizia fascista, lascia a volte sfuggire dei sintomi che ne ricordano l'esistenza.

LA PRESENZA DELL'INCONSCIO NELLE OPERE: "I MOSTRI"

Questa evocazione dell'inconscio sembra confermata dalla presenza, nelle due opere, di "mostri" della coscienza.

Quando è imprigionato nell'"Inferno", una cella senza luce, Valenza non è tanto terrorizzato dalla fame o dal buio, ma dai "pesci". L'oscurità gli dà l'impressione di essere nei fondali marini e gli fa temere di incontrare i molluschi. Una paura così irrazionale gli viene, secondo lui, dal fatto di essere un uomo di scienza, che non si capacita che possano esi-

²² M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10: "Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent – déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé pour une explication – revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles: des "résistances", des "survivances" ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un "progrès" ou d'un système d'interprétation. Ce sont des lapsus dans la syntaxe construite par la loi d'un lieu. Ils y figurent le retour d'un refoulé, c'est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est devenu impensable pour qu'une identité nouvelle devienne possible".

²³ *L'isola dell'Angelo caduto*, cit., p. 211.

stere “questi incubi assurdi, che sembravano vomitati dalla notte più cieca dell’inferno, i mostri generati dal Sonno della Ragione”²⁴.

Ne *L’altro mondo*, sui luoghi del crimine, il testimone vede “qualche cosa che non esiste”, una sorta di “rettile acquatico” che gli fa fare degli incubi.

Ora, questo rettile è un soldato di un’azione segreta, che ha cambiato pelle. E i pesci per Valenza sono i fascisti, ai quali egli assegna dei nomi precisi²⁵. Questi “mostri” della ragione, che non possono vivere che nelle profondità tenebrose, sono le maschere della storia contemporanea. Questi mostri ritornano e mettono in guardia il presente della lettura.

STORIA E ROMANZO FANTASTICO

Michel de Certeau definisce la storia come una “scienza-finzione”, al fine di designare il suo statuto intermediario, la necessità del racconto nella ricerca²⁶. Egli spiega altrove che la psicanalisi ha introdotto nella storiografia un rinnovamento che la lega metaforicamente all’inchiesta poliziesca e al romanzo fantastico²⁷. Ora, è proprio l’idea di un ritorno del rimosso che instaura in certi passaggi delle opere, e soprattutto ne *L’isola dell’angelo caduto*, una atmosfera che potremmo qualificare come “fantastica”. Quando Valenza deve “aprire” i cadaveri e lo fa con passione per il suo mestiere e un entusiasmo reale, la camera fredda dove opera è piena di pesci, quasi a testimoniare un’era glaciale, e tutti sembrano osservare i visitatori, mentre i tre cadaveri sembrano illuminarsi²⁸.

Ma soprattutto, quando il commissario e Valenza comprendono la follia di Mazzarino, ed è permesso al lettore conoscere i suoi pensieri, allora tutta la storia può essere riletta a ritroso come una storia di spettri.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

²⁵ Mussolini è “uno Sternoptychide”.

²⁶ M. DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1985, p. 74-75: “science-fiction joue comme d’autres hétérologies, à la jointure du discours scientifique et du langage ordinaire, là aussi où le passé se conjugue au présent”.

²⁷ *Ibidem*, p. 85: “Outre un corpus cohérent d’hypothèses théoriques vérifiables, il insinue aussi dans l’historiographie le suspense du roman policier (“Qui a tué Harry?”) et l’inquiétant du roman fantastique (il y a fantôme en la demeure)”.

²⁸ *L’isola dell’Angelo caduto*, *op. cit.*, p. 175: “Gli sembrava che ci fossero solo quelli, emergevano dal confuso luccicare delle squame, si moltiplicavano e si sovrapponevano rivestendo le pareti della ghiacciaia, li circondavano e si stringevano su di loro, un muro compatto di occhi freddi, rotondi e ciechi”.

Poiché l'isola non esiste più, e i suoi abitanti sono ufficialmente morti, tutti sono vissuti come fantasmi:

Aveva pensato che avrebbe potuto fare proprio come la morte dipinta sotto di lui. Distruggere tutto. Colonia, fascisti, confinati, la Littorio e se stesso. Sparire, precipitare nel buco nero dell'isola. E lì dentro, continuare a vivere come fantasmi in un'altra dimensione, dimenticati dal Comando Generale della Milizia, da Roma e dal resto del mondo.²⁹

Questa fine non può non richiamare la scoperta dell'esiliato de *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares: su un'isola, gli spettri del passato continuano a portare avanti la loro vita arrestata in un punto fisso. Ma quando si tratta di una possibile eternità dell'epoca fascista, l'invenzione di Morel perde il suo fascino.

Così, in questi due romanzi, la fine apre su un possibile ritorno dell'assente. Le tracce che permettono d'identificare i colpevoli restano le vestigia di una presenza sempre pronta a risorgere. La fine dei romanzi è in realtà una apertura, una inquietudine. Tale prospettiva coincide con il ruolo dello storico, che non è quello di "tappare i buchi" per assicurare attraverso la linea di un racconto cronologico, ma di inquietare invece il presente³⁰. I romanzi storici polizieschi indicano qui la necessità di far fronte al ritorno possibile del rimosso: non "vendere la propria anima al diavolo", che è una delle parole d'ordine dei personaggi di entrambi i racconti³¹. Dietro la soluzione degli enigmi si legge una messa in guardia e una esortazione a conservare, di fronte al presente, la distanza critica dello storico.

²⁹ *Ibidem*, p. 211.

³⁰ M. DE CERTEAU, *Histoire et psychanalyse*, cit, p.193: "Tout historien est au départ délégué par une société pour résorber cette différence du passé. Comme l'ethnologue, il est expédié par une société pour diminuer ou oblitérer la menace que représente quelque chose d'autre, soit voisin, soit passé. Mais précisément, nous l'avons vu, par un retournement qui tient à la rigueur scientifique et aussi au désir investi dans sa recherche, il maintient, il aggrave même l'interrogation que ce passé fait peser sur un présent. A ce titre il inquiète, il limite, il conteste les assurances d'une société. (...)".

³¹ Vedi ne *L'isola dell'Angelo caduto*, *op. cit.*, p. 72, 202 e p. 206: "Perché non fate come tutti gli altri? - disse Valenza. - Vendetevi l'anima, che vi importa? Lo fanno tutti". E ne *L'altro mondo*, *cit.*, pp. 86-87: " - Il punto è che bisogna essere realistici, se c'è qualcuno disposto a collaborare e se il fine ultimo è quello di ristabilire l'ordine... - Allora tanto vale vendersi l'anima, è questo che vuol dire?".

PIETRO VALPREDÀ
PIERO COLAPRICO

Il ciclo di Piero Colaprico e Pietro Valpreda

Marta FORNO

Université de Nice/Sophia Antopolis

Piero Colaprico e Pietro Valpreda hanno scritto insieme una trilogia di romanzi polizieschi. Colaprico, nato nel 1957, è giornalista professionista; Valpreda, nato nel 1933 e morto nel 2002, è soprattutto famoso per essere stato protagonista involontario di uno dei più tragici accadimenti italiani: l'attentato di piazza Fontana.

La lettura dei tre romanzi suscita una serie di riflessioni intorno al rapporto tra finzione e Storia, o meglio tra scrittura narrativa e scrittura della Storia, tenuto conto che le narrazioni fanno riferimento a un quadro sociale e politico ben preciso, quello cioè dell'Italia contemporanea, dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri. Inoltre gli autori prestano particolarmente attenzione alla problematica della responsabilità, non già di ordine collettivo, ma sempre di ordine individuale e alla distanza tra verità giudiziaria, giustizia e verità storica. La riflessione sulla storia recente diventa uno strumento per tentare di capire il presente e non a caso gli autori si soffermano su alcuni nodi temporali cruciali: gli anni del fascismo, gli anni di piombo e della strategia della tensione, il periodo di Tangentopoli e della criminalità organizzata.

Tuttavia come la scrittura o la riscrittura della storia non sempre permette di attestare in modo inequivocabile delle verità storiche, così l'indagine poliziesca può non arrivare a una ricostruzione univoca del delitto e a un'identificazione certa del colpevole. L'indagine poliziesca diventa quindi uno strumento per colmare un vuoto, così come la riflessione sulla storia appena passata diventa una forma di impegno civile, fatto di memoria e di ricordi, per contrastare il vuoto prodotto da una sorta di 'strategia dell'oblio'. L'opera di Colaprico e Valpreda sembra prendere le mosse proprio da questa esigenza umana e civile: contrapporre cioè

all'oblio e alla dimenticanza una memoria storica che sia non soltanto un'operazione soggettiva del ricordare ma porti in sé un reale atto di giustizia.

Piero Colaprico, d'origine pugliese, arriva a Milano nel 1976 e inizia a lavorare per il quotidiano *la Repubblica*. Cronista prima, inviato speciale poi, è autore di romanzi polizieschi e di *noir*, ma anche di saggi e di inchieste giornalistiche sulla criminalità organizzata, il terrorismo, la collusione tra politica e mondo economico.

Pietro Valpreda è milanese, ballerino di professione, anarchico e attivo militante nell'universo politico cittadino. Il 12 dicembre 1969 alla Banca dell'Agricoltura di piazza Fontana a Milano scoppia una bomba: il bilancio dell'attentato è di 12 morti e di 87 feriti. Gli inquirenti si orientano subito sulla pista politica, in particolare di estrema sinistra e di matrice anarchica. Valpreda e altri anarchici sono rapidamente arrestati, anche in mancanza di prove certe e sulla base di testimonianze dubbiose. Valpreda è accusato di essere l'esecutore materiale dell'attentato, colui cioè che ha depositato in banca la borsa contenente la bomba. È l'inizio di uno dei più lunghi affari giudiziari italiani. Nel corso dei decenni e dopo numerosi processi, la pista anarchica sarà infine abbandonata in favore di quella del terrorismo nero legato a rami deviati dei servizi segreti.

L'attentato di piazza Fontana resta nella memoria collettiva italiana come uno dei più sanguinosi. Fu il primo della lunga serie delle cosiddette 'stragi di Stato' e inaugura la tristemente famosa 'strategia della tensione'. Una verità storica e politica su questo periodo è stata nel corso degli anni parzialmente determinata. Lo scenario è quello di un complotto organizzato e realizzato da vari attori: servizi segreti deviati, uomini politici, terroristi di matrice neofascista, criminali. Poche e incerte le responsabilità giudiziarie effettivamente accertate.

Il nome di Valpreda è anche associato a quello dell'anarchico Giuseppe Pinelli. Pinelli, arrestato subito dopo l'attentato di piazza Fontana, venne sottoposto a lunghi interrogatori e morì in circostanze misteriose, cadendo da una finestra della questura. La tesi ufficiale è di suicidio, ma non è escludibile l'ipotesi di un interrogatorio finito male e conclusosi con un omicidio. Per anni, i movimenti di estrema sinistra, hanno indicato nel commissario Calabresi l'istigatore morale e il responsabile della morte dell'anarchico. Calabresi sarà assassinato nel maggio 1972. Trent'anni

dopo e dopo un lunghissimo iter giudiziario, per l'omicidio del commissario saranno condannati Sofri, Bompressi e Pietrostefani, all'epoca giovani responsabili di Lotta Continua. Il caso Sofri, così come quelli di Pinelli e di Calabresi e quello di Valpreda stesso, restano ancora controversi: casi per i quali si ha l'impressione che la verità giudiziaria coincida solo parzialmente con la verità storica. La storia di Valpreda è in particolare diventata il simbolo di una stagione politica e giudiziaria in cui la ricerca della verità sembra essere appunto stata sistematicamente occultata e deviata e in cui ha predominato una vera e propria 'strategia dell'oblio'.

La collaborazione letteraria di Valpreda e Colaprico prende le mosse da un lato dalla storia personale dell'anarchico e dal fatto che egli era una sorta di memoria vivente, d'altro canto dalla predisposizione di Colaprico a raccontare la storia recente con taglio di inchiesta giornalistica.

Colaprico spiega in un'intervista¹ che all'inizio Valpreda aveva già scritto da solo il primo romanzo e cercava semplicemente qualcuno in grado di rivederlo e correggerlo prima di poterlo proporre a qualche casa editrice. Fu Tecla Dozio della Libreria del Giallo di Milano a metterlo in contatto con Colaprico, già famoso per le sue inchieste giornalistiche. La loro collaborazione si trasformò rapidamente in amicizia e in un progetto letterario più articolato. Colaprico racconta anche come si erano organizzati e suddivisi i compiti di questa scrittura a quattro mani: Valpreda costruiva i personaggi, definiva gli scenari, si occupava degli effetti di realtà, dei richiami storici e politici, creava la lingua dei personaggi utilizzando come base il suo dialetto milanese; Colaprico, che milanese non è, usava le parole, le competenze linguistiche e lo stile giornalistico per costruire un mondo narrativo coerente e leggibile. Il risultato di questa collaborazione è appunto la trilogia di romanzi polizieschi con il ciclo del Maresciallo Binda: *Quattro gocce di acqua piovana*², *La nevicata dell'85*³, *La primavera dei maimorti*⁴. Nel 2002, Valpreda muore e Colaprico da solo scrive ancora due romanzi della serie *L'estate dei Mundial*⁵ e infine *La quinta stagione*⁶. Dai titoli ma anche dagli scenari, ap-

¹ Il testo dell'intervista si trova sul sito www.milanonera.com

² P. COLAPRICO, P. VALPREDÀ, *Quattro gocce di acqua piovana*, Marco Tropea Editore, Milano, 2001.

³ COLAPRICO, VALPREDÀ, *La nevicata dell'85*, Marco Tropea Editore, Milano, 2001.

⁴ COLAPRICO, VALPREDÀ, *La primavera dei maimorti*, Marco Tropea Editore, Milano, 2002.

⁵ COLAPRICO, *L'estate dei Mundial*, Marco Tropea Editore, Il Saggiatore, Milano, 2003.

pare evidente che i romanzi in origine dovevano costituire una tetralogia, ritmata appunto sulle stagioni. Colaprico tuttavia ha voluto aggiungere alle avventure del personaggio una quinta stagione, non già climatica, ma quella in cui il maresciallo Binda fa il bilancio della sua vita e della sua carriera e cerca di capire la trasformazione del suo mondo e di Milano, una città oramai in preda alla criminalità straniera. Non soltanto agli occhi del maresciallo, ma anche nella realtà, Milano non è più Milano, ma Milot; la criminalità slava, violenta e spietata, usa armi da guerra e si insedia sul territorio scalzando la criminalità locale, tutto sommato buonista e di vecchio stile. È come una calata di barbari su un impero in disfacimento. *La quinta stagione*, quella appunto dell'invasione barbarica,

barbari arrivati ancora una volta, forse l'ultima, la definitiva, alle porte dell'impero⁷.

Questo intervento si concentra sui tre romanzi scritti insieme, opere che costituiscono a tutti gli effetti una serie. Vari elementi ci autorizzano a parlare di ciclo: la presenza di personaggi ricorrenti, lo stesso quadro narrativo, principalmente la città di Milano e la sua provincia, la cronologia delle storie che segue quella del personaggio principale, dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri.

In *Quattro gocce di acqua piovana*, Pietro Binda, maresciallo dei carabinieri oramai in pensione, avvenuto vent'anni prima. Quattro gocce di pioggia cadute sulla pagina di un libro di storia, la cui lettura è uno dei suoi passatempi preferiti, gli forniscono infine la soluzione. La narrazione è quindi spostata dal presente narrativo al passato e nei successivi nove capitoli su dieci essa riferisce dell'inchiesta di vent'anni prima. Alla vigilia di Natale del 1984, il professor Massimo Gariboldi è assassinato a casa sua. È un uomo apparentemente senza problemi: professore di matematica in un liceo privato cattolico, fidanzato e sul punto di sposarsi, appassionato di mobili e oggetti antichi, collaboratore di una rivista di giochi enigmistici, senza problemi finanziari o di droga, dalle frequentazioni normali e banali. Nell'appartamento non è stato rubato nulla, non ci sono indizi né testimoni. I soli elementi investigativi rilevanti sono un messaggio SOS scritto dalla vittima con il suo stesso sangue e tre impronte digitali che non appartengono alla vittima o alle persone che ne frequentano abitualmente l'abitazione.

⁶ COLAPRICO, *La quinta stagione*, Marco Tropea Editore, Il Saggiatore, Milano, 2006.

⁷ COLAPRICO, *La quinta stagione*, op. cit., p. 187.

L'inchiesta avanza lentamente: innanzitutto perché gli investigatori hanno altre priorità – la grande criminalità e il terrorismo, dato che quelli sono gli anni di piombo –, poi perché in mancanza di indizi sono esaminate molte piste e vengono emesse varie ipotesi investigative, compresa quella politica di gruppi legati al mondo dell'eversione, con grandi perdite di tempo. Binda prosegue l'indagine praticamente da solo e quasi di nascosto dai suoi superiori e dal magistrato. Trova infine una traccia: la doppia vita del professore e una sua vecchia relazione omosessuale. Tutto però si ferma: è impossibile identificare l'amante segreto del professore e decifrare il misterioso messaggio.

Passano vent'anni e grazie alle gocce di pioggia, Binda capisce che il messaggio criptato faceva allusione a un numero di telefono. Era quello di don Grignetti, all'epoca dei fatti l'amante segreto del professore nonostante il sacerdozio e morto poco dopo il suo amico in uno strano incidente automobilistico. Il probabile movente del delitto del professor Gariboldi sarebbe stata la gelosia del suo amante per l'imminente matrimonio.

Nelle ultime pagine del romanzo, c'è un autentico colpo di scena, sotto forma di una lettera scritta da uno dei personaggi, il professor Ghezzi preside del liceo di Massimo Gariboldi. Si tratta di una confessione da rendere nota postuma. Ghezzi ha ucciso sia il professore che il prete per gelosia: i tre uomini facevano parte di un complicato triangolo amoroso che risaliva agli anni dei loro studi comuni in seminario. La lettera è destinata esclusivamente ai lettori, i soli beneficiari della soluzione, dell'identificazione del colpevole e dei moventi dei due delitti. Il maresciallo Binda e gli altri investigatori resteranno lontani dalla verità e dalla reale ricostruzione storica del caso. Un caso di fatto insoluto, dove nulla è ciò che appare essere, dove il colpevole non viene identificato e l'indagine resta apparentemente senza soluzione.

La nevicata dell'85, scritto a qualche mese di intervallo dal primo romanzo, presenta una struttura narrativa analoga. Il maresciallo Binda, pensionato, è sollecitato da amici d'infanzia a raccontare una delle sue inchieste. Si tratta di quella dei morti del cimitero di Baggio, un quartiere popolare e periferico di Milano. L'inchiesta si svolge in inverno, durante appunto la famosa nevicata che paralizzò Milano per alcuni giorni. Binda indaga su una serie di morti sospette di persone anziane, archiviate frettolosamente come morti naturali, ma in realtà veri e propri omicidi

per overdose di sonniferi. Tutti gli anziani erano in contatto con un'ex infermiera, Alice Scolari, conosciuta appunto al cimitero. Proprio quando la donna decide infine di collaborare con il maresciallo, essa muore vittima di un incidente stradale. Binda tenacemente continua le indagini e ricostruisce il quadro generale dei vari omicidi. Il responsabile è l'amante dell'infermiera, un elegante signore già di una certa età, che ha ucciso gli anziani per impossessarsi delle loro modeste economie e per una folle gelosia nei confronti dell'infermiera.

La primavera dei maimorti è il terzo episodio della serie, ma all'opposto degli altri due romanzi, la sua narrazione è tutta svolta in un presente narrativo situato negli anni '60. Il maresciallo Binda è giovane e agli inizi della carriera. È incaricato di una missione speciale e delicata: deve indagare su un omicidio ma i presunti responsabili sono già detenuti per altri reati a San Vittore, il carcere di Milano. Binda, in incognito e sotto copertura di una falsa identità, viene arrestato e incarcerato. L'inchiesta si rivela particolarmente difficile: intanto da detenuto Binda ha poca libertà di movimenti, poi i tre sospetti vengono uccisi uno dopo l'altro all'interno stesso del carcere, infine a San Vittore scoppia una rivolta dei detenuti e Binda si trova coinvolto negli scontri e riconosciuto come carabiniere rischia quasi la vita.

All'uscita dal carcere, Binda prosegue l'indagine e mette in luce una tragica vicenda che risale addirittura alla seconda guerra mondiale. I tre uomini all'epoca facevano parte di un gruppo di fascisti e criminali chiamati i Maimorti. La banda si era organizzata intorno ad alcuni contrabbandieri e *passseur* che si occupavano di far espatriare in Svizzera ebrei e antifascisti. In realtà i fuggitivi, una volta giunti sulle Alpi lombarde, venivano condotti a un falso posto di frontiera, spogliati di tutti i loro beni e uccisi. Nessuno era risparmiato: né le donne, né gli anziani e nemmeno i bambini. Sarà proprio uno di quei bambini, fortunatamente scampato a uno dei tanti massacri, che si vendicherà anni dopo. Diventato nel frattempo direttore del carcere di San Vittore, organizzerà la sua vendetta privata che appare come un risarcimento personale, una rivalsa, un atto di giustizia individuale, perseguito al posto di quella giustizia collettiva negata dall'amnistia Togliatti del '46⁸.

⁸ COLAPRICO, VALPREDÀ, *La primavera dei maimorti*, cit., p. 183: "Arrestami, Binda, arrestami, perché ho dato una regolata alla storia e ora finalmente mi sento in pace con me stesso. Con la morte si spengono le fiamme dell'odio, così ha detto un poeta tedesco".

In questo romanzo, il colpevole viene identificato dal maresciallo Binda, ma non viene né arrestato né processato. Di fatto scompare, inghiottito da più alte ragioni di Stato e dall'oblio:

È finita come in un amore platonico. Non è successo niente. [...] Ho telefonato a San Vittore e il maresciallo Sgroi mi ha riferito che il dottor Pardo non svolgeva più le sue funzioni di direttore, né sapevano dove fosse. Alla sua abitazione privata il portinaio ha detto che aveva traslocato. E anche la vecchia mamma non era più al ricovero. Mi sono trovato di fronte il vuoto. Come se non fossero mai esistiti e io non avessi svolto alcuna inchiesta. Inoltre, il processo non si è mai celebrato, e la morte di quei tre non l'ha pianta mai nessuno.⁹

A prima vista, sembrerebbe che solo quest'ultimo romanzo abbia un legame esplicito con avvenimenti storici precisi e identificabili con il periodo fascista, della Repubblica sociale di Salò e della Resistenza. In effetti, nella postfazione, gli autori tratteggiano la vera storia della Brigata dei Maimorti. Si trattava di una brigata creata dopo l'8 settembre 1943, in seno alla famigerata Decima Mas, ma da essa totalmente autonoma. Era un gruppo di fascisti e criminali specializzati nella razzia dei beni dei civili e nella caccia agli antifascisti. Il loro raggio di azione si stendeva da Carrara a Verbania. Al loro attivo parecchi massacri di civili, con interi paesi devastati. Il gruppo fu sciolto dagli stessi comandi nazisti nel maggio 1944, a causa dell'estrema violenza e della ferocia dimostrata, e soprattutto a causa del fatto che era diventato completamente incontrollabile.

Sempre nella *Primavera dei maimorti*, altri elementi dello scenario sono esplicitamente riferiti a reali accadimenti storici e politici: la rivolta dei detenuti del carcere di San Vittore del 1969, le manifestazioni studentesche del movimento del '68, le contestazioni di operai e studenti alla prima della Scala per citarne solo alcuni. Valpreda, ovviamente per sua esperienza personale, conosceva molto bene la realtà carceraria, tanto che aveva già pubblicato anche i suoi diari dal carcere¹⁰, frutto degli anni passati in prigione in attesa di essere definitivamente scagionato, al quinto processo, nel 1984, dalla vicenda di piazza Fontana.

⁹ COLAPRICO, VALPREDÀ, *La primavera dei maimorti*, cit., pp. 185-186.

¹⁰ P. VALPREDÀ, *È lui. Diario della galera, 1969-1972*, Milano Rizzoli, 1974.

In *Quattro gocce di acqua piovana* e nella *Nevicata dell'85*, lo scenario storico è costituito invece dagli anni '80. In quel periodo Milano si conferma come la capitale economica italiana. È la città in cui si concentrano i grandi patrimoni legati alla Borsa, le attività industriali, finanziarie e bancarie più importanti d'Italia. Una città che aspira anche al ruolo di capitale morale e culturale del paese: secondo un noto slogan dell'epoca era infatti la 'Milano da bere'. Gli anni '80 sono a Milano anche quelli in cui vengono celebrati i grandi processi per il terrorismo, e sono anni caratterizzati da una forte attività giudiziaria verso la criminalità organizzata. La malavita locale ha infatti progressivamente dismesso i piccoli affari e sembra destinarsi ai grandi traffici e a un'inedita dimensione finanziaria. Non a caso è proprio in questo periodo che la magistratura inizia a stabilire dei legami diretti tra politica, mondo degli affari e criminalità e il tutto confluirà negli anni '90 nella cosiddetta stagione di Tangentopoli e dell'inchiesta di Mani Pulite. Si tratta evidentemente di uno scenario storico e politico ben diverso da quello del periodo della seconda guerra mondiale, ma altrettanto denso di significati.

Alla luce di quanto detto, si possono incominciare a condurre una serie di riflessioni e provocatoriamente inizierei affermando che il ciclo del Maresciallo Binda è costituito da romanzi polizieschi storici. Innanzitutto, sembrerebbe pertinente delimitare la nozione di romanzo poliziesco storico, poiché appare evidente che il solo criterio temporale è uno strumento inadeguato. Qual è infatti la distanza temporale dagli avvenimenti a cui l'autore si riferisce che autorizzi a definire come 'storico' un romanzo in generale? Vent'anni, cinquant'anni, tre secoli dai fatti? Perché un romanzo sia definibile come storico, non conta piuttosto l'attitudine dell'autore, la scelta di uno scenario di riferimento, il modo in cui egli si serve di avvenimenti reali per costruire uno scenario fittizio certo ma pur sempre verosimile, il modo in cui egli conduce delle riflessioni sul passato storico e politico di riferimento? E in particolare, nel caso dei polizieschi di Colaprico e Valpreda, dove si situa la linea di demarcazione tra scrittura della Storia, cronaca, cronaca giornalistica e invenzione?

Rispondere in maniera precisa a queste domande mi pare difficile, ma dalla lettura del ciclo di Colaprico e Valpreda appare evidente che gli autori portano un'attenzione particolare alla realtà politica e sociale italiana. Il presente è una conseguenza degli avvenimenti del passato; la scrittura della Storia non è soltanto cronaca, ma anche interpretazione,

analisi, collegamento di fatti, testimonianza, memoria. Nella trilogia, il tema della responsabilità è poi sempre presente. Gli autori aderiscono senza ambiguità all'idea che le responsabilità sono sempre di ordine individuale ed è inutile tentare di riscrivere il passato usando la lente della responsabilità collettiva. Molti personaggi sono costruiti seguendo questa logica. L'anarchico Loris, diventato rapinatore di banche non per profitto personale ma per finanziare il movimento, sconta le varie condanne assumendosi ogni volta la responsabilità delle sue azioni. È un idealista certo, ma non si serve delle sue convinzioni politiche per invocare sconti di pena o attenuanti. Emilio, soprannominato El Metim-Metim, è un contrabbandiere che rifiuta di partecipare alle azioni dei Maimorti e attraversa a piedi tutta l'Europa, fino in Finlandia, per sfuggire ai fantasmi del suo passato. Ritorna in Italia a guerra finita e anche da vecchio sarà perseguitato dall'orrore di quegli anni e dal fatto che come individuo non seppe opporsi o semplicemente schierarsi contro i Maimorti. Steve, lo studente capellone, è in carcere in attesa di giudizio per aver partecipato ai movimenti studenteschi, ma continua a credere in una società diversa, in cui eguaglianza e giustizia siano valori condivisi da tutti. Tiziano Lapace è un intellettuale di sinistra, che preferisce un anonimo e modesto lavoro da becchino nel cimitero di Baggio a una carriera sicura.

In conclusione, per Colaprico e Valpreda, se a volte è impossibile trovare il colpevole, se a volte invece anche trovandolo non ne consegue un reale atto di giustizia, non rimane altro che affidarsi alla testimonianza e alla memoria. Restano le vittime degli atti criminosi e soprattutto le vittime di un sistema giudiziario imperfetto e ingiusto. Il professor Grezzi, unico colpevole di *Quattro gocce di acqua piovana*, nella sua lettera postuma spiega proprio come siano stati il silenzio e un diffuso stato di giustizia negata a permettergli di farla franca:

Non ho mai avuto paura di essere scoperto [...] Ho provato insomma sulla mia pelle quello che già sapevo leggendo i giornali: ci sono così tanti assassini in libertà. È facile farla franca perché chi indaga a volte non è un vero professionista, o perché non ci sono investigatori a sufficienza per svolgere un lavoro minuto come quello che si legge nei romanzi americani, o perché l'Italia, come ha scritto un giornalista, è un paese che perdona tutti, tranne le vittime. Le vittime se le dimentica, tanto loro non protestano. E si dimentica anche i suoi errori giudiziari, con il clamore dei primi

momenti che finisce sempre imbavagliato dal silenzio del tempo che passa.

Errore più, errore meno, vittima più, vittima meno, la burocrazia delle parole inutili traccia le sue somme. Uno si guarda in giro, legge un po', s'informa e non può non accorgersi che tra stragi, mafie, criminali di ogni paese arrivati nel Gran Bazar di Milano, la maggior parte degli assassini resta in libertà.

Come assassino sono contento, ma come cittadino a reddito fisso, che paga le tasse, proprio no.¹¹

Resta soprattutto secondo gli autori un preciso dovere di memoria storica, inteso come impegno civile. La memoria diventa dunque lo strumento che ci permette di stabilire un ponte tra il passato e il presente, due dimensioni temporali disgiunte, e di immaginare che nel futuro ci sia finalmente qualcuno in grado di collegare tutti gli elementi e ricostruire un quadro storico coerente e corrispondente al vero. In questo senso, il ricordo individuale si trasforma da operazione puramente soggettiva a dimensione collettiva, a storia insomma, o meglio ancora a Storia. La memoria, il ricordare dei fatti del passato quando appunto si trasformano da operazione nostalgica e individuale a riflessione storica, diventano dunque gli strumenti a disposizione di tutti per operare secondo giustizia, con la costruzione di una condivisa e collettiva immagine del passato e di una comune etica della responsabilità.

¹¹ COLAPRICO, VALPREDA, *Quattro gocce di acqua piovana*, cit., pp. 188-189.

Il giallo come storia della città: Milano e la serie di Piero Colaprico e Pietro Valpreda

Barbara PEZZOTTI

Victoria University of Wellington, Nuova Zelanda

In Italia il rapporto tra storia e poliziesco è molto stretto e il giallo è stato un mezzo spesso usato per riflettere sulla nostra storia recente e passata. Ma il giallo non è solo storia, è anche geografia. Il romanzo poliziesco è nato con la rivoluzione industriale e la nascita delle grandi città, prime fra tutte Londra e Parigi, come spiega efficacemente Francis Lacassin¹. L'alta concentrazione di persone in spazi ristretti porta, infatti, a una crescita della criminalità e con questa alla necessità della creazione di una forza di polizia: la *Surété* nasce a Parigi nel 1811 a opera di Napoleone, mentre a Londra il primo nucleo investigativo appare nel 1829 su impulso di Sir Robert Peel. In quanto pericolosa e apparentemente incomprensibile, ma allo stesso tempo fonte di guadagno e di riscatto sociale, la grande città del XIX secolo, secondo Glenn W. Most, assume "agli occhi del suo pubblico ansioso e attonito di abitanti le sembianze del 'sublime metropolitano', un sublime non meno inquietante di quello 'naturale' che aveva così tanto affascinato il secolo precedente"². Dopo il sublime naturale, che tanto appassionava gli illuministi, e il sublime artistico, la città, umana e profana, offre, secondo Most, non più un mistero che cela un disegno divino, ma un numero infinito di piccoli misteri da penetrare e da comprendere. La metropoli, con la sua infinita quantità di individui sconosciuti gli uni agli altri e una ricchezza di avvenimenti interessanti, diventa il luogo ideale per indagini pericolose e complesse. Inoltre, la città, specie quella americana dei romanzi *hard boiled*, non è a volte soltanto lo scenario del delitto, ma diventa il "delit-

¹ F. LACASSIN, *Mithologie du Roman Policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 12.

² W.G. MOST, "Urban blues e gialli metropolitani", *Belfagor*, 60, n. 5, 2005, p. 528.

to stesso”³ e protagonista quasi assoluta della narrazione: la metropoli, lungi dal costituire un semplice sfondo agli avvenimenti raccontati, diventa anche parte integrale della storia, fino a diventare il “reale”, palpante “contenuto” del giallo⁴.

Il legame tra la letteratura e la città o, più in generale, con il territorio, è particolarmente vero per l’Italia, caratterizzata, per il suo tormentoso passato, da una storia e una cultura estremamente policentriche, che hanno visto la nascita e il proliferare di numerosi dialetti e di letterature con caratteristiche specificatamente locali. Carlo Dionisotti⁵ per primo ha introdotto il concetto di una geografia della letteratura italiana, evidenziandone peculiarità e caratteristiche. Massimo Carloni ha poi sviluppato questo concetto, applicandolo all’interno del genere poliziesco⁶.

La produzione italiana è stata da sempre radicata nel territorio, e il giallo italiano ha fornito irresistibili ritratti delle città. Uno dei casi più celebri è la serie con protagonista Duca Lamberti, scritta da Giorgio Scerbanenco (1911-1969) e ambientata nella Milano degli anni ’60. Una Milano preda di una criminalità violenta e spietata, dei cosiddetti “traditori di tutti”, dove corruzione e perversione si annidano nei luoghi più impensati. Non può essere dimenticata la Torino di Carlo Fruttero (1926) e Franco Lucentini (1920-2002), autori che, con occhio disincantato, hanno saputo cogliere i vizi e le virtù del capoluogo piemontese. E un altro caso molto celebre sono le avventure del sergente Sarti Antonio, della Questura di Bologna. Lorianò Macchiavelli (1934), uno dei pochi esempi di longevità in una serie italiana, proprio per la lunga avventura che lo ha accompagnato a Sarti, non ha solamente scattato un’istantanea di una città, di un qui e ora, ma ha descritto Bologna, topograficamente e sociologicamente, per trent’anni.

Anche la nuova ondata degli scrittori di romanzi gialli, cominciata negli anni ’90, è caratterizzata da un forte radicamento nel territorio. Carlo Lucarelli (1960) ha preso il testimone da Macchiavelli nel raccontare

³ *Ibidem*, p. 540.

⁴ F. R. JAMESON, “On Raymond Chandler”, in G. MOST e W. STOWE (a cura di) *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 124.

⁵ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1967.

⁶ M. CARLONI, *L’Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994.

una Bologna nera; Piero Soria (1944) descrive una Torino orgogliosa e sorprendente sulla scia di Fruttero e Lucentini. A Milano, Andrea G. Pinketts (1961), Gianni Biondillo (1966), Sandrone Dazieri (1964) e Giuseppe Genna (1969) hanno raccolto l'eredità di Giorgio Scerbanenco, Antonio Perria (1924-2004), Renato Olivieri (1925) e Secondo Signoroni (1947).

Non ultima, la coppia composta da Piero Colaprico (1957) e Pietro Valpreda (1933-2002) si è cimentata in una serie di romanzi gialli ambientati nel capoluogo lombardo. La serie di Colaprico e Valpreda, diversamente da quella di Macchiavelli, è più limitata nel tempo (il primo libro è stato pubblicato nel 2001, l'ultimo nel 2006) ed è composta, per ora, da cinque soli romanzi. È tuttavia particolarmente interessante perché è un esempio non solo di geografia e di topografia di una città, ma anche, alla stregua dello scrittore bolognese, di storia intesa come storia di una città. Una storia con la s minuscola in rapporto alla Storia ufficiale, ma non meno interessante.

Marta Forno ha giustamente osservato come la nostalgia – abbondantemente presente nell'opera dei due autori – diventi occasione di rivedere il passato con l'atteggiamento dello storico. Forno sostiene quindi che il romanzo poliziesco di Colaprico-Valpreda sia un modo per condurre un'inchiesta, non solamente su un delitto, ma anche sulla stessa società italiana⁷. Aggiungerei che diventa pure un'inchiesta sulle trasformazioni fisiche e sociali subite dalla città di Milano.

La città in letteratura, come ha osservato Burton Pike, è una *word city*, un contenitore che raccoglie dati reali e idee diffuse, più o meno veritiere, più o meno frutto di pregiudizi, più o meno aggiornate rispetto alla realtà⁸. Franco Moretti, illustrando i meccanismi con cui uno scrittore descrive un luogo, specie un organismo complesso come la città moderna, aggiunge come spesso venga operata una semplificazione e una focalizzazione su alcuni punti o aree ritenuti particolarmente interessanti a scapito di altri, fornendo un ritratto solo parziale della metropoli⁹. In particolare, la rappresentazione della città, così come realizzata nel poliziesco, è stata a volte vista come una versione deformata dal pessimismo e

⁷ M. FORNO, "Il ciclo di Pietro Valpreda e Piero Colaprico", nel presente volume, pp. 413-422.

⁸ B. PIKE, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. IX-XV.

⁹ F. MORETTI, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, London-New York, Verso, 1998, p. 83.

dalla violenza, funzionali al genere¹⁰. Tuttavia, alcuni studiosi difendono il giallo e il suo modo di rappresentare lo spazio urbano. Christopher Prendergast sostiene non solo che il poliziesco sia la forma letteraria urbana per eccellenza, ma che esso dimostri come una realtà sempre più complessa e difficile da decifrare può essere monitorata e padroneggiata con successo¹¹. Philip Howell afferma che il giallo, soprattutto il sottogenere del *police procedural* da opporre al giallo classico britannico, offre una conoscenza funzionale della città, descrivendo la pratica creativa di uno spazio pubblico, sottratto alla sua impersonalità e asetticità¹². L'investigatore, insomma, diventa una sorta di attivo *flâneur*, che non si limita a osservare, ma partecipa alla vita della metropoli, costruisce il senso di un luogo, definendolo come uno spazio condiviso. E piuttosto che raggiungere un personale senso di padronanza riducendo la città a un modello inoffensivo e facilmente leggibile, il detective risolve un mistero emblematico dell'esperienza urbana in sé¹³. Un'esperienza che nelle serie gialle non termina alla fine del libro, ma è destinata a reiterarsi all'infinito. Viene sfatato in questo modo il pregiudizio che vede il giallo come un'espressione letteraria di conservatorismo politico e sociale, così come l'illusione che l'ordine sociale si ricomponga alla fine dell'investigazione.

I romanzi di Colaprico e Valpreda, con il loro detective che può essere associato a un *flâneur* attivo, riescono nell'intento, enunciato da Howell, di riprodurre il senso di un luogo. La serie presenta, infatti, forti connotazioni realistiche, grazie soprattutto al contributo di Piero Colaprico¹⁴, che ha studiato a fondo la città in veste di giornalista, e a quello di Valpreda¹⁵, importante protagonista della storia di Milano. Non solo: in qualche caso, la serie del maresciallo Pietro Binda riesce a sfidare l'as-

¹⁰ D. SCHMID, "Imagining Safe Urban Space: the Contribution of Detective Fiction to Radical Geography", *Antipode*, 27, n.3, 1995, p. 243.

¹¹ C. PRENDERGAST, *Paris and the Nineteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 2.

¹² P. HOWELL, "Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography", *Antipode*, 30, n.4, 1998, p. 368.

¹³ D. BRAND, "From the Flâneur to the Detective: Interpreting the City of Poe" in T. BENNETT (a cura di) *Popular fiction: Technology, Ideology, Production, Reading*, London, Routledge, 1990, p. 237.

¹⁴ Pietro Colaprico, pugliese, si è trasferito da giovane a Milano dove ha avviato una carriera da giornalista in uno dei più importanti quotidiani italiani, *la Repubblica*. Per questo giornale, insieme al collega Luca Fazzo, ha seguito l'inchiesta di Tangentopoli, nata proprio a Milano.

¹⁵ Pietro Valpreda, milanese doc, ex ballerino e anarchico, è stato ingiustamente accusato della strage di PIAZZA Fontana per poi essere riconosciuto estraneo ai fatti imputatigli. Ha vissuto tutta la sua vita a Milano, dove è morto nel 2002.

sunzione di Pike secondo cui la città si muove sempre più velocemente della penna di chi la descrive¹⁶. Ovviamente è necessario del tempo per riflettere sui cambiamenti intercorsi in una città e perché questi, a loro volta, siano riflessi in letteratura. Tuttavia, nel caso del ciclo del maresciallo Binda e, in particolare, de *La quinta stagione* (2006), questi tempi sono veramente ridotti. Nell'ultimo romanzo della serie, scritto dal solo Colaprico, si può leggere un ritratto vivo e straziante, quasi in presa diretta, della Milano di oggi e dei suoi problemi. Nel mio intervento analizzerò tutto il ciclo di Binda, includendo quindi anche i due libri scritti dal solo Colaprico, ovvero *L'estate del Mundial* (2003) che segue un progetto avviato tra Colaprico e Valpreda prima della morte di quest'ultimo e, appunto, *La quinta stagione*.

Il ciclo inaugurato da questi due autori è interessante perché gli occhi del protagonista, il maresciallo Binda, vedono e registrano le trasformazioni vissute da una città a partire dagli anni '60 fino ai nostri giorni. Per compiere le sue indagini, e seguendo una tradizione consolidata nel genere, Binda cammina in lungo e in largo per la città. Per usare le parole di Most, "la mappa stradale della città è stampata sulla corteccia cerebrale del detective ed è riprodotta all'interno della sua coscienza sotto forma d'infalibile conoscenza geografica"¹⁷. Binda, come detto, è un *flâneur* attivo che vive la città nella sua quotidianità. Grazie ai suoi occhi e ai punti di vista del suo gruppo di amici – l'anarchico Loris in primis – e dei testimoni delle sue indagini, restituisce al lettore un'immagine condivisa di Milano. Ma nel maresciallo c'è qualcosa di più: Binda è anche la coscienza storica del capoluogo lombardo. La città di ieri e di oggi è messa al setaccio: ogni camminata è come una frenetica corsa nella macchina nel tempo, avanti e indietro, nella Milano degli anni precedenti e poi di nuovo avanti, a quella che fa da sfondo all'avventura di Binda. La sua non è solo una coscienza che registra il concetto post-moderno di "città diffusa", di città priva di un vero centro, ma dà anche conto di ciò che definirei una "città dinamica", una città che cambia in continuazione sotto gli occhi sorpresi e, a volte, attoniti, spesso preoccupati del protagonista. L'occhio nostalgico di Binda ricorda vecchi locali, negozi, diverse topografie e antichi personaggi. Osserva i cambiamenti intercorsi nel quartiere di Brera, un tempo rifugio di artisti divenuto negli anni '80 una zona chic ed esclusiva:

¹⁶ PIKE, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁷ MOST, *op. cit.*, pp. 537-38.

Brera era stata come un grembo materno per generazioni di artisti, galleristi, letterati o presunti tali. Ci si divertiva con poco, allora,, e in quella Milano che tirava l'economia del paese da ricostruire, anche lui qualche volta frequentava le vecchie trattorie e latterie dove alcuni pittori mangiavano pagando con un quadro, o con un disegno su un tovagliolo, o a credito, in attesa di tempi migliori... Adesso, invece, c'erano solo ricordi. Era cominciata la speculazione edilizia. Lui stesso era stato mandato una volta in servizio di ordine pubblico e aveva dovuto sorvegliare lo sgombero degli anziani inquilini di un caseggiato in via madonnina... Via gli affittuari, sconfitti dal rialzo del canone e dalla prepotenza dei nuovi ricchi che volevano abitare le loro case a due passi dal Duomo, quelle strade erano cambiate, e soprattutto di giorno sembravano finte e spente come i fondali di un teatro di scarso successo.

E, come un teatro, si rianimavano solo con il buio e con la luce artificiale, perché alla speculazione edilizia s'accompagnava, così ragionava Binda, anche la speculazione sulle debolezze umane: bere, giocare, drogarsi, appagare tutti quei desideri che si realizzano meglio lontano dalla luce del giorno.¹⁸

O la trasformazione subita dal quartiere di Baggio, nel passato un vero e proprio villaggio all'interno della grande Milano, ora stravolto dal traffico di droga:

Era come se sui marciapiedi si sfiorassero due treni, uno popolato dagli anziani che andavano a giocare a ramino e a scopone, a bere un biccer de ross a seicento lire e a fa quatter ciàccer, e un altro formato dai giovani che aspettavano di rimediare la dose quotidiana di droga.¹⁹

I cambiamenti, tuttavia, non riguardano solo i quartieri, ma anche l'anima delle persone. *Quattro gocce d'acqua piovana*, scritto nel 2001, per esempio, racconta di un omicidio avvenuto nel 1984, in piena "Milano da bere"²⁰, ma l'improvvisa soluzione del delitto a opera di un'illuminazione dell'investigatore avvenuta ad anni di distanza, quando il maresciallo è ormai in pensione, riporta Binda dalla montagna, dove si è trasferito, a una Milano degli anni '90, in piena stagione di Tangentopo-

¹⁸ P. COLAPRICO, P. VALPREDA, *La nevicata dell'85*, Milano, Marco Tropea Editore, 2001, p. 43-44.

¹⁹ *Ibidem*, p. 56.

²⁰ Slogan di una pubblicità in voga negli anni Ottanta, che veicolava un'immagine della città ricca, spensierata e consumistica.

li²¹. La seconda avventura, *La nevicata dell'85*, pure del 2001, è sempre ambientata negli anni '80, ma in un momento particolare della vita della città, durante una nevicata che per alcuni giorni paralizzò la metropoli lombarda, facendola, quasi per magia, tornare ai valori degli anni immediatamente seguenti alla seconda guerra mondiale. *La primavera dei maimorti*, pubblicato nel 2002, ha luogo nel 1969, in pieno periodo di proteste studentesche e durante la famosa rivolta dei carcerati nella prigione cittadina di San Vittore. *L'estate del Mundial*, scritto dal solo Colaprico dopo la morte di Pietro Valpreda è ambientato negli anni Ottanta, mentre *La quinta stagione* si svolge nella Milano, o, come vedremo, nella *Milot*, degli anni 2000.

Un dato balza immediatamente agli occhi: il continuo riferimento agli anni '80. Questa scelta mi è stata spiegata da Colaprico in un'intervista concessami nel 2007. Nel corso di quell'incontro, lo scrittore affermò che lui e Valpreda avevano voluto cominciare le avventure di Binda con gli anni '80 – salvo poi andare a ritroso e quindi ritornare ai nostri giorni – perché quegli anni erano stati un periodo cruciale per la storia della città, gli anni in cui Milano aveva cominciato a perdere la sua anima. Anni in cui, secondo Colaprico e Valpreda, si era gradatamente perduto lo spirito filantropico per cui la città era famosa e la gente aveva cominciato ad accumulare denaro e a fare politica in modo rampante. Lo spiega bene a Binda un personaggio, Cesare Albini, cognato di un professore ucciso in *Quattro gocce d'acqua piovana*:

questa metropoli non è più quella della mia gioventù, quando ci si salutava, quando c'era il rispetto. Questi anni ottanta, ma lei lo sa benissimo, stanno diventando spaventosi. Ci sono più abiti gessati sulla nostra metropolitana alle otto di mattina che nella city di Londra. Passi davanti alle banche e scopri che mettono fuori i video con le quotazioni delle azioni, investire in Borsa sta diventando un passatempo popolare come giocare a calcio. Ma, invece di diminuire, la povertà cresce, le disuguaglianze sociali anche.²²

²¹ Lo scandalo, scoppiato il 17 febbraio 1992 con l'arresto di Mario Chiesa, esponente del partito socialista, per corruzione, svelò una fitta rete di corruzione e favori illegali tra politici e uomini d'affari in tutta la penisola. L'inchiesta Mani Pulite portò all'arresto di numerose persone e alla scomparsa dei principali partiti politici coinvolti nello scandalo.

²² P. COLAPRICO, P. VALPREDA, *Quattro gocce d'acqua piovana*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 58.

È una città che vira sempre più verso l'effimero, come si può vedere durante una passeggiata di Binda lungo via Montenapoleone. Camminando nel cosiddetto quadrilatero della moda di Milano, il maresciallo s'interroga su un nuovo culto, quello dell'apparenza, nato proprio in questa città:

Più tardi, a mente fredda, ci aveva riflettuto, chiedendosi: ma quanto sta cambiando Milano? E che razza di negozi stanno allestendo nel centro? Che senso hanno le vetrine che mostrano un paio di oggetti e non mettono nemmeno un cartellino con il prezzo? [...] Finalmente aveva compreso: Armani, le commesse altezzose, le vetrine spoglie e nello stesso tempo ricche, non erano altro che le tracce di un nuovo culto pagano che si stava diffondendo intorno al Duomo. Una fede nell'apparenza che da Milano si propagava nel resto del mondo.²³

Unico momento di pausa nella corsa frenetica degli anni '80 e momento simbolo di un'effimera ma ritrovata innocenza è quella nevicata dell'85 che per alcuni giorni paralizzò Milano. In quell'occasione i milanesi riscoprirono il senso della solidarietà. I pochi automobilisti davano passaggi a sconosciuti rimasti a piedi, gli autobus si fermavano dove potevano per aiutare chi arrancava tra la neve:

La neve, per un po', aveva cancellato la fretta e portato in superficie quello che era el coer in man de Milan. S'era rivista la città buona del dopoguerra, del boom economico, quella metropoli umana che gli anni ottanta, con gli sfratti di massa, la politica per la politica, l'arroganza del denaro come unico valore, avevano aiutato a imbavagliare.²⁴

In tutti gli altri giorni dell'anno e degli anni successivi, suggeriscono i due autori, la realtà di Milano è molto diversa, caratterizzata da un business frenetico e dalla corruzione generale. In *Quattro gocce d'acqua piovana*, durante una delle tante passeggiate, il nostro Binda passa accanto al Piccolo Teatro, uno dei simboli di Milano, la cui costruzione sembra non finire mai. Si ricorda di un collega che gli ha parlato di tangenti spartite tra i politici locali e di un sistema di corruzione che sta mettendo in ginocchio la città. Il maresciallo, sul momento, non ci crede più di tanto, ma poi, nel prosieguo del romanzo, ambientato negli anni '90, dovrà ricredersi. È di nuovo a Milano, per fare finalmente luce sul

²³ P. COLAPRICO, *L'estate del Mundial*, Milano, Tropea Editore, 2003, p. 98.

²⁴ P. COLAPRICO, P. VALPREDÀ, *La nevicata*, cit., p. 36.

caso ancora irrisolto del professore ucciso. Davanti alla Questura, l'ex maresciallo assiste all'annuncio di una serie di arresti eccellenti, proprio nell'ambito dell'inchiesta Mani Pulite che ha scoperchiato un giro di tangenti che coinvolge personaggi politici e imprenditori milanesi. Quello del Piccolo Teatro è solo uno dei tanti casi su cui indaga la magistratura.

La primavera dei maimorti è invece un tuffo negli anni '60. Siamo nel 1969, anno delle contestazioni giovanili e operaie che vede Milano come uno dei poli della protesta. Nel romanzo è ricordata la celebre manifestazione all'inaugurazione della Scala di Milano, del 7 dicembre 1968, quando studenti e operai lanciarono per la prima volta, uova e ortaggi all'indirizzo degli illustri ospiti di quell'importante evento mondano. Simbolo della protesta, nella storia di Colaprico e Valpreda, è il vecchio hotel Commercio, che si trova davanti al comando dei vigili urbani. Un tempo era l'hotel preferito da ricchi turisti stranieri e uomini d'affari. Nel 1969 è invece occupato da studenti, con libri e chitarre, e da sfrattati:

Dentro c'era una portineria autogestita, presidiata notte giorno dai militanti, e in fondo una grande sala, l'ex hall dell'albergo, sede delle assemblee. Quasi tutti i gruppi politici della città, e quindi d'Italia, erano rappresentati. Ognuno aveva il suo spazio, si cominciava dal primo piano, dove s'erano piazzati anarchici e "che-guevaristi", fino ad arrivare al quarto e al quinto, dove trovavano posto gli ultimi arrivati, anche famiglie intere di sfrattati. [...] Alcuni investigatori credevano che quell'edificio fosse il crogiolo di ogni guaio metropolitano, in realtà Binda lo vedeva come una delle realtà della città italiana più all'avanguardia.²⁵

Infine, nella *Quinta stagione* Colaprico affronta da solo, senza il suo amico Valpreda, la più recente avventura di Binda. Ormai settantreenne, negli anni immediatamente successivi all'attacco alle Torri Gemelle di New York, Binda accetta di aiutare un vecchio amico, lo scassinatore Pallonetto, a ritrovare la sua fidanzata, la zingara Maronela, rapita da una gang di albanesi. Qui, Colaprico, mostra un Binda invecchiato, impaurito, che, in metropolitana, osserva con sospetto gli altri viaggiatori, pronto a intervenire nel caso ci siano terroristi kamikaze. Anche in quest'ultima avventura, Binda si confronta con una Milano di nuovo

²⁵ P. COLAPRICO, P. VALPREDA, *La primavera dei maimorti*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 41.

completamente cambiata. È la Milano preda delle mafie straniere e, in particolare, di quelle che provengono dall'Est Europa, che hanno ormai spazzato via la vecchia malavita locale. È la Milano, nelle parole di Colaprico “di chi percorre senza sosta Milot (Milano in albanese, ndr), di chi usa Milano e la calpesta”²⁶. Una Milano recentissima, completamente stravolta nel giro di pochi anni, molto simile al Nord-Est descritto da Massimo Carlotto nella sua serie dedicata all'Alligatore²⁷. Un Nord-Est anch'esso abbruttito: prima trasformato da una rapida e selvaggia industrializzazione, violentato dalle mafie locali e poi preda di quelle straniere, in un orrore quotidiano del quale il protagonista, il detective privato Marco Buratti, detto l'Alligatore, non riesce a vedere né soluzione, né fine.

Nella *Quinta stagione*, Colaprico fa anche un'interessantissima sintesi della storia criminale di Milano, che divide in cinque stagioni: la prima è quella del boom economico e dell'insorgere della criminalità. La seconda è quella della crescita di grandi bande criminali. Quindi c'è l'inattesa stagione degli anni di piombo, dei terroristi di destra e sinistra e dei servizi segreti deviati, che vedono Milano sventrata nel suo cuore dalla bomba di piazza Fontana, atto terroristico di cui Valpreda fu ingiustamente accusato. Quindi ciò che pareva essere l'ultima stagione nera della città, ovvero quella della grande corruzione che era terminata, si sperava, catarticamente con gli arresti di Mani Pulite. Ma nessuno, continua Colaprico, avrebbe mai immaginato l'arrivo di una quinta stagione, quella delle città dentro la città, la stagione dei barbari arrivati alle porte dell'impero:

nessun mago, nessun religioso, nessuno scienziato, nessun politico aveva previsto la quinta stagione, la stagione delle città dentro la città. [...] La quinta stagione era rappresentata dai barbari. I barbari arrivati ancora una volta, forse l'ultima, la definitiva, alle porte dell'impero: sul piatto della bilancia lanciavano non la spada di Brenno, ma le loro pistole automatiche calibro 9. Pronunciavano il rispolverato “Guai ai vinti” a forza di proiettili. Forse stava semplicemente assistendo all'inizio della fine del suo mondo.²⁸

²⁶ P. COLAPRICO, *La quinta stagione*, Milano, BUR, 2007, p. 157.

²⁷ La serie è composta di *La verità dell'Alligatore* (1996), *Il mistero di Mangiabarche* (1997), *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2000) e *Il maestro di nodi* (2002).

²⁸ *Ibidem*, p. 187.

In questa testimonianza dei cambiamenti di una città l'occhio nostalgico è sicuramente quello del milanese doc, dell'anarchico Pietro Valpreda, nato, vissuto e morto nel capoluogo lombardo. È lui che ha voluto un ampio uso del dialetto nella serie, è in lui che si rispecchia Loris, il ballerino anarchico, amico di Binda. Tuttavia, non direi che l'immagine di Milano veicolata dalla serie sia nostalgica e rassicurante, come sostiene Giuliana Pieri²⁹. Nei romanzi di Colaprico e Valpreda non si ritrae tanto una quasi-mitica Milano, caratterizzata da valori operai, solidarietà e senso della comunità, quanto una città che cambia volto in continuazione, una metropoli in continuo divenire, amata nei suoi difetti e nelle sue virtù, come si vede in questo passaggio tratto da *L'estate del Mundial*:

Viaggiare in tram la sera non gli era mai piaciuto. Al mattino era diverso, c'era ressa, c'era fermento, i giornali venivano aperti e sbirciati, gli studenti vociavano. Era quella la Milano prosperosa e vitale, il ricettacolo di ogni follia e di ogni novità, la patria di ogni cambiamento e dei nuovi fermenti. La Milano simile a un'astronave carica dei più grandi ambiziosi arrivati da ogni angolo della penisola e del mondo, il teatro dei protagonismi di chi ci tiene, nel bene e nel male, ad apparire, a essere riconosciuto. Non esisteva in Italia un'altra città così. Con quella fretta costante che gli estranei non capiranno mai, ma che ti catapulta, oh milanese, sì lo sai che è così, in una moltitudine di giorni. Ore e ore che si susseguono come vagoni di un treno. Scompartimenti in cui si possono incontrare criminali che nascondono le mani insanguinate e vittime che schivano colpi di rasoio; in cui cerchi di parlare con i fantasmi del passato e con le ballerine in cerca del futuro; ti metti seduto con ricchi che possono tutto e con disperati che non hanno niente; li vedi li riconosci a pelle i tuoi simili, quelli che come te hanno trovato la medicina del mal di vivere nello sbattersi quotidiano.

Alla fine, come in una terapia riuscita noi milanesi che corriamo, e abbiamo il fiatone, e sudiamo, al traguardo incontriamo sempre noi stessi. Anche se siamo stanchi e ci osserviamo incanutirci nel riflesso del vetro del tram, non possiamo non continuare questa corsa, verso traguardi irraggiungibili. Non possiamo non stringere o evitare le altre mani, non possiamo non stare qui, dove stiamo, a Milano.³⁰

²⁹ G. PIERI, "Milano nera: Representing and Imagining Milan in Italian Noir and Crime Fiction", in *Romance Studies*, 25, n.2, 2007, p. 128.

³⁰ P. COLAPRICO, P. VALPREDÀ, *L'estate*, p. 167.

Al sentimento struggente di nostalgia si affianca, infatti, l'analisi sociologica e spietata di Colaprico, che ha esercitato la sua professione di giornalista nel capoluogo lombardo, ma soprattutto prevale un senso di amore, quasi incondizionato, per una città frenetica, promiscua, patologica.

Il mix Colaprico-Valpreda funziona bene e riesce a dare un senso a un luogo e, contemporaneamente, raccontarne la storia. Ed è di grande interesse, perché la storia di Milano, "la città italiana più all'avanguardia"³¹, diventa anche emblema della storia d'Italia. Milano, dicono più volte gli autori, è la più europea tra le città italiane, è lì che le cose succedono per prime e in modo più eclatante. Non per niente la corruzione che genera Tangentopoli nasce qui ed è qui che parte l'inchiesta che poi coinvolgerà tutta l'Italia. È qui che parte la parabola di Silvio Berlusconi, imprenditore milanese e fondatore del partito Forza Italia, che tanta influenza ha avuto e tuttora ha nella politica italiana³².

Parlare della storia della Milano contemporanea, con la s minuscola, vuol dire quindi anche incrociare la Storia, con la S maiuscola, la storia dell'Italia di oggi.

³¹ P. COLAPRICO, P. VALPREDÀ, *La primavera*, p. 41.

³² Silvio Berlusconi, controverso *businessman* e magnate televisivo e della stampa, è entrato in politica nel 1993, fondando il partito di Forza Italia. Dopo essere stato primo ministro nel 1994, 2001 e nel 2005, Berlusconi è l'attuale presidente del Consiglio nella legislatura cominciata nel 2008.

GIANCARLO DE CATALDO

Noir su Noir: Romanzo criminale e storia criminale

Marco AMICI
University College Cork

Nel percorso della letteratura di genere italiana, *Romanzo criminale*¹ costituisce una tappa fondamentale. Con quest'opera, lo scrittore e giudice Giancarlo De Cataldo è riuscito nell'arduo compito di mettere d'accordo critica e grande pubblico, contribuendo in maniera decisiva all'esplosione del fenomeno *noir*. Il romanzo successivo, *Nelle mani giuste*², che, seppure sviluppandolo in maniera nuova, raccoglie il filo narrativo di *Romanzo criminale*, non ha riscosso uguale successo. Partendo da tali premesse, è interessante, a mio avviso, considerare *Nelle mani giuste* nelle sue continuità e differenze rispetto a *Romanzo criminale*, tenendo conto sia delle varie implicazioni a livello di immaginario, sia del passaggio, operato da De Cataldo, da una narrazione *noir* a un tipo di scrittura che ambisce invece a svincolarsi dai paletti del genere.

Una prima riflessione da farsi riguarda quell'idea di 'potenza della narrazione' a cui spesso ci si riferisce per evidenziare il valore letterario di *Romanzo criminale*, e che coincide con l'abilità di De Cataldo nel raccontare una vicenda criminosa che attraversa quindici anni di storia italiana, facendo ricorso ai toni dell'epica e della tragedia. In questo senso, Andrea Camilleri pone l'accento proprio 'sull'ampio respiro' che De Cataldo è riuscito a infondere alla narrazione, nonché sull'aspetto corale che la caratterizza, descrivendo *Romanzo criminale* come il "gigantesco affresco di una sconfitta globale, sconfitta che non riguarda solamente i

¹ G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002. Il romanzo è stato vincitore del premio Giorgio Scerbanenco (2003) e ha ispirato l'omonimo film diretto da Michele PLACIDO (2005).

² G. DE CATALDO, *Nelle mani giuste*, Torino, Einaudi, 2007.

suoi personaggi, ma, tutt'intera, la nostra società"³. In maniera simile, il collettivo letterario Wu Ming sostiene che con *Romanzo criminale* si ha "la sensazione di trovarsi di fronte a un'epopea, un pezzo della storia d'Italia inquadrato dalla strada, un affresco corale dal punto di vista dei comprimari"⁴. *Romanzo criminale*, dunque, colpisce per la capacità del suo autore nel rendere una prospettiva che trascende la vicenda narrata e arriva a comprendere la globalità tutta di uno specifico momento storico. D'altra parte, è proprio in relazione a quest'idea di 'potenza della narrazione' che *Nelle mani giuste* gioca un ruolo non minore, bensì significativamente 'altro' rispetto al romanzo precedente, facendosi espressione di una diversa materia narrativa, un diverso *humus* simbolico. La fondamentale discrepanza fra i due romanzi sta nel loro essere rappresentazione di due momenti storici divisi da una cesura invalicabile, la cesura del silenzio: secondo Giuseppe Genna, *Nelle mani giuste* affronta "un periodo circa il quale non si è confortati da nulla, da nessuna opera di riflessione e ricomposizione"⁵. Al contrario, per la stesura di *Romanzo criminale*, l'autore ha potuto attingere a numerose fonti scritte già esistenti e fare ricorso alle testimonianze più disparate. Se da un lato questo scarto può facilmente essere ricondotto ai temi e ai contesti storici affrontati nei due romanzi, le implicazioni che ne conseguono meritano tuttavia una più attenta considerazione.

Romanzo criminale è il racconto di un pezzo di storia d'Italia filtrata attraverso le vicende di una potente *holding* del crimine che ricorda da vicino la banda della Magliana⁶. Sulla falsariga dell'ascesa prima e del declino poi di questa organizzazione criminale, infatti, il romanzo abbraccia un arco di tempo che va dal 1977 al 1993, seguendo i movimenti di un gruppo di malavitosi che, da semplici banditi di strada, arrivano a intrecciare rapporti saldi con mafia e camorra da un lato, mondo politico e finanziario dall'altro. Tuttavia, nonostante fatti e personaggi reali della banda romana abbiano ispirato la narrazione, *Romanzo criminale* non è la storia della banda della Magliana: quella è già stata raccontata nel det-

³ Andrea CAMILLERI, presentazione pubblica di *Romanzo criminale* presso il Centro Convegni Exnovo, Roma, 7 maggio 2003. Riportata sul sito web Camilleri Fans club, www.vigata.org/bibliografia/decaldo.shtml.

⁴ WU MING, "Su Giancarlo De Cataldo, Romanzo Criminale", *la Repubblica*, 28 novembre 2002.

⁵ G. GENNA, "De Cataldo: Nelle mani giuste", 25 giugno 2007, www.carmillaonline.com/archives/2007/06/002287.html#002287.

⁶ Il nome si deve alla zona della Magliana, un quartiere della periferia romana da cui proveniva gran parte dei membri della banda, la quale è tuttora considerata come la più potente *holding* del crimine che abbia mai operato a Roma dalla metà degli anni Settanta fino a tutti gli Ottanta.

taglio da giornalisti scrittori come Giovanni Bianconi⁷ e Gianni Flamini⁸, oltre che dagli atti giudiziari e dalle sentenze, e nel lavoro di De Cataldo costituisce solo un ‘pretesto’. Il proposito dello scrittore di origine tarantina è stato, semmai, quello di utilizzare una data vicenda per poi tradirla, piegarla alle proprie esigenze narrative fino a farne una lente deformante, attraverso cui re-interpretare la recente storia d’Italia. In altre parole, quindici anni di fatti storici, cronaca nera e verità giudiziarie diventano la linfa per una narrazione che non ambisce a riprodurre la storia, ma a farne un racconto: un’altra storia, non vera ma verosimile e straordinariamente più seducente, rimessa a nuovo attraverso gli *escamotage* narrativi forniti dalla letteratura di genere.

Ciò che *Romanzo criminale* porta in primo piano sono gli anni ’70: delle oltre seicento pagine che compongono il libro, le prime duecento coprono solo il triennio che va dal 1977 al 1979, una sproporzione che lascia intendere subito come questo breve lasso di tempo giochi un ruolo decisivo nell’economia del narrato. Per la banda sono gli anni selvaggi della conquista del potere e dei primi contatti con la politica, per l’Italia sono quelli del terrorismo, della repressione, dell’eroina. Seguono gli anni ’80, con il gruppo criminale che consolida il proprio potere, che sparge fiumi di sangue per cercare di mantenerlo e che infine lo perde fra divisioni e regolamenti di conti. Intorno e insieme ai protagonisti della banda e del romanzo si muove una ‘folla’ di altri personaggi: neofascisti, esponenti dei servizi segreti, massoni, politici, giudici, mafiosi, poliziotti, criminali d’ogni genere, prostitute. Parte di un’intera umanità tenuta insieme, con modi e per ragioni diverse, dall’elemento criminale e che, inglobata nella narrazione, ne amplia la portata a dismisura, contribuendo alla creazione di quel “gigantesco affresco” di cui parlava Camilleri.

L’Italia del particolare momento storico considerato in *Romanzo criminale* è stata largamente descritta, nelle sue disfunzioni politiche e criminali, da miriadi di altre narrazioni sia di tipo letterario (romanzi, film, *fiction*) sia documentaristico (saggi, *reportage* televisivi, approfondimenti, controinchieste). In alcuni casi, queste narrazioni sono da considerarsi ‘aperte’: si addentrano nelle zone d’ombra che la storia ufficiale

⁷ G. BIANCONI, *Ragazzi di malavita. Fatti e misfatti della banda della Magliana*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1997.

⁸ G. FLAMINI, *La banda della Magliana*, Milano, Kaos Edizioni, 1994.

non ha potuto illuminare e raccontano nell'impossibilità di spiegare, ricostruendo e proponendo ipotesi laddove mancano dati, prove e testimonianze certe. Mi riferisco a eventi quali l'uccisione di Aldo Moro (1978) o la bomba alla stazione di Bologna (1980): mi riferisco a tutti quegli intrecci, più o meno provati, fra eversione nera e apparati dello Stato, fra politica e logge massoniche; a tutti quegli avvenimenti, personaggi, luoghi e situazioni che, rimbalzando di media in media, di narrazione in narrazione, si sono sedimentati nell'immaginario collettivo, andando a costituire una sorta di memoria 'cangiante', restia a qualsiasi forma di cristallizzazione, proprio in ragione del suo essere memoria 'insoluta'. In quest'ottica, le vicende dei protagonisti di *Romanzo criminale* sono inserite in una rete ancora viva di eventi che la narrazione è in grado di intercettare naturalmente, senza spendere grandi quantità di pagine. Esempio lampante, in questo senso, è proprio il modo in cui, indirettamente, viene introdotta la figura di Moro: attraverso un dialogo fra il Libanese (uno dei capi della banda) e Raffaele Cutolo (capo della Nuova camorra organizzata) sulla possibile ubicazione della 'prigione' del politico:

E don Rafele l'aveva guardato da dietro le lenti, con quel suo mezzo sorriso che voleva significare tutto e niente, e aveva pronunciato la sentenza:

– Guaglio', lo vuoi capire che a quell'anima di Dio lo vogliono morto?

E così era andata. Ma il Libanese non si voleva rassegnare: ormai che ce l'avevano, l'informazione, tanto valeva vendersela. Magari ai democristiani: ci doveva pur essere in mezzo a quella gente qualcuno che voleva salvargli la pelle, a Moro.⁹

Non è semplicemente il dramma del sequestro di Moro a fare capolino ma anche tutto ciò che di problematico e insoluto ne consegue e che, tuttavia, può essere taciuto o non argomentato senza che il lettore si senta smarrito. Nel momento stesso in cui Moro viene menzionato nel romanzo, dunque, connessioni invisibili vengono stabilite con altre narrazioni che hanno raccontato la sua vicenda nel dettaglio, evitando che si creino buchi nel tessuto narrativo di *Romanzo criminale* e, anzi, contribuendo a problematizzarne ulteriormente la sostanza.

⁹ G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, cit., p. 85.

Con *Nelle mani giuste* ci spostiamo negli anni '90 e per quanto venga lanciato sul mercato librario come 'il seguito di *Romanzo criminale*'¹⁰, risulta invece essere, come già accennato, qualcosa di molto differente da un semplice *sequel*. Innanzitutto, cambiano i protagonisti e gli unici personaggi di *Romanzo criminale* a trovare posto nella nuova storia sono quelli del commissario Scialoja, primo e più tenace persecutore della banda criminale, e quello dell'ex prostituta Patrizia, 'la donna' di uno dei capi della banda, nonché amante dello stesso Scialoja. Inoltre, appare subito diverso anche nella mole: 'solo' trecento pagine contro le seicento di *Romanzo criminale*. D'altronde, *Nelle mani giuste* abbraccia un solo anno della storia italiana, l'anno che va dall'autunno del 1992 all'autunno del 1993. Un periodo breve, ma decisivo della storia d'Italia, che ci riporta alla fase immediatamente conseguente alle stragi mafiose in cui furono assassinati i magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, all'inchiesta della procura della Repubblica di Milano denominata 'Mani Pulite' e al successivo terremoto politico che sancì la fine della Prima Repubblica. E, ancora, alle bombe stragiste a Milano, Firenze e Roma che, dopo quasi vent'anni, sembrano riconsegnare l'Italia ai tempi della strategia della tensione.

La trama di *Nelle mani giuste* si sviluppa sostanzialmente tutta intorno alla vicenda di una segreta trattativa tra mafia e Stato. La prima repubblica si sta sgretolando, la mafia lancia segnali facendo esplodere bombe: come reagirà lo Stato? Quale forza politica occuperà il vuoto di potere creatosi e scenderà segretamente a patti con la mafia? Il nodo della questione è ben riassunto dal personaggio del mafioso di nuova generazione Angelino Lo Mastro:

In fondo, Stato e mafia erano istituzioni che convivevano dalla notte dei tempi. C'era sempre stato un patto. Un patto che non escludeva azioni di guerra, ma pur sempre in vista del raggiungimento di un equilibrio che contenesse la guerra entro limiti accettabili. Limiti concordati, per così dire.¹¹

Tuttavia, finché non si mostreranno 'le mani giuste' che raccoglieranno il potere in Italia, nessun patto segreto potrà essere sancito, né alcun equilibrio raggiunto.

¹⁰ La fascetta promozionale riportava la dicitura 'Una storia che comincia dove *Romanzo Criminale* finisce'.

¹¹ G. DE CATALDO, *Nelle mani giuste*, cit., p. 43.

È nell'ambito delle implicazioni relative alla prospettiva storica considerata che va individuato lo 'stacco' maggiore di *Nelle mani giuste* rispetto a *Romanzo criminale*. Per quanto il momento storico affrontato da De Cataldo sia estremamente complesso e ricco di eventi drammatici o 'insoluti' – e per quanto esso andrebbe ulteriormente contestualizzato in relazione alla caduta del muro di Berlino – esistono pochissime opere di riflessione, approfondimenti o altro materiale che permettano di approcciarlo criticamente. *Nelle mani giuste*, dunque, a differenza di *Romanzo criminale*, viene scritto a partire da una penuria di narrazioni e si propone come uno dei pochi tentativi di raccontare gli anni '90 italiani. La difficoltà di tale impresa appare subito evidente, perché la pagina scritta si trova a sfidare un immaginario collettivo confuso, una memoria storica disarticolata in *flash* e stereotipizzata dalle informazioni trasmesse dai telegiornali e dai vari organi d'informazione istituzionali. In questo senso, *Nelle mani giuste* entra in relazione con un immaginario collettivo modellato da un flusso comunicativo tendente ad avvolgere, come sostiene il filosofo e media-attivista Franco Berardi 'Bifo', "tutti gli enunciati azzerando la loro contraddittorietà e assorbendone il potere critico"¹². In altre parole, in questo scenario, in cui le narrazioni sono scarse o assenti, così come pure le opere di riflessione e ricomposizione, a imporsi sono le immagini: l'enorme cratere apertosi nell'autostrada A29 nei pressi dello svincolo per Capaci, dove la mafia fece saltare in aria il giudice Giovanni Falcone¹³; il lancio di monete contro il segretario del Psi Bettino Craxi, travolto dallo scandalo delle tangenti che portò alla fine del suo partito; il sorriso dell'imprenditore Silvio Berlusconi che, in un'affollata conferenza stampa, annuncia la sua 'discesa in campo' in politica. L'eterno tempo presente del *medium* televisivo consegna, dunque, alla nostra memoria quelle immagini che, per loro forza, riescono a ergersi a simbolo, mentre tutto il resto viene sciacquato nel flusso inarrestabile dell'informazione e, in questo modo, tutta la complessità di un particolare momento storico progressivamente tende a svanire. Emblematico, da questo punto di vista, appare un passaggio di *Nelle mani giuste*, in cui il personaggio dell'opinionista e 'giornalista da combattimento', nonché fervente anticomunista, Emanuele Carù riflette sulla situa-

¹² F. BERARDI (BIFO), *Exit. Il nostro contributo all'estinzione della civiltà*, Genova, Costa&Nolan, 1997, p. 125.

¹³ Nella strage di Capaci oltre a Falcone persero la vita sua moglie Francesca Morvillo, magistrato anche lei, e gli agenti di scorta Rocco Di Cillo, Vito Schifani e Antonio Montinaro.

zione politica italiana e sulla necessità della costituzione di una nuova forza in grado di contrastare l'inevitabile ascesa dei 'rossi'.

– È chiaro, dottor Carù, che lei è come uno di quei giapponesi che, a trent'anni dalla fine della guerra, continuavano a difendere l'isoletta da un nemico che non c'era più!

[...] Carù pensava che, prima delle alleanze, prima dei progetti, prima della conta delle forze in campo, ciò che veramente avrebbe deciso l'esito dello scontro sarebbe stato il controllo delle pulsioni profonde.

L'Italia era un paese di destra e lo sarebbe sempre rimasto.

[...] Carù era rimasto solo. [...] Lui era il piccolo guerriero giallo sulla grande isola che nessuno assediava.¹⁴

Il campo di battaglia del 'guerriero' Carù è lo spazio mediatico. Nel passaggio appena citato, Carù è nel camerino di uno studio televisivo, fresco reduce da un faccia-a-faccia in un noto *talk-show*. Il personaggio è simbolicamente 'dietro' lo schermo televisivo, nello spazio deputato alla strategia, ai tatticismi che poi si traducono in messaggi da comunicare a chi sta 'davanti'. Questo, a mio avviso, mostra bene come l'intenzione di De Cataldo è proprio quella di andare a rimestare in un immaginario collettivo anestetizzato dalla superficialità televisiva, di narrare un periodo decisamente poco frequentato da storici e romanzieri, fornendo al lettore, appunto, una prospettiva da dietro lo schermo. Da questo punto di vista, si può dire che *Nelle mani giuste* è un'opera più 'coraggiosa' di *Romanzo criminale*, poiché ambisce a metabolizzare il presente in letteratura. Il tempo in cui si svolge il romanzo, infatti, non è semplicemente storia vicina ma parte di quella fase che si è avviata con la caduta del muro di Berlino, in cui siamo tutt'ora immersi e di cui, miscelando sapientemente *fiction* ed eventi reali, De Cataldo offre il suo racconto.

Sul piano della scrittura, molte scelte stilistiche ricordano ancora il James Ellroy di *American Tabloid*, che era stato l'evidente punto di riferimento di *Romanzo criminale*. Lo stesso criterio di fondo che in *Nelle mani giuste* regola il rapporto tra storia e narrazione rimanda all'autore della 'tetralogia di Los Angeles': a quella "radicale verosimiglianza" adottata da Ellroy nel riscrivere la storia d'America. La storia con la *S* maiuscola viene assunta come una narrazione tendente alla massima veridicità, corroborata da fonti ufficiali e ricostruzioni scientifiche, ma re-

¹⁴ G. DE CATALDO, *Nelle mani giuste*, cit., pp. 64-65.

sta pur sempre una narrazione e non priva di momenti ambigui, poco verificabili e soggetti al filtro del presente. Tuttavia, è intorno e dentro a quei coni d'ombra che, utilizzando gli strumenti propri della narrativa di genere, lo scrittore può lavorare per forzare i confini della storiografia e ipotizzare scenari inediti o elaborare prospettive inaspettate. Attraverso, dunque, un *modus narrandi* assai simile a quello ellroyano – che propone una storia d'America inventata ma storicamente verosimile – De Cataldo prova a narrare la storia d'Italia degli ultimi trent'anni, muovendosi lungo il crinale che sta fra ciò che la storiografia ha rischiarato e ciò che ha lasciato nell'ombra.

Allo stesso tempo, però, *Nelle mani giuste* segna anche un deciso allontanamento dall'influenza ellroyana. In primo luogo, il romanzo abbandona quell'epica dell'azione che innervava quasi ogni pagina di *Romanzo criminale*. Uno degli elementi che maggiormente caratterizzava lo stile del primo romanzo, infatti, era proprio quell'attenzione nel rendere la fame di potere e l'ansia di riscatto sociale che muovevano i personaggi quasi in preda a una febbre. Il tutto, sul piano della narrazione, si traduceva in un procedere per accelerazioni continue, come se gli eventi narrati si rincorressero l'un l'altro. *Nelle mani giuste*, da questo punto di vista, indica un mutamento di rotta tanto evidente da sortire quasi un effetto straniante su quel lettore che si accosta al secondo romanzo con l'idea di leggere, né più né meno, che il seguito di *Romanzo criminale*. Le differenze fra i due romanzi, sostanziali come abbiamo visto a livello di immaginario, ricadono inevitabilmente anche sul piano della scrittura. In *Nelle mani giuste* non c'è *epos*, manca il susseguirsi concitato di eventi criminosi, manca il respiro corale e il punto di vista 'dal basso' della banda di strada. Al contrario, la vicenda si svolge principalmente in interni: l'autore ci porta nelle stanze del potere e in quelle delle buone famiglie, nello studio di un politico e nel covo di un mafioso e, soprattutto, conduce il lettore 'all'interno' dei protagonisti del romanzo. La novità che salta subito agli occhi è la scrupolosità che l'autore pone nel caratterizzare psicologicamente singoli personaggi, i quali nel loro agire mostrano una costante, e quasi dolorosa, tendenza all'interiorizzazione, tanto da apparire come ripiegati su sé stessi, accartocciati. È come se, venendo meno nel romanzo l'epica dell'azione, si perdesse anche quella tendenza di De Cataldo alla scrittura *noir* behaviourista, per cui, come osserva Valerio Evangelisti, “dai comportamenti si risale a psicologie e intenzioni, e in cui esclusivamente la descrizione degli e-

venti ne fa intuire la logica occulta”¹⁵. Al contrario, in *Nelle mani giuste*, De Cataldo indugia spesso proprio nel descrivere psicologie e intenzioni, le mostra al lettore in tutte le loro contraddittorietà, scandagliandole impietosamente:

Il suo tono deluso. L’aria da cane bastonato. Il gesto servizievole con cui si protendeva verso il telefono [...]. Era davvero cambiato, Scialoja! L’altra faccia della sicurezza sociale era questa aggressività spuntata, fatta di materia cedevole, persino rinunciataria.¹⁶

Si produce un’oscillazione continua tra pubblico e privato, tra i conflitti segreti del momento storico narrato e i conflitti interiori dei personaggi del romanzo. Inoltre, è proprio in quei moti interiori dei personaggi che si intravede quella ‘rete di sicurezza’ che rende coeso il romanzo e che impedisce alla narrazione di sfaldarsi fra storie di mafia, storie di politica, storie di droga e storie di corruzione. L’umana e, a volte, smodata passione dei personaggi è il collante che tiene insieme le varie vicende ed è anche uno degli ingranaggi che permette alla macchina narrativa di funzionare a dovere, così come lo sono il mistero e il crimine.

Come è facilmente intuibile, in *Nelle mani giuste* il *noir* non è più un riferimento privilegiato ed entrano in gioco altri elementi narrativi. In più di un’occasione, il giudice scrittore ha riconosciuto l’importanza dei classici nella sua opera, in particolar modo del modello balzachiano. In un’intervista di Gianni Biondillo, riportata sul *blog* Nazione Indiana, infatti, De Cataldo ammette una vicinanza agli stilemi del romanzo storico, sostenendo che *Nelle mani giuste* “è più vicino a Balzac, a Dickens”¹⁷, piuttosto che al *noir*. Quest’esplicito riconoscimento può essere interpretato come l’indizio di un’attitudine, di un’inclinazione che De Cataldo mostra di avere verso le grandi narrazioni popolari del passato. In questo senso, allora, *Nelle mani giuste* può essere letto anche alla luce di alcune interessanti osservazioni che Alessandro Zaccuri fa nel suo breve, ma brillante saggio *Il futuro a vapore*¹⁸, riguardanti proprio la potenza attrattiva che le narrazioni dell’800 ancora eserciterebbero su lettori e autori del presente.

¹⁵ V. EVANGELISTI, “Manchette: C’était l’hiver et il faisait nuit”, www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000314.html.

¹⁶ G. DE CATALDO, *Nelle mani giuste*, cit., p. 51.

¹⁷ G. BIONDILLO, “Intervista a Giancarlo De Cataldo”, www.nazioneindiana.com/2007/10/03/intervista-a-giancarlo-de-cataldo/

¹⁸ A. ZACCURI, *Il futuro a vapore. L’Ottocento in cui viviamo*, Milano, Edizioni Medusa, 2004.

La forza di attrazione esercitata dal XIX secolo risulta così tenace da esercitare una sorta di aurea protettiva sulle opere da cui promana. Le grandi narrazioni ottocentesche – tutte più o meno assimilabili alle strutture del feuilleton e alle convenzioni del romanzesco – non soltanto continuano a interessare il pubblico, ma riescono perfino a sopravvivere agli adattamenti più disinvolti, dietro i quali si nasconde spesso il tentativo di “accorciare le distanze” rispetto a un passato in realtà tutt’altro che remoto.¹⁹

Zaccuri riprende, tra l’altro, anche le argomentazioni del critico letterario Luigi Baldacci, il quale sosteneva che a livello artistico e letterario l’800, nonostante le fratture, le avanguardie e le sperimentazioni, continua a essere un riferimento vivo e stimolante “perché ci consente di leggere poesia e romanzi, di ascoltare musica e vedere quadri secondo un rapporto di fruibilità che non ha bisogno di mediazioni critiche”²⁰. De Cataldo, da parte sua, ha più volte dichiarato di guardare con attenzione al problema della ‘fruizione collettiva’, di voler stabilire un rapporto privilegiato col proprio lettore.

[...] la tradizione letteraria italiana, che è di una piccola borghesia letterata catturata sui banchi del liceo, avrà sempre la tendenza a sottovalutare il fattore mercato, o la fortuna dello scrittore, ma se vuoi ricostruire il costume e il gusto dell’italiano di un determinato periodo devi tener conto di quello che leggeva, se fosse negli anni Trenta devi tener conto più di Guido da Verona che di Bontempelli o Alvaro. Mentre non sbaglieresti a fare riferimento a Moravia. Non è un problema di farsi leggere dalle masse, perché il rispetto per il lettore non significa disprezzo per la scrittura.²¹

Questa accortezza nei confronti del pubblico, unita alla necessità di fare della letteratura che sia in grado di creare una connessione viva con la storia, offre un’ottima chiave di lettura per l’opera di De Cataldo in genere e per *Nelle mani giuste* in particolare. Romanzo, quest’ultimo, che si preoccupa di appartenere al lettore più che a un genere letterario predefinito e che utilizza gli stilemi del *noir* e del romanzo storico in quanto popolari e funzionali al proposito narrativo dell’autore. Il tentativo di De Cataldo, soprattutto in *Nelle mani giuste*, appare allora quello di offrire al lettore una prospettiva alternativa da cui guardare alla storia più recente e nel contempo di agire al livello dell’immaginario. In questo senso,

¹⁹ *Ibidem*, pp. 17-18.

²⁰ L. BALDACCI, *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 404.

²¹ G. BIONDILLO, op. cit.

potremmo dire che, nel panorama letterario italiano, la sua scrittura si propone come un elemento di disturbo, cercando di restituire al passato quella complessità che i media tendono invece a dissolvere e suggerendo riflessioni laddove le riflessioni languiscono.

Romanzo criminale: le pericolose interferenze tra realtà e finzione

Riccardo DONATI
Université de Provence

Alduccio se ne stava disteso in mutandine sull'erba sporca nel filo d'ombra d'una frattaccia di canne. Parlava galante. "Er zolito," diceva, "più zta ppiù te viè voja de mannà tutto affan... e mettete a ffa er bandito".

"Ammazzete," fece il Riccetto sfilandosi dalla testa luccicante la cannottiera.

"Zi nun lavori nun magni, sa', e da lavorà quanno trovi?"

Masticava con aria decadente e sprezzante il chewing-gum.

"Mbè," disse il Riccetto continuando il fio umoristico di Alduccio, "se procuramo du' Berretta, e famo na banda".

Pier Paolo PASOLINI, *Ragazzi di vita*

La Capitale d'Italia, è stato più volte osservato, è una città avvolgente e fetale, una *Mamma Roma* i cui figli, forse perché appagati dalla dolce inerzia del suo grembo accogliente, hanno difficoltà a giudicare e raccontare con disincantata efficacia. Eccezion fatta per qualche nome illustre, non sarà forse un caso se, nel corso del '900, a darci alcuni dei più incisivi ritratti dell'Urbe siano stati un friulano, Pier Paolo Pasolini, un lombardo, Carlo Emilio Gadda, un romagnolo, Federico Fellini, un abruzzese, Ennio Flaiano e, più recentemente, un pugliese, Giancarlo De Cataldo, che a Roma ha ambientato quella che è, a oggi, la sua opera più celebre e convincente: *Romanzo criminale*, pubblicato da Einaudi nel 2002. Il titolo, estremamente efficace nella sua evocativa icasticità, ben compendia i due aspetti maggiormente qualificanti di un volume che attraversa, in chiave romanzesca, la vicenda della banda della Magliana, celebre associazione malavitosa che esercitò un controllo pressoché tota-

le sulla criminalità capitolina per oltre un decennio, dalla fine degli anni '70 fino alla seconda metà degli '80.

Vicende che in passato erano già state oggetto, oltre che di più o meno approfonditi *dossier* pubblicati da varie testate della stampa italiana, di alcuni volumi apparsi verso la metà degli anni '90, subito dopo la conclusione di quella imponente “Operazione Colosseo” che, nel 1993, condusse al definitivo smantellamento della banda. Tra questi, il denso *reportage* di Gianni Flamini intitolato *La banda della Magliana* e il libro di Giovanni Bianconi *Ragazzi di Malavita*¹. Il volume di Bianconi in particolare rappresenta un primo tentativo di raccontare le vicende del gruppo ricostruendo la storia dei suoi protagonisti in un'ottica non esclusivamente cronachistica. Bianconi infatti, pur realizzando un solido libro-inchiesta estremamente documentato e sempre attento a citare le proprie fonti, non si limita alla compilazione di un freddo resoconto ma adotta un taglio romanzesco piuttosto brillante e spigliato, come testimonia anche la scelta dei titoli attribuiti ai vari capitoli: *Nobili e borgatari*; *Polvere*; *Bulli, pupe e affari sporchi* ecc. Già nel progetto di *Ragazzi di Malavita*, pubblicato nel 1994², è dunque possibile scorgere una volontà di rileggere il vasto patrimonio di informazioni raccolte nel corso degli anni da stampa e magistratura servendosi di strategie narrative più vicine alle dinamiche del romanzo che a quelle dell'inchiesta giornalistica.

Il passo successivo sarà quello di portare la “banda” nella letteratura, nel cinema, nel teatro: è il caso di Daniele Costantini, che con la sua pièce *Chiacchiere e sangue*, andata in scena per la prima volta a Roma nell'ottobre 2003, ha creato uno spettacolo che sta a metà strada tra finzione e documentario³. Ed è il caso, naturalmente, di De Cataldo, il quale ha

¹ Cfr. G. FLAMINI, *La banda della Magliana. Storia di una holding politico-criminale*, Milano, Kaos Edizioni, 2002 [prima edizione: 1994] e G. BIANCONI, *Ragazzi di Malavita. Fatti e misfatti della banda della Magliana*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006 [prima edizione: 1995].

² Si può presumere che questo libro, insieme naturalmente agli atti processuali, sia stato per De Cataldo un punto di riferimento importante. Una voce di cui l'autore ha invece dovuto, con rammarico, fare a meno, è stata quella di uno dei maggiori esperti di “mala” romana, Enrico Rava: a tal proposito si veda G. DE CATALDO, “Enzo Rava, Roma and me”, postfazione a Enzo RAVA, *Roma in cronaca nera*, Roma, Manifestolibri, 2005, pp. 319-327.

³ Da questo testo è in seguito nato un film, *I fatti della banda della Magliana*, diretto dallo stesso COSTANTINI e uscito nelle sale italiane il 27 maggio 2005. È da notare che, se l'impianto del film è totalmente fittizio, nel complesso Costantini ha cercato di rispettare scrupolosamente i fatti così come ricostruibili sulla base delle cronache giudiziarie (cfr. D. COSTANTINI, *Press-book* realizzato

avuto l'intuizione, innegabilmente felice e fortunata, di trasformare un'assai intricata congerie di materiale giornalistico e giudiziario legato alla criminalità romana degli anni '80 in un omogeneo impianto romanzesco. Un'operazione di narrativizzazione – e dunque di re-invenzione – della cronaca estremamente delicata, e che certo comporta un certo numero di implicazioni etiche, cognitive e *lato sensu* ideologiche. Implicazioni non di poco conto, a giudicare dalle reazioni piuttosto negative che *Romanzo criminale* ha suscitato in due magistrati che si sono direttamente occupati di queste vicende, Ferdinando Imposimato e Otello Lupacchini.

Imposimato, il cui fratello Francesco fu ucciso nel 1983 dalla banda, ha rilasciato alla stampa dichiarazioni poco benevole nei confronti dell'opera, dicendosene “amareggiato”⁴. Meno severa appare la posizione di Lupacchini, il giudice che subentrò a Imposimato dopo che questi fu costretto ad abbandonare le indagini e che mise in piedi la già citata “Operazione Colosseo”. Lupacchini ammette la piena legittimità dell'invenzione romanzesca, ma precisa che è di vitale importanza distinguere tra gli eventi narrati nel romanzo e la vera vicenda delinquenziale del gruppo. Proprio in ragione di questa esigenza, nel 2004 il magistrato ha dato alle stampe un saggio in forma di intervista, *Banda della Magliana*, attraverso il quale ha inteso restituire una dimensione di verità storica a una serie di fatti che, a suo dire, in *Romanzo criminale* erano stati volontariamente snaturati per esigenze artistiche⁵.

Che l'autore di *Romanzo criminale* nutra precise ambizioni artistiche, è dato piuttosto evidente: De Cataldo evoca a più riprese l'autorità dei suoi punti di riferimento intellettuali – Sciascia e Pasolini *in primis* – né fa mistero dell'innegabile debito contratto con i grandi classici della letteratura nera, da Dashiell Hammett a James Ellroy. Allo stesso tempo, nel romanzo trovano posto molteplici suggestioni provenienti dagli ambiti più disparati, dalla tragedia greca al cinema, anche se si tratta di interventi per la verità piuttosto superficiali, e artificiosi, mentre più interessante risulta l'operazione compiuta intorno a certe schegge, a certi

nel 2005 dall'“Istituto Luce” per il film *Fatti della Banda della Magliana* [disponibile su internet alla pagina www.luce.it/istitutoluce/film/magliana/pressbook.pdf].

⁴ Cfr. G. DE STEFANO, “Magliana, tutto un altro film”, articolo apparso sulla rivista *Gente*, 42, 2005, p. 67.

⁵ Cfr. O. LUPACCHINI, *Banda della Magliana. Alleanza tra mafiosi, terroristi, spioni, politici, prelati...*, a cura di Andrea Pucci, Roma, Koiné Nuove Edizioni, 2005 [prima edizione: 2004].

frammenti dell'immaginario collettivo italiano, integrati nella narrazione sotto forma di schietta assimilazione o di saporita citazione.

Ma quali sono esattamente le modalità impiegate, quali le strategie perseguite dal giudice tarantino per creare il "suo" romanzo, trasformando eventi e figure reali in personaggi compiutamente finzionali di un romanzo *noir* ampiamente integrato nelle logiche del genere? Un'attenta analisi del testo potrà aiutarci a formulare qualche ipotesi in tal senso, ipotesi forse utile ad approfondire il dibattito intorno all'operazione compiuta da De Cataldo non solo con il romanzo ma anche con il noto film omonimo di cui lui stesso ha firmato la sceneggiatura insieme a Stefano Rulli, Sandro Petraglia e Michele Placido⁶.

Un primo livello di scrittura è quello che investe la caratterizzazione dei personaggi e il dipanarsi delle loro vicende. Per quel che riguarda le circostanze strettamente relative alle attività della banda, è da rilevare come De Cataldo ricostruisca con una certa esattezza i principali episodi delittuosi riconducibili al gruppo, con pochissime eccezioni legate soprattutto alle modalità degli omicidi. Anche la cronologia degli eventi viene rispettata, come conferma la scansione dei capitoli strutturata in modo da dar conto, con tanto di date, delle diverse fasi di trasformazione della banda. L'invenzione interviene invece nella scelta dei nomi da attribuire ai boss. Quasi tutti gli affiliati della banda della Magliana avevano, secondo un'antica consuetudine tipicamente romana – basti pensare a *Ragazzi di vita* – un soprannome che in qualche modo finiva per prendere il sopravvento sulle loro vere generalità anagrafiche. Nel romanzo questi soprannomi vengono sostituiti da altri di fantasia, scelti evidentemente in base alle loro potenzialità evocative: così 'il Negro' diventa 'il Libanese', 'Crispino' 'il Freddo', 'Renatino' 'Dandy', 'il Camaleonte' 'Nembo Kid', 'l'Accattone' 'Ricotta' – una scelta, si noti, che permette di non perdere l'allusione pasoliniana – e così via. Stesso metodo per i numerosi individui che, a vario titolo, ruotano attorno alle vicende della banda, tanto in qualità di vittime (il Duca Massimiliano Grazioli Lante della Rovere, ad esempio, che diventa 'il barone Valdemaro Rosellini') che di alleati: è il caso dei giovani neofascisti, tra cui spicca il nome di Massimo Carminati, che diventa 'il Nero', o del capomafia Pippo Calò, che diventa 'Zio Carlo'. Tuttavia questo procedimento non viene indiscriminatamente esteso a tutti i personaggi citati nel romanzo:

⁶ *Romanzo Criminale*, regia di Michele PLACIDO, apparso nelle sale italiane il 30 settembre 2005.

molte personalità non direttamente coinvolte nella narrazione figurano infatti con il loro vero nome, si tratti di uomini politici – Moro, naturalmente – celebrità pubbliche – il calciatore brasiliano Falcao, i cantanti Franco Califano e Fred Bongusto – o *star* della criminalità nazionale – Raffaele Cutolo. Vi è insomma una netta distinzione tra personaggi, nel senso pirandelliano del termine, e figure reali, che conservano a pieno titolo la loro vera identità.

Si ha qui, ci sembra, un piccolo ma significativo indizio del funzionamento del macro-progetto letterario che sta dietro *Romanzo criminale*: la finzione non investe né i fatti concernenti la banda né lo scenario in cui i gangster romani agiscono; al contrario la materia romanzesca viene solidamente ancorata, tramite l'evocazione di una serie di nomi e circostanze esatte, a un contesto preciso, l'Italia, e in particolare la Roma, del periodo a cavallo tra anni '70 e '80. Come dire che se il *contesto* deve essere "vero e reale", per riprendere la terminologia impiegata da Sciascia ne *L'affaire Moro*⁷, il *testo* necessita soltanto di essere "verosimile", romanzescamente verosimile, cioè rispondente a una serie di attese che sono proprie del meccanismo letterario e totalmente svincolate dalla verità fattuale. Nell'interazione tra questi due piani – il vero e il verosimile romanzesco – consiste la sfida lanciata da De Cataldo con la sua opera ma stanno anche tutte le sue potenziali ambiguità.

Per restare ancora alla questione della caratterizzazione dei personaggi, dove più decisamente s'inserisce lo scarto inventivo è in quello che potremmo chiamare un processo di romanticizzazione dei rapporti umani, processo che passa soprattutto attraverso il trattamento di due temi eminentemente letterari – nonché tipici del "genere" poliziesco – come l'amicizia virile e la tentazione dell'amore. L'amicizia è nel romanzo il collante primo della storia. I "ragazzi di malavita" decidono di unirsi sancendo un patto di reciproca lealtà, patto che rappresenta uno dei moventi dei primi omicidi commessi dal gruppo: il Freddo infatti uccide il Terribile come omaggio al Libanese⁸; il Libanese uccide Tigame per testimo-

⁷ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, ora in *Opere 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2003, p. 480 [prima edizione: Palermo, Sellerio, 1978]. Questo passo è peraltro citato in *Romanzo Criminale* (cfr. F. DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 124), e nella pagina successiva l'autore gli fa eco: "Il verosimile, l'apparente, ma non il vero. Nel Paese di Pirandello e Machiavelli" (*ivi*, p. 125).

⁸ "E il colpo di grazia era un dono d'amicizia al Libanese: era come se l'avesse premuto lui, il grilletto" (*ivi*, p. 119).

niare il suo sentimento fraterno nei confronti del Freddo. Questo legame tra il Freddo e il Libanese, “un patto sacro”, “definitivo”⁹, che sarà suggellato *post mortem* dalla sanguinosa vendetta contro la famiglia Gemito – i Proietti, detti “Pesciaroli”, nella realtà – si trova poi, nella seconda parte del romanzo, *redoublé* nell’intensa amicizia tra il Freddo e il Nero¹⁰.

Ora quest’idea che la banda, o anche solo una parte di essa, si sia in qualche modo formata e abbia prosperato grazie a un legame di fedeltà basato sull’amicizia, è ipotesi che secondo i giudici che si occuparono delle indagini, i già citati Imposimato e Lupacchini, non ha assolutamente alcun riscontro nella realtà. Intervistato a tal proposito dal cronista Gennaro De Stefano, Lupacchini ha dichiarato: “Va respinta anche l’idea, fin troppo romantica, che la banda della Magliana fosse il parto di quattro amici che decidono di delinquere assieme e che il cemento del sodalizio sia proprio l’amicizia”¹¹. Insomma i vincoli di esclusività e solidarietà che garantirono, per un periodo neppure troppo prolungato, la coesione dell’organizzazione, sono da interpretare piuttosto come regole di condotta e di disciplina necessarie ad evitare l’autoannientamento che come testimonianza di sentimenti fraterni. Non è difficile comprendere quale sia stata, da questo punto di vista, l’operazione compiuta da De Cataldo: una calcolata deviazione dal vero, dal dato documentario, allo scopo di conferire maggiore profondità romanzesca ai personaggi, e un respiro quasi epico alle vicende di cui furono protagonisti, attribuendo loro – o meglio, a certuni di loro – un senso dell’onore di impronta quasi cavalleresca.

Altrettanto degno di attenzione risulta, in questa direzione, il trattamento delle figure femminili, le compagne dei “ragazzi di malavita”. Quelle ufficiali, naturalmente, e le amanti. Secondo le ricostruzioni giornalistiche, le donne “ufficiali” dei boss si curavano soprattutto di “mantenere

⁹ “Forse c’era qualche concreta ragione per eliminare il Tigame [...]. Forse. Ma la verità vera era che doveva qualcosa a se stesso. A se stesso e al Freddo. Con la storia del Terribile aveva stretto un patto d’amicizia. Un patto sacro. Definitivo. Il sacrificio del Tigame era stato il suo modo di onorarlo” (*ivi*, p. 121).

¹⁰ Paradigmatico a tal proposito il dialogo in cui il Nero convince il Freddo a evadere e fuggire all’estero: “– È finito tutto, eh? – Proprio così [...]. – Nero, io... – Vattene, Freddo. Tu non sei un mercante, sei un guerriero. Vattene, finché sei in tempo. – Tu hai già scelto, vero? Il Nero fece un gesto vago. Si abbracciarono. – Ti voglio bene, Nero. – Anch’io. Ma vattene” (*ivi*, p. 509).

¹¹ Cfr. G. DE STEFANO, *op. cit.*, p. 65.

un buon livello economico, le case e i bambini”¹², avevano insomma un ruolo pienamente subalterno, di gestione e sostegno: le potremmo definire, con ironia non troppo lontana dal vero, delle massaie del crimine. Tuttavia nell’economia del romanzo, queste figure sono lasciate piuttosto in disparte: è il caso ad esempio di Gina, la moglie del Dandy. Anche quella che era incontestabilmente la principale protagonista femminile della banda, Fabiola Moretti, donna di più boss nonché essa stessa attivamente dedicata al traffico di stupefacenti, che certo avrebbe avuto tutte le carte in regola per diventare un buon personaggio romanzesco, viene relegata in un ruolo marginale, seppur non privo di spunti interessanti (è Donatella).

È invece da notare come, sempre in sintonia con la miglior tradizione romantico-cavalleresca, i personaggi “incorrotti” della banda – il Freddo, il Libanese, il Nero – siano tutti e tre essenzialmente casti. E quando uno dei tre, il Freddo, cederà alle tentazioni dell’amore, lo farà per una ragazza che viene da una realtà completamente diversa dalla sua, Roberta, la quale rappresenta il simbolo di un’innocenza potenzialmente salvifica. Contrariamente a quel che ci si potrebbe aspettare, Roberta non è un personaggio totalmente inventato, ma anche in questo caso il dato cronachistico viene accuratamente rielaborato in modo da ottenere l’effetto voluto, che è quello di sottolineare la fondamentale purezza del Freddo¹³.

A questo primo livello dell’opera, che investe la caratterizzazione dei personaggi e il racconto delle loro vicende criminali e personali, se ne aggiunge un secondo che riguarda più in generale il ruolo che la banda ebbe in relazione con l’oscura trama di poteri e contropoteri che si davano battaglia nell’Italia del periodo, dalla finanza alla politica, dall’eversione nera ai servizi segreti deviati. Questione di per sé estremamente intricata, che gli studiosi dei fatti della banda si sono sempre sentiti in dovere di toccare, pur nella piena consapevolezza di doversi arrestare dinanzi a silenzi, depistaggi, omissioni che rendono ardua, per non dire impossibile, un’opera di ricostruzione pienamente soddisfacente. Da questo punto di vista il romanziere ha, com’è ovvio, le mani più libere; partendo da un contesto “vero e reale”, può formulare ipotesi che deb-

¹² Cfr. G. BIANCONI, *op. cit.*, p. 106.

¹³ Nel successivo romanzo *Nelle mani giuste* si trova un’altra figura di killer puro e timido, una sorta di “doppio” del Freddo, rappresentata dal personaggio di Pino Marino.

bono soddisfare a una sola regola: quella di essere funzionali all'intreccio, cioè di essere romanzescamente verosimili.

De Cataldo affronta la sfida focalizzando l'attenzione su un quartetto di personaggi le cui vicende si intrecciano a vario titolo con quelle della banda: il commissario Scialoja, poliziotto zelante e un po' rude; i due agenti dei servizi segreti, naturalmente deviati, Z e X, e l'uomo che li controlla, il Vecchio, personaggio che nelle sue molteplici sfaccettature incarna tutte le infinite potenzialità del male¹⁴. In particolare i paragrafi che hanno per protagonista il Vecchio si alternano, con una scansione piuttosto regolare, a quelli dove sono raccontate le azioni della banda, rappresentando il polo opposto del romanzo, quello più segreto e più difficile da decifrare. Sono le pagine in cui ad agire è lo Stato e, a un tempo, l'Antistato, come le due facce di un inquietante Giano Bifronte.

Sin dal risvolto di copertina, che funge da "titoli di testa", De Cataldo esplicita la struttura diadica del romanzo, fondata sulla nota antinomia pasoliniana tra "strada" e "palazzo". Due categorie, riteniamo, molto pericolose da maneggiare, soprattutto se si sottraggono dal contesto peculiare della riflessione pasoliniana – peraltro a sua volta incardinata piuttosto su suggestioni mitopoietiche che su fondamenta analitiche – e si applicano a un ben preciso contesto criminale come quello della banda della Magliana. Compiendo questa operazione, ci pare, è ben tangibile il rischio di mitizzare, in qualche misura, le imprese della banda stessa: sia in modo diretto, tramite quell'opera di romanticizzazione cui si è già fatto cenno, sia in modo indiretto, mettendo a contrasto la sete di indipendenza e libertà di chi resta dalla parte della "strada" con le manovre ordite dai sordidi funzionari che agiscono dalla parte del "palazzo".

Bisogna anzitutto considerare che la "strada" dei boss della Magliana non è quella dei primi romanzi pasoliniani, non è la "strada" dei sottoproletari disperati: i capi, ci dicono le cronache, venivano tutti da un livello intermedio entro il proletariato e la piccola borghesia. Se proprio si

¹⁴ "Il Vecchio è il Vecchio. Il Vecchio ordina e Dio dispone. Il Vecchio comandava un'unità informativa dal nome neutro il cui potere era noto solo a pochissimi eletti" (G. DE CATALDO, *Romanzo Criminale*, cit., p. 215; cfr. anche alle p. 407, 447-448, 491). Il modo in cui De Cataldo ha caratterizzato il personaggio del Vecchio, e in particolare la sua fine eloquenza di impronta quasi gesuitica, non possono non far pensare al magistero di Sciascia (si ricordi, ad esempio, il don Gaetano di *Todo Modo*). Omettiamo volutamente, per ovvie ragioni di spazio, di dedicare una riflessione specifica a numerosi altri personaggi pur importanti, dal giudice Borgia al professor Cervellone (nella realtà lo psichiatra Aldo Semerari).

vuol chiamare in causa Pasolini, insomma, non è a Riccetto, Caciotta e Alduccio che si deve pensare, ma piuttosto al “Merda” di *Petrolino*, figura alla quale lo stesso poeta guarda con raccapriccio vedendo in lui i segni dell’imborghesimento e del conformismo. Pertanto la presentazione del Libanese e del Freddo come personaggi legati tra loro da un codice di condotta piuttosto limpido – un codice virile, naturalmente – e in ultima analisi come dei *rebels without a cause*, oltre ad essere discutibile da un punto di vista della verità effettuale, sembra prestare il fianco a letture ambigue.

Dal canto loro, i “palazzi” non possono fare a meno della “strada” perché, come l’agente X spiega al Nero, “Ci sono cose che lo Stato non può né fare né ammettere di aver ordinato di fare. È a questo che servono i ragazzi svegli come te”¹⁵. Ed è sotto la pressione dei “palazzi” che, nel romanzo, la banda finirà per spaccarsi in due consorterie nettamente distinte. La prima di queste fazioni, che finisce per prendere il sopravvento, è capeggiata dal Dandy, uno di quelli che erano stati così furbi “da disfarsi del passamontagna e calarsi il doppiopetto”¹⁶, una sorta di *yuppie* malavitoso che in nome del successo accetta il compromesso e trasforma la banda in una *holding* criminale al servizio del Vecchio¹⁷. La seconda fazione, rimasta fedele al costitutivo patto d’onore e decisa a conservare la propria indipendenza, fa riferimento soprattutto al Freddo, il quale rifiuterà sempre di fare affari con quello che chiama “lo Stato porco”¹⁸. Ancora una contrapposizione frontale, dunque, tra “strada” e “palazzo”, ben evidente nei numerosi passaggi in cui il Vecchio manifesta la propria diffidenza nei confronti del Freddo, troppo “puro” per ser-

¹⁵ *Ivi*, p. 164.

¹⁶ *Ivi*, p. 408. La posizione di Dandi è ben riassunta in una scena del libro, quando il boss si reca in un cinema per incontrare il Maestro e nella sala viene proiettato *C’era una volta in America*. Un film che “parlava di loro”: “Dopo un’oretta aveva capito come sarebbe andata a finire. James Wood l’avrebbe messo nel culo a Robert De Niro. L’amara lealtà di De Niro gli aveva fatto girare le palle. Puzzava di sconfitta. Sembrava proprio che il regista si fosse ispirato al Freddo. Dandi si vedeva come il vincente” (*ivi*, p. 536; cfr. anche le riflessioni del Dandi alle pp. 312-313). Sul piano dei rapporti con le donne, è da notare come l’esuberanza erotica del Dandi faccia da contraltare alla cavalleresca castità del Freddo e del Libanese. Non a caso la sua donna è Patrizia, algida e raffinata prostituta, una *femme fatale* in piena regola – ancora la fedeltà ai *topoi* del genere! – che rappresenta una sorta di *pendant* oscuro di Roberta. Si noti come Patrizia, pur avendo rapporti con entrambe i mondi, si dimostri sin da subito affascinata dal Palazzo: una propensione che finirà per contagiare anche i suoi due amanti, il boss Dandi e il poliziotto Scialoja.

¹⁷ “Prendi un deviante o supposto tale, lo fai deviare, lo afferri mentre sta deviando e gli poni una brutale alternativa: o devii per mio conto, o hai chiuso. Funzionava quasi sempre” (*ivi*, p. 215).

¹⁸ “– Così adesso stiamo sotto padrone! E che padrone, poi! Lo Stato sporco! Ammazza, Libano, c’hai venduto per un piatto de lenticchie!” (*ivi*, p. 236).

vire ai suoi scopi; questi, a sua volta, non maschera il proprio acceso disprezzo per quegli uomini senza volto e senza anima che controllano le stanze dei bottoni.

Inutile dire che anche la rappresentazione di queste implicazioni è condizionata dalle esigenze dell'invenzione romanzesca. Se, come sembra appurato, la banda giocò un qualche ruolo in molte delle più sanguinose vicende del periodo, dall'omicidio Pecorelli (il Pidocchio, nel romanzo) al caso Moro, agendo come una vera e propria "agenzia del crimine" che forniva prestazioni ad apparati deviati dello Stato in cambio di protezione e impunità, queste imputazioni riguardano indubbiamente, seppur con diversi gradi di responsabilità, l'insieme dei suoi protagonisti. Le vicende che portarono la banda a disgregarsi sotto i colpi di una faida interna sono dunque da ricondurre a dissidi quasi sempre dovuti al modo di gestire le attività criminali e di reinvestire i ricavi e non, come sembra emergere tra le righe del romanzo, a una divergenza di vedute, che in senso lato potremmo dire ideologica, tra indipendenti e sottomessi, puri e traditori, "strada" e "palazzo". Una dicotomia che in *Romanzo criminale* funziona peraltro in profondità, a livello per così dire metastorico, sicché "strada" e "palazzo" finiscono quasi per diventare due categorie endemiche, se non dello spirito, della realtà italiana. E mentre la "strada" pulsa vita, conosce dolori, cambiamenti, espiazioni e fini cruente, nel "palazzo" regnano la stasi e l'artificio, lo sterile ripetersi di gesti imperturbabilmente sempre uguali a se stessi, come quelli compiuti dagli automi settecenteschi che il Vecchio colleziona acquistandoli alle aste di tutto il mondo.

Stato e Antistato non si fronteggiano, dunque: si rispecchiano, sono l'uno l'immagine dell'altro. Il potere costituito si rovescia disinvoltamente nel contropotere eversivo, creando caos e disordine secondo il gioco del "tutto cambi perché nulla cambi" di gattopardesca memoria, mentre a sua volta il contropotere tende progressivamente a stabilizzarsi, a darsi una struttura, a farsi *establishment*¹⁹. Nel volgere della ruota, an-

¹⁹ "Nel mare di idiozie che gli erano servite a rincretinare il suo popolo, Mao Tse-tung ne aveva infilata una sacrosanta: grande è il disordine sotto il cielo, quindi i tempi sono ottimi. L'unica risorsa di una mente superiore: giocare a disordinare il mondo per preparare un caos sempre più nuovo. Se avessero potuto leggere nei suoi più segreti pensieri avrebbero scoperto, con sommo scandalo, che l'uomo d'ordine è il più efferato degli anarchici [...]" (*ivi*, p. 216). E a Scialoja il Vecchio dice: "Lei si ostina a cercare un disegno dove non esiste nessun disegno, una trama dove non c'è nessuna trama. La smetta con questa pretesa assurda. Il violino e il calendario riposano l'uno accanto

che chi era estraneo ai “palazzi”, e anzi li avversava, finisce per entrarvi dalla porta principale. È naturalmente il caso di Scialoja che, perduta la propria purezza di poliziotto proletario duro ma idealista²⁰, nell’ultima pagina del libro perviene a raccogliere, pervaso da un’ebbrezza ormai senile, la preziosa eredità del Vecchio, ovvero le ingiallite pagine dei suoi archivi contenenti tutti i segreti della Repubblica. Se quella della banda è una vicenda unica, e quindi esemplare, di giovani “gagliardi”, come si dice a Roma, svegli e pronti all’azione, i segreti di carta del decrepito “palazzo” non sono allora che la prova della banalità di un male che tende ciclicamente a rinnovare se stesso, pur sotto nuove forme: quello che, con Gadda, potremmo chiamare il “male che risorge ancora, ancora e sempre, dopo i chiari mattini della speranza”²¹.

Questo tipo di impostazione appare ai nostri occhi francamente pericolosa. E non certo per il rischio di gettare discredito su istituzioni le cui colpe, pur mai storicamente accertate, sono in qualche misura ben presenti agli italiani, come testimonia il celebre *incipit* del *J’accuse* pasoliniano “Io so, ma non ho le prove”. Pericolosa piuttosto perché attraverso la lente deformante della finzione si corre il rischio di dare una visione falsata del contesto, “vero e reale”, che a quella finzione resta sotteso, e di trasformare in epopea, a colpi di suggestioni romanzesche, quella che è stata una terribile vicenda di sangue. Magari finendo per cedere alla tentazione di contrapporre le supposte virtù virili di quei tempi eroici alle miserie degli imbelli tempi moderni, come sembra suggerire questo sinistro scambio di battute tra il Vecchio e Scialoja:

– Ma andiamo! [è il Vecchio che parla] [...] può darsi che un giorno un qualche tribunale decida di occuparsi seriamente di certe cose, può darsi che si arrivi a un dibattimento, persino a delle condanne, ma nel frattempo... cependant... Io sicuramente non ci sarò più... e nel frattempo... cependant... quel che doveva essere fatto sarà stato fatto...

– E cos’è che doveva essere fatto? Ammazzatine? Bombette? Piccole stragi?

Il Vecchio s’incupì.

all’altro sul tavolo dell’anatomopatologo, e non c’è niente che li colleghi, se non il caso. Questo non è più il secolo di Hegel. Questo è il secolo di Magritte!” (*ivi*, p. 372).

²⁰ Sulla trasformazione di Scialoja, cfr. le riflessioni del Vecchio: “Il giovanotto cresceva, si faceva uomo, perdeva l’innocenza. Studiava con ottimi esiti da carogna” (*ivi*, p. 489).

²¹ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1997 (prima edizione: 1963; prima edizione rivista: 1970), p. 112.

- Rimpiangerete questi tempi che ora considerate oscuri.
- Rimpiangere Moro? Il Pidocchio? Bologna?
- Vedrà. Lei ha la fortuna di vivere a stretto contatto con gli ultimi uomini veri. Uomini che hanno passioni e identità. Ma, ahimè, tutto questo avrà breve vita! L'oggi muore e il domani sarà dominio esclusivo di banchieri e tecnocrati. Ah, e ovviamente di ragazzini rincoglioniti dalla Televisione.²²

Poco importa che a pronunciare queste ultime parole sia un personaggio manifestamente corrotto: è la loro coerenza rispetto a certi esiti dell'impianto romanzesco a renderle particolarmente inquietanti.

Non si vuole qui, naturalmente, sostenere né che agli artisti dovrebbero essere concesse libertà limitate, né tantomeno che De Cataldo si sia servito della sua opera per trasmettere messaggi ideologicamente ambigui. Ci limitiamo piuttosto a rilevare come ancora oggi, a dispetto di tutto, televisione compresa, il potere comunicativo della letteratura resti enorme. Lo dimostra il fatto che il giudice tarantino sia riuscito, con questo romanzo, a portare all'attenzione di milioni di persone, molte delle quali giovanissime, una vicenda che in precedenza non era certo altrettanto nota. Una vicenda di cui, tuttavia, la grande maggioranza dei lettori e del pubblico cinematografico ignora i tragici contorni reali.

Il fatto è che ogni manipolazione della verità storica in funzione delle logiche formali e delle necessità espressive di un'arte implica dei rischi, dico in relazione all'orientamento dei possibili percorsi interpretativi, che gli autori non dovrebbero commettere la leggerezza di sottovalutare. Nei *Promessi Sposi*, scriveva Sciascia, Manzoni ci ha dato “un disperato ritratto delle cose d'Italia: l'Italia delle grida, l'Italia dei padri provinciali e dei conte-zio, l'Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l'Italia della mafia, degli azzecagarbugli, degli sbirri che portan rispetto ai prepotenti, delle coscienze che facilmente si acquietano...”²³. Ecco, questa è stata anche l'ambizione di De Cataldo con *Romanzo criminale* e, a nostro avviso in modo assai meno felice, con il suo seguito, *Nelle mani giuste*. Ambizione più che legittima, e dai risultati indiscutibilmente apprezzabili. Solo attenzione a che la giusta condanna di Don Rodri-

²² G. DE CATALDO *Romanzo Criminale*, cit., pp. 371-372. L'Italia di cui parla qui il Vecchio è quella che si trova al centro di *Nelle mani giuste*, dove tornano i personaggi di Scialoja – ormai erede del Vecchio – e di Patrizia.

²³ L. SCIASCIA, *Cruciverba*, ora in *Opere 1971-1983*, cit., p. 1065 (prima edizione: Torino, Einaudi, 1983).

go, il signore del “palazzo”, non vada a gloria di quelli che stanno per la “strada”, o meglio per la “stradicciola”: i feroci bravi e l’opportunisto don Abbondio.

**Due bande criminali e il doppio Stato:
De Cataldo, *Romanzo criminale* e Manotti, *Le Corps noir***

Flavio SORRENTINO

1.

Perché riunire nell'analisi due romanzi appartenenti certo allo stesso genere – tralasciando le infinite discussioni sulle definizioni di *noir* o sullo statuto più o meno narrativo del testo – ma appartenenti a due diverse tradizioni nazionali, nell'affrontare una questione, quella del rapporto con la storia, ancora oggi così strettamente dipendente dalla nazionalità, tanto che ancora oggi su poliziesco e storia mancano studi di impianto comparatistico?

Qual è, o quali sono i punti di contatto tra l'ormai famoso, pluritradotto, adattato per il cinema e per la televisione *Romanzo criminale*, scritto dal magistrato – ancora magistrato, visto che per scrivere non ha rinunciato alla professione – Giancarlo De Cataldo nel 2002 e il non altrettanto eclatante (non è un giudizio di valore, *ça va sans dire*) *Le Corps noir* della storica Dominique Manotti, del 2005¹?

Certo, entrambi i testi affrontano, ricostruendoli in forma romanzata, due momenti nodali delle rispettive storie nazionali: il primo, per l'Italia, descrive le vicende della banda della Magliana², la nota organizzazione criminale attiva a Roma dalla seconda metà degli anni '70 fino ai primi anni '90; il secondo, per la Francia, indaga la collaborazione dei francesi con la dominazione nazista dopo la *Drôle de guerre* e la firma dell'armi-

¹ G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002; D. MANOTTI, *Le Corps noir*, Paris, Seuil, 2005.

² Lascio da parte, per brevità, la prudenza che pure occorrerebbe avere nel sovrapporre il dato storico a una narrazione che rivendica la sua parte finzionale.

stizio del 1940, in particolare gli ultimi mesi di occupazione nazista a Parigi, nel 1944.

Ma non basta, ovviamente, visto il numero dei romanzi, *noir* o meno, che indagano la storia, soprattutto recente. Vi sono anche altri elementi, formali e tematici che accomunano questi due testi, fino a far ipotizzare che siano esempi privilegiati di un cambio di paradigma nella lettura di alcuni processi storici centrali della modernità.

2.

Gli elementi che accomunano i due romanzi, visibili già in prima lettura, sono: che entrambi descrivono le attività di una banda criminale; che la banda è un soggetto collettivo e frammentato, dalle molte anime indipendenti; che gli eventi storici non sono semplice sfondo della trama.

Romanzo criminale utilizza quella che può essere considerata una variante del “punto di vista di Caino”³, ovvero adotta il punto di vista dell’assassino o del personaggio negativo in generale e favorisce l’identificazione con soggetti socialmente (e moralmente) riprovevoli. Se questo tipo di scelta non è una novità, per la narrativa (“Sono un uomo malato... sono un uomo maligno” recita il famoso incipit di *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij⁴) lo è di più per il *noir*, o il romanzo poliziesco in genere (non sono assimilabili a questa operazione i romanzi di Fantômas, più antieroe che *villain né*, per quanto più vicini, alcuni romanzi di Manchette, per via del distanziamento ironico o addirittura grottesco delle sue narrazioni).

Non così invece in *Romanzo criminale*, dove la storia della banda della Magliana, dalla prima costituzione, fondata sul rapimento del barone Rossellini (Massimiliano Grazioli Lante della Rovere) del 1977, alla sostanziale dissoluzione come soggetto unitario, è narrata seguendo gli eventi dall’interno, principalmente dal punto di vista dei due “capi”, il Libanese e il Freddo, più intelligenti nel capire i momenti storici e le implicazioni nascoste delle loro azioni. Anche gli incroci con la Storia d’Italia più “grande” compaiono sempre visti attraverso il filtro della banda: di volta in volta i vari personaggi incrociano il rapimento Moro,

³ E. MONDELLO, “Il neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano”, in Id. (a cura di), *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin, 2005.

⁴ F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 5.

la trasformazione della mafia a seguito della conquista del traffico della droga, l'omicidio Pecorelli, la strage di Bologna, gli attentati ai treni. La scelta appare anche rafforzata dall'indicazione paratestuale del titolo che all'indicazione di genere associa l'aggettivo "criminale", attribuendolo quindi all'enunciazione stessa.

Le Corps noir prende spunto dal dato storico secondo cui, in Francia nel 1944, a coadiuvare 1800 membri della Gestapo si prestavano 30.000 francesi organizzati in corpi ausiliari. Il lettore segue le operazioni, i delitti, i conflitti interni e le ruberie dei vari corpi gestapisti che agiscono in maniera autonoma uno dall'altro. Il romanzo, concentrandosi sulla fase di disfacimento del potere nazista sulla Francia, che si sfalda mano a mano che avanzano gli Alleati dopo lo sbarco in Normandia e che i russi si avvicinano alla Germania, esamina la situazione dal punto di vista dei vari attori – i collaborazionisti francesi della Gestapo, la gerarchia nazista, gli imprenditori francesi che sull'occupazione hanno costruito le loro fortune, l'ispettore Domecq, gaullista della prima ora e resistente – e, nella prima metà, si configura come vero e proprio romanzo polifonico portando avanti l'intreccio delle vicende senza assegnare priorità gerarchica nella narrazione ad alcuno di essi (poi prevale lo sguardo di Domecq). Quindi gli eventi esterni – l'evoluzione della guerra – e interni – le lotte intestine per impadronirsi delle enormi ricchezze in gioco – vengono letti e analizzati attraverso gli occhi di tutti i protagonisti.

In entrambi i casi quindi i due romanzi "leggono" gli eventi prevalentemente dal punto di vista criminale, con maggiore incisività *Romanzo criminale*, che privilegia la banda della Magliana, con più duttilità *Le Corps noir*, che mantiene allo stesso livello i vari protagonisti. In entrambi poi, il soggetto considerato è collettivo: i vari membri della banda in *Romanzo criminale*, il gruppo di potere che ruota intorno a Bauer e all'occupazione in *Le Corps noir*. In entrambi infine i vari personaggi incrociano la Storia da protagonisti. La banda della Magliana mettendosi – o ritrovandosi – al centro di una serie di intermediazioni tra mafia, forze eversive (dello Stato o movimentiste), personaggi politici di rilievo nazionale, criminalità comune. I paranazisti francesi trovandosi stretti tra i due eserciti in conflitto.

3.

Analizziamo ora in quale modo i due romanzi rappresentino la storia e vediamo in particolare se le scelte stilistiche e formali adottate abbiano conseguenze anche sulla lettura e sull'interpretazione degli eventi specifici.

A) IL PUNTO DI VISTA DI CAINO

In *Romanzo criminale*, l'aver adottato il "punto di vista di Caino", ovvero aver rappresentato vicende e delitti visti attraverso lo sguardo dei criminali, mostra bene in quale misura la banda della Magliana si sia costituita dapprima come soggetto criminale e poi quasi immediatamente anche come soggetto economico e politico di alto livello, capace di una propria autonomia di pensiero e di azione.

È possibile quindi ripercorrere anche la protostoria dell'associazione, dalle prime idee dei protagonisti all'elaborazione di un pensiero comune. Ma già nel periodo della prigionia di Moro, pochi mesi dopo la "fondazione", la banda diventa capace di reperire l'informazione sulla prigionia di Moro e si vuole proporre come interlocutore dello Stato. Nel capitolo *Affari, politica*:

- Ho sentito che dobbiamo occuparci di Moro.
Il Libanese schiacciò una sigaretta e ne accese un'altra.
- È una buona cosa.
- La politica non è mai una buona cosa, Libano. Sento puzza di trappola.
- Ma che dici! Metti che veramente troviamo quel disgraziato: facciamo un favore allo Stato e lo Stato chiude un occhio... è di questo che si tratta, Freddo, il gioco grosso!⁵

Ma quando tentano di scambiare l'informazione, sarà Cutolo a disilluderli: nessuno vuole più salvare Moro⁶.

Quando però entrano in contatto in maniera più sistematica con i servizi segreti, al momento di fare un vero e proprio accordo di collaborazione, il Libanese, ponendo una condizione, fa una vera e propria analisi dei poteri in gioco:

⁵ G. DE CATALDO, *op. cit.*, Torino, Einaudi, pp. 65-66.

⁶ Ivi, p. 85.

– [Il Libanese a Zeta] No, stammi a sentire tu: forse noi abbiamo bisogno di voi, ma non quanto voi avete bisogno di noi. Voi avete i palazzi, noi la strada. È questo che vi interessa: la strada. Perché senza la strada i vostri palazzi non valgono una sega!⁷

Gli anni successivi vedranno i vari membri della banda, in maniera sempre meno coesa a partire dalla morte del Libanese, agire a vari livelli (da semplici prestanome o manovalanza a veri e propri protagonisti) ad assassinii politici, enormi investimenti immobiliari, attentati a valenza politica.

Nel romanzo della Manotti la prospettiva criminale mostra bene, in un momento di completo disfacimento dei poteri, l'emergere dei nuovi soggetti. Non solo la gerarchia nazista insediatasi pochi anni prima non governa più la situazione, ma la stessa classe dirigente francese di prima della guerra, fortemente compromessa con il nazismo, deve riorganizzarsi. Sentendo continuamente la parola dei vari “criminali”, piccoli e grandi, tedeschi o francesi, il lettore condivide la prospettiva del tutto cinica e strumentale, per la quale la vita umana è insignificante (il testo è pieno di delitti “superflui”) e contano solo le ricchezze accumulate, dei vari gruppi.

B) SOGGETTI COLLETTIVI

In *Romanzo criminale*, appena consolidata la struttura operativa della banda, accade che il capo più carismatico, colui che aveva concepito per primo l'idea di associarsi per unire forze e risorse, viene ucciso. La scelta è inusuale, nella logica del modo epico richiamata spesso da De Cataldo nelle sue interviste⁸ e attribuita al romanzo anche dall'articolo di Wu Ming 1 sul *New Italian Epic*⁹, ma storicamente necessaria visto che la parte finzionale riguarda la ricostruzione di sentimenti, affetti, storie private ma non gli eventi storici accertati. Da quel momento in poi, pur rimanendo un'organizzazione, l'unione si sfalda e ognuno dei componenti segue sempre più una propria strada; il Dandi verso una rivalse personale nei confronti del quartiere che lo aveva cacciato, Tor di Nona, nel quale ritorna da dominatore e verso un'impossibile riabilitazione so-

⁷ *Ibidem*, p. 209.

⁸ Cfr. per esempio, il blog di S. SARASSO: <http://confinedistato.blogspot.com/2008/07/sarasso-vs-de-cataldo-unintervista-per.html>.

⁹ WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

ciale¹⁰; il Secco verso il denaro; il Nero verso l'eversione neonazista. Seguendo questi vari fili e tutte le loro diramazioni ben più rilevanti dei singoli personaggi che vi si incastrano, appare chiaramente quanto le logiche, le operazioni, le intenzioni siano diversificate, indipendenti una dall'altra, frammentate.

Compaiono anche scontri tra gruppi dirigenti e poteri cui molte volte i vari appartenenti alla banda si prestano anche ignorandone le ragioni e i moventi, come l'assassinio del Pidocchio (Pecorelli) compiuto dal Nero.

In *Le Corps noir* la situazione politica e militare favorisce il destrutturarsi di tutti i poteri, compreso quello della forza, sempre meno risolutiva; nel clima di fuga generale la struttura quasi polifonica permette di passare da uno all'altro dei soggetti in gioco – Loiseau, Bauer, Deslauriers, Domecq, Dora – ognuno con la sua “banda”, mostrandone non solo i lati più personali, ma anche le immagini riflesse dallo sguardo degli altri.

La scelta di prendere in esame soggetti collettivi quindi facilita l'espressione di una molteplicità di punti di vista e si presta a dar conto in modo efficace della logica che trasforma la distanza di visioni in guerra tra bande.

C) LA STORIA COME ELEMENTO STRUTTURANTE LA NARRAZIONE

Oltre al fatto che entrambi i testi sono romanzi storici in senso proprio, perché raccontano e descrivono un fatto storico, o meglio una vicenda nel primo caso, una fase particolare il secondo, è vero anche che i personaggi all'interno dei romanzi incontrano o determinano una serie di eventi che riconoscono come storici: mettendoli in fila ritroviamo, in *Romanzo criminale*, il consueto elenco di quelli che vengono chiamati oggi i misteri italiani¹¹ o venivano indicati fino a qualche anno fa col nome di strategia della tensione. L'immagine veicolata da *Romanzo criminale* dei “misteri italiani” è però non tanto quella di un disegno complessivo e finalizzato, in cui ogni fatto ha la sua ragion d'essere, quanto piuttosto un insieme casuale e a volte incontrollato.

¹⁰ DE CATALDO, *op. cit.*, p. 602, pp. 537-538.

¹¹ Cfr. il titolo di una trasmissione televisiva di lungo corso di C. LUCARELLI.

In *Le Corps noir* invece incontriamo il tema, ancora oggi in Francia se non interdetto, sicuramente faticoso, del collaborazionismo. Manotti ritiene necessaria una “Note de l’éditeur sur le contexte historique” in cui spiega la situazione di quegli anni e fornisce i numeri della collaborazione con l’autorità della studiosa di Storia, non con quella della autrice di romanzi; dato evidentemente non scontato. In quel clima da fine del mondo tutti i soggetti considerati sono in fuga e in cerca di salvezza. Nessuno sembra avere più il controllo di niente. Tutti quanti sono in attesa degli eventi e in ascolto dei bollettini che stanno segnando i loro destini. Bollettini presentati all’inizio di ogni giornata, dopo la data, in forma sintetica, con una scelta grafica che li separa dal resto della narrazione.

Tutti quegli eventi e quei processi, determinanti nella vita dei paesi, non sono sfondo destinato a fornire una patina di “colore” o di esoticità temporale; sono invece proprio il centro della narrazione, il nucleo d’interesse da illustrare e indagare. È da notare come in entrambi i libri, in un quadro fatto di assassini, violenza efferata, torture, stragi, vi siano due sole attività di indagine in senso classico destinate a obiettivi minori: in *Romanzo criminale*, Scialoja si concentra sul bordello di Patrizia; in *Le Corps noir*, Domecq indaga su un traffico di bottiglie rubate.

A fare da sfondo invece (ma solo in *Romanzo criminale*) è la microstoria. Il romanzo è pieno di riferimenti fondati o reali a: abbigliamento, tic comportamentali sociali, musiche, consumi culturali, luoghi significativi di quegli anni. A metterli in fila si disegna un quadro vivo e preciso della “vita quotidiana” del periodo che però rimane lontana come una segreta aspirazione – a sottolineare l’eccezionalità del momento storico – dal vissuto dei protagonisti.

4.

Quindi qui si raccontano e svelano una, anzi due vicende rilevanti nelle rispettive storie nazionali poco note prima che i due romanzi le trasformassero in “storia”, narrazione; sconosciuta al grande pubblico, aldilà di singoli episodi di cronaca, ma (ben) nota alla magistratura, quella italiana; rimossa dai più, e nota agli storici del settore, quella francese.

Inoltre i due testi inseriscono le vicende nel contesto storico delle epoche, contesto naturalmente assai meglio conosciuto da tutti i tipi di pub-

blico. Anche se in maniera frammentata ed evocativa, forniscono anche una rappresentazione e una lettura (implicita) di quei contesti. Lo fanno però usando un paradigma interpretativo che rifiuta le categorie del complottismo o le ipotesi di organismi di controllo nazionale o sovranazionale (De Cataldo) e la semplificazione invasore nazista = colpevole, invasore francese = innocente o, se non altro, impotente.

Propongono invece una lettura che sembra fondarsi sulla riflessione elaborata dallo storico Franco De Felice (non Renzo De Felice, lo storico del fascismo) sul valore euristico della categoria del doppio Stato¹². Non dico che vi sia un richiamo esplicito dei due autori a quella teorizzazione, ma che tra le rappresentazioni della storia veicolate dai testi e l'ipotesi di De Felice vi siano degli omeomorfismi, ovvero delle somiglianze. Solo che là dove De Felice usa dati storici e argomentazione, De Cataldo e Manotti invece usano strategie narrative.

De Felice si propone di verificare l'efficacia euristica di una categoria generale come quella di "doppio Stato" per reinterpretare alcune "particolarità storiche" dell'Italia del dopoguerra. Non ripercorro ovviamente la complessa e lungamente articolata ricostruzione storica del concetto, dai contributi di Lederer e Fraenkel in poi, né il successivo esercizio di rilettura dei principali eventi del dopoguerra italiano alla luce della categoria del doppio Stato, da coniugare con quella della doppia lealtà di un soggetto – tra la sua funzione nazionale e il suo schieramento internazionale.

Mi interessa solo mettere in evidenza l'ipotesi di fondo dello studio e alcuni elementi da mettere in parallelo con le scelte narrative dei due romanzi già descritte.

De Felice legge il doppio Stato come un dato costitutivo dello Stato moderno, nato dalla divisione tra la proiezione dello Stato verso l'interno, che si fonda sul diritto e quella verso l'esterno, che si basa sulla potenza. Le due facce, due anime, ineliminabili, trovano un'articolazione e una composizione nelle attività di governo. È quando gli apparati di governo e i gruppi dirigenti (intesi in senso esteso) non riescono più a trovare composizioni efficaci che la doppia faccia del doppio Stato diventa visibile e si producono determinate conseguenze.

¹² F. DE FELICE, "Doppia lealtà, doppio stato", in *Studi storici*, n. 3, 1989, poi in ID., *La questione della nazione repubblicana*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

Soprattutto nel secondo dopoguerra, tutti gli organismi politici nazionali, ad Est come a Ovest si ritrovano sottoposti a una tensione molto forte tra le due lealtà. Di qui inizia un fenomeno di “diffusione” della sovranità e di progressiva perdita di controllo delle pratiche di governo. Quando le due lealtà si divaricano troppo i soggetti dirigenti entrano in crisi e non trovano più composizioni efficaci; a quel punto si costituiscono nuovi soggetti politici che possono entrare in conflitto con le dirigenze o tra loro.

È importante sottolineare, e lo lascio fare a De Felice, come questo tipo di impostazione sia incompatibile con le interpretazioni “dietrologiche” ma si proponga di leggere gli eventi storici su un piano molto più generale. De Felice:

Un approccio come quello qui sinteticamente proposto esclude in radice ogni ipotesi complottista nell’analisi del fenomeno, o il ricorso all’esistenza di un organismo di controllo, segreto e sovranazionale, il cui compito è quello di garantire gli assetti esistenti. [...] esclude l’ipotesi che gli organismi del doppio Stato siano presenti fin dall’inizio, costituiscano strutture occulte, parallele e dormienti, da attivare nel momento del bisogno: essi al contrario nascono per gemmazione dell’apparato esistente, sono un aspetto dello scollamento e della riorganizzazione dell’intera struttura in cui si articola la funzione dirigente.¹³

5.

Ma in fondo noi, leggendo *Romanzo criminale*, cosa abbiamo letto se non la storia della costituzione di un soggetto politico irregolare, che ha potuto prosperare in uno spazio abbandonato (le periferie), che ha assunto un ruolo politico indiretto venendo a contatto con fazioni di una classe dirigente divisa ormai per bande (Borgia contro il Vecchio, per esempio), che tenta di destreggiarsi tra spinte contrapposte che spesso travolgono gli individui meno lungimiranti? Quasi a conferma della tesi di De Felice, anche a proposito dei grandi attentati i personaggi immaginano più di quanto sappiano e mostrano di sapere solo in modo strumentale¹⁴.

E leggendo *Le Corps noir* cosa abbiamo letto se non una storia di bande – francesi, tedesche, miste – imperversanti per Parigi, ognuna impo-

¹³ *Ibidem*, p. 525.

¹⁴ DE CATALDO, *op. cit.*, p. 255.

nendo per quanto poteva la propria logica interna con la forza delle armi, tutti consapevoli della fine imminente?

È abbastanza per sostenere che i due romanzi non solo “lavorano” la storia, ma lo fanno anche in modo nuovo, dando forma letteraria a un paradigma interpretativo che tenta di uscire dalle strettoie di logiche di tipo binario (“buoni” vs “cattivi”; “attività segrete” vs “controllo pubblico”) per raggiungere una visione più ampia, meno condizionata dallo scontro politico?

Sì, se si leggono quelle scelte di strategie narrative operate da De Cataldo e Manotti come funzionali a respingere il principio hegeliano per cui tutto il reale è razionale e a portare quel rifiuto – narrativamente – nel cuore stesso della rappresentazione dello Stato, dove si ritiene vi sia il potere assoluto e mostrarne invece tutta l’arbitrarietà e l’improvvisazione. Lo conferma, a modo suo, il Vecchio di *Romanzo criminale*; il personaggio non è la personificazione di una figura onnipotente, il Mazarino della situazione (personaggio riportato a vita letteraria da un’altra saga a suo modo *epica*, quella dei moschettieri dumasiani), come potrebbe far pensare il suo potere e la capacità di far muovere i personaggi come pedine al suo volere ma al contrario personificazione dell’istanza anarchica e di una suprema casualità che non può far altro che immaginare di governare processi indipendenti da lui, capaci di vanificare una vita di costruzione del disordine¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, p. 586-587.

VALERIO EVANGELISTI

**Inquisizione, rivoluzione, dittature e mafia:
la Storia nei romanzi multi-genere di Valerio Evangelisti**

Lisa EL GHAOUI
Université Stendhal – Grenoble 3

La produzione narrativa di Valerio Evangelisti, assai prolifica e originale, nasce da un connubio del tutto particolare tra vari generi letterari: fantascienza, giallo, *noir*, western, romanzo storico, *horror*, *fantasy*... Gli elementi contenutistici e stilistici che ci permettono generalmente di definire a quale genere appartiene un romanzo tendono così a sovrapporsi e mescolarsi creando una materia insieme ibrida – perché difficilmente definibile e identificabile – e coerente perché formata da una serie di tematiche ricorrenti: ricostruzioni storiche, viaggi spaziotemporali, proiezioni nere e apocalittiche, incursioni nel campo dello strano e del paranormale; da una serie di personaggi che circolano da un romanzo all'altro¹, violenti, spietati e senza scrupoli (come Eymerich il terribile “detective dello strano” al servizio dell’Inquisizione, o Pantera, il *pistolero* messicano e stregone vudù); da questioni filosofiche e metafisiche ricorrenti, come la fragilità dei limiti tra reale e immaginario o l’idea secondo la quale persisterebbe una forma di memoria, un’energia collettiva dopo la morte fisica dei corpi; infine, da una critica sociale dettata da un profondo antimilitarismo, anticapitalismo e anticlericalismo. Tradotto in numerose lingue e molto apprezzato dal pubblico francese (grazie anche alle traduzioni di Serge Quadrupani), Evangelisti ha saputo imporsi in un campo, la fantascienza, che sembrava riservato da sempre agli scrittori anglo-sassoni. Il suo successo si colloca senz’altro nella rinascita del romanzo di genere italiano degli anni ’90, ma più specificamente in questo “genere”, “movimento” o “generazione letteraria” che Wu Ming 1 ha identificato in vari autori italiani contemporanei, a partire dal 2001, e chiamato il New Italian Epic:

¹ Serialità che è una caratteristica dei romanzi gialli.

In un primo momento, le energie si espressero in un ritorno ai generi “paraletterari”: principalmente giallo e noir, ma anche fantastico e horror. Venne ripresa la tradizione del crime novel come critica della società, del giallo come – per dirla con Lorian Macchiavelli – “virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlare male della società in cui si sviluppava”. Sul finire del decennio, tuttavia, si iniziò ad andare oltre. L’11 Settembre squillò la tromba quando diversi romanzi-spartiacque erano già usciti o al termine di stesura.²

Se guardiamo da vicino la definizione del New Italian Epic proposta da Wu Ming 1, notiamo che i testi di Valerio Evangelisti rientrano perfettamente nella categoria, non a caso alcune delle sue opere (*Antracite*, *Noi saremo tutto*) vi sono citate:

queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all’interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell’intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e legendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. Tale accezione di “epico” si ritrova in libri come *Q*, *Manituana*, *Oltretorrente*, *Il re di Girgenti*, *L’ottava vibrazione*, *Antracite*, *Noi saremo tutto*, *L’angelo della storia* [...]. Libri che fanno i conti con la turbolenta storia d’Italia, o con l’ambivalente rapporto tra Europa e America, e a volte si spingono anche più in là. Inoltre, queste narrazioni sono epiche perché grandi, ambiziose, “a lunga gittata”, “di ampio respiro” e tutte le espressioni che vengono in mente³.

² www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf

³ *Ibidem*. “Nelle lettere italiane sta accadendo qualcosa. Parlo del convergere in un’unica - ancorché vasta - nebulosa narrativa di parecchi scrittori, molti dei quali sono in viaggio almeno dai primi anni Novanta. In genere scrivono romanzi, ma non disdegnano puntate nella saggistica e in altri reami, e a volte producono ‘oggetti narrativi non-identificati’. Diversi loro libri sono divenuti best-seller e/o long-seller in Italia e altri paesi. Non formano una generazione in senso anagrafico, perché hanno età diverse, ma sono una generazione letteraria: condividono segmenti di poetiche, brandelli di mappe mentali e un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono. Se un’espressione discutibile e discutenda come ‘New Italian Epic’ ha un merito, è quello di produrre una sorta di campo elettrostatico e attirare a sé opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde. Ho scritto ‘opere’, non ‘autori’, perché il New Italian Epic riguarda più le prime dei secondi. Difatti, ciascuno di questi autori ha scritto - e scrive - anche libri che non rientrano nella definizione”.

Rispetto agli altri romanzieri citati da Wu Ming 1 (Camilleri, De Cataldo, Lucarelli, Carlotto, Genna...) ⁴ Evangelisti ha una formazione storica (è ricercatore in scienze politiche) ed è anche autore di numerosi saggi storici e sociologici con una netta predilezione per la storia dei movimenti sociali, del Partito socialista rivoluzionario e delle sinistre eretiche ⁵. Impegnato nelle lotte sociali degli anni '70, egli rinuncerà progressivamente alla partecipazione attiva per consacrarsi alla scrittura che considera la continuazione diretta della sua militanza, seguendo l'esempio di un autore da lui molto apprezzato, Jean-Patrick Manchette, secondo il quale un buon romanzo giallo dev'essere prima di tutto un romanzo sociale, un romanzo di critica sociale. La critica sociale diventa allora il filo rosso che collega tutte le opere di Evangelisti, che siano ambientate in un contesto storico ricostruito con minuzia o in un futuro folle, apocalittico e paranoico.

Per capire il modo del tutto personale in cui Evangelisti affronta all'interno dei suoi romanzi la questione dei rapporti tra Storia e i generi letterari, ho scelto di privilegiare tre questioni, che separo qui in modo artificioso ma che non cessano mai di combinarsi e rispondermi. Per primo, la questione del genere, che viene trattata sia all'interno dei romanzi, attra-

⁴ *Ibidem.*: "Chi sono questi scrittori, da dove vengono? Alcuni, come Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli e Massimo Carlotto hanno lavorato sul poliziesco in modo tutto sommato 'tradizionale', per poi sorprendere con romanzi storici 'mutanti' (*La presa di Macallè, L'ottava vibrazione, Cristiani di Allah*). E una continua oscillazione tra le polarità del thriller, del picaresco e dell'epopea storica ha caratterizzato anche il lavoro narrativo di Pino Cacucci (*Tina, Puerto Escondido, In ogni caso nessun rimorso, Oltretorrente*). Altri, come Giuseppe Genna e Giancarlo De Cataldo, hanno masticato il *crime novel* con in testa l'epica antica e cavalleresca, per poi - rispettivamente - affrontare narrazioni maestose e indefinibili (*Dies irae, Hitler*) ed estinguere la *spy-story* in un esperimento di prosa poetica (*Nelle mani giuste*). Nel mentre, Evangelisti ibridava in modo selvaggio i generi 'acquisiti' della paraletteratura, al contempo producendo un ciclo epico che non distingue tra fiaba soprannaturale, romanzo storico e analisi delle origini del capitalismo. Ancora: Helena Janeczek, Marco Philopat, Roberto Saviano e Babsi Jones hanno prodotto "oggetti narrativi non-identificati" libri che sono *indifferentemente* narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo. Libri come *Lezioni di tenebra, Cibo, I viaggi di Mel, Gomorra e Sappiano le mie parole di sangue*. Andrebbero letti uno dopo l'altro, non importa in che ordine, per sentire i riverberi che giustificano il raggruppamento. La definizione nasconde un gioco di parole, anzi, un acrostico: le iniziali di 'Unidentified Narrative Object' formano la parola "UNO"; ciascuno di questi oggetti è *uno*, irriducibile a categorie pre-esistenti".

⁵ *Storia del partito socialista rivoluzionario 1881-1893*, Bologna, Cappelli, 1981; *Il galletto rosso, precariato e conflitto di classe in Emilia Romagna 1880-1890*, Venezia, Marsilio, 1982; *Sinistre eretiche, dalla banda Bonnot al Sandinismo, 1905-1984*, Milano, SugarCo, 1985; *Gallerie nel presente. Punk, Snuffs, Contras: tre studi di storia simultanea*, Bari, Lacaïta, 1988; *Gli sbirri alla lanterna: la plebe giacobina bolognese dall'anno I all'anno V (1792-1797)*, Bologna, Bold Machine, 1991; *Il caso Battisti. L'emergenza infinita e i fantasmi del passato* (con Wu Ming e Giuseppe Genna), Nda Press, 2004.

verso l'uso costante della contaminazione, sia all'interno dei saggi raccolti in *Alla periferia di Alphaville* e *Distuggere Alphaville*⁶, che propongono una riflessione teorica sui legami tra romanzo storico, romanzo di fantascienza e romanzo *noir*. In un secondo tempo, la questione della rappresentazione e dell'analisi della storia che prende spunto dal materialismo storico della *Nouvelle histoire*⁷ e dai testi del filosofo-psicologo austriaco Wilhelm Reich. E infine, la questione del presente, con la demistificazione del modello americano, responsabile in gran parte del trionfo del capitalismo neoliberale, l'analisi dell'appiattimento del senso critico e la critica della colonizzazione dell'immaginario da parte dei media.

La questione del genere

Evangelisti rivendica con orgoglio il suo statuto di scrittore popolare. In nessun caso le contaminazioni che pratica tendono a svalutare la nozione di genere o i codici del romanzo popolare tradizionale (come succede invece nei testi postmoderni, dove la natura artificiosa dei codici letterari viene criticata dall'interno attraverso la pratica di un genere determinato), egli insiste al contrario sulla legittimità e “la nobiltà” di tutto quello che viene chiamato “paraletteratura”, non esitando per esempio a definire il genere *noir* come l'erede diretto della tragedia greca:

*Noir, gotico, horror e generi affini hanno una propria nobiltà letteraria intrinseca che va oltre la qualità delle singole opere. [I critici] paiono ignorare che, all'alba stessa della letteratura, esiste un genere chiamato tragedia, legato a filo doppio alla morte, alla sofferenza e al delitto. Che cos'è la narrativa nera (di tutte le sfumature del nero) se non la forma moderna della tragedia? Essa tocca anzitutto quel limitare dell'esperienza ma anche della conoscenza umana che è la morte [...]. Si possono seriamente sottovalutare generi narrativi capaci di toccare ciò che pulsa negli angoli più oscuri della nostra mente?*⁸

Queste letterature riescono ad alimentare e soddisfare quella curiosità innata che esercitano il crimine, il dolore, la morte, il male con tutto

⁶ V. EVANGELISTI, *Alla periferia di Alphaville*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2000 e *Distuggere Alphaville*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2006.

⁷ J. LE GOFF, *La Nouvelle Histoire*, Paris, Broché, 2006.

⁸ V. EVANGELISTI, “Il nero è donna”, apparso su *Vogue Italia*, agosto 2002, consultabile in linea sul sito: www.eymerich.com/materiali/articoli.htm.

quello che comportano di eccessivo, di torbido, di spaventevole, di misterioso, e fanno riferimento a un tessuto onirico nutrito di paure ancestrali, di simbologie, di archetipi, di superstizioni e di leggende. Inoltre, i testi di Evangelisti mettono in luce le affinità che esistono tra i romanzi storici e i romanzi fantascientifici. All'origine del romanzo storico c'è l'emergere di una nuova forma d'identità nazionale fondata sulla nozione di "popolo". I romanzieri propongono una Storia vista "dal basso" che si confronta – o si oppone – alla storiografia ufficiale. Nei romanzi storici, la narrazione è essenzialmente mimetica poiché vuole restituire, con il massimo di realismo, l'atmosfera, il quotidiano, gli usi e costumi, i sapori e i colori di un'epoca remota e creare l'illusione di una presa diretta con il mondo. La scrittura fantascientifica dovrebbe, secondo Evangelisti, comportarsi esattamente allo stesso modo. Come spiega Barbara Puschmann-Nalenz nel suo saggio *Science Fiction and Postmodern Fiction. A Genre Study*: "descrivendo un mondo per definizione irreali, la fantascienza deve essere realista e addirittura naturalista nel suo metodo narrativo"⁹.

Accostando queste due letterature, in apparenza del tutto antitetiche, Evangelisti sembra voler mostrare che il mondo descritto nei romanzi storici, poiché ricostruito attraverso l'immaginazione e quindi in parte sognato, ricreato, trasfigurato è tanto fantastico quanto quello immaginato dagli scrittori di fantascienza. Queste due letterature hanno in comune la capacità di immergere i lettori in mondi sconosciuti (passati o futuri) e allo stesso tempo di proporre una descrizione critica della realtà. In questo senso, per Evangelisti, il futuro e il passato si assomigliano, poiché, come spiega in un'intervista, "il passato remoto ci è sconosciuto quanto il futuro"¹⁰.

⁹ B. PUSCHMANN-NALENZ, *Science Fiction and Postmodern Fiction. A Genre Study*, New York, Peter Lang, 1992, p. 111, testo citato in L. SOMIGLI, *Valerio Evangelisti*, Fiesole, Cadmo, 2007, p. 41.

¹⁰ "Penso che il romanzo storico e la fantascienza abbiano una similitudine. Entrambi calano il lettore in mondi ignoti ma coerenti. Il passato remoto ci è sconosciuto quanto il futuro. Non aveva torto Sant'Agostino quando sosteneva che esiste solo il presente. Mi capita, vedendo foto della mia infanzia, di scoprirvi un certo grado di "alienità": ho dimenticato non tanto me stesso, quanto il mondo che allora mi circondava. Figuriamoci quando la narrazione si riferisce a secoli prima. Prendi il *Satyricon* di Petronio Arbitro. Non è ambientato nella preistoria, bensì in epoca romana. Però dialoghi, comportamenti, costumi dei protagonisti sono di un'estraneità sconcertante: logiche diverse, diversi gusti, diversa estetica, diversa etica. Non sarebbe tanto diverso se si trattasse di marziani. Il romanzo storico può dunque essere un'avventura nell'ignoto. Pochi lo sono, perché devono necessariamente scendere a compromessi con la sensibilità presente (i peggiori finiscono per somigliare a peplum e per fare proprio un programmatico anacronismo). Chi vi si è avvicinato

La Storia scelta da Evangelisti è quasi sempre molto distante nel tempo e nello spazio: il Medioevo, con il ciclo sull'inquisitore Eymerich oppure il '500 con la trilogia su Nostradamus. Quando decide invece di descrivere un'epoca che ci è più familiare e vicina cronologicamente – l'800 e il '900 con, per esempio, *Black Flag* (2002), *Il collare di fuoco* (2005), *Il collare spezzato* (2006) oppure *Noi saremo tutto* (2004) – gli spazi e i protagonisti scelti appartengono a un altro continente (America del Nord, America del Sud), come per accentuare la stranezza del mondo descritto, rendere radicale l'alterità, una scelta che si riallaccia direttamente alle caratteristiche fondamentali della scrittura fantascientifica. Può allora sembrare insolito che un autore come Evangelisti che si è sempre interessato molto da vicino alle questioni politiche e sociali del proprio paese e del proprio tempo (specialmente nei suoi interventi pubblicati sul sito *Carmilla* o sulle riviste *Progetto Memoria* o *Le Monde diplomatique*), che si è molto impegnato in gioventù nei movimenti di lotta sociale, non evochi mai (se non in modo molto indiretto) la storia italiana. Questo fatto lo distingue dagli altri scrittori di genere della sua generazione come Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo, Marcello Fois, Andrea Camilleri, che hanno invece incentrato la maggior parte dei loro romanzi sulla realtà italiana e spesso regionale; preferendo, anche nei suoi romanzi *noir*, la forza dell'allegoria, o gli ambivalenti rapporti tra Europa e America, alla realtà regionale.

Quale Storia?

La riflessione sullo statuto etico ed epistemologico della ricostruzione storica è precedente al debutto letterario di Evangelisti in quanto era già una questione centrale e fondamentale nei suoi saggi storici e sociologici. Nel suo pensiero possiamo identificare vari elementi che si rifanno al movimento storiografico della *Nouvelle histoire* rappresentato da Jacques Le Goff e Pierre Nora negli anni '60, in particolare quell'idea centrale secondo la quale la Storia deve anche essere una storia “seriale” delle mentalità ovvero delle rappresentazioni collettive e delle strutture mentali delle società. Secondo loro, uno storico dovrebbe sempre analizzare vasti insiemi, coerenti nella loro organizzazione sociale ed economica, ricorrere all'antropologia storica, tralasciare i tempi forti, i mo-

di più è senz'altro Umberto Eco, in certe parti de *Il nome della rosa*. Io ho tentato una strada diversa: personaggi dichiaratamente moderni, con un modo di pensare contemporaneo, però immersi in un contesto in cui le fantasie del passato sono realtà” www.eymerich.com/materiali/interviste.htm.

menti volontaristici del cambiamento per privilegiare una memoria del quotidiano del popolo. Sono esemplari, a questo titolo, i due romanzi *Il collare di fuoco* e *Il collare spezzato*¹¹, che raccontano la storia del Messico e la sua formazione come Stato moderno, incentrati su una moltitudine di personaggi che appaiono e scompaiono senza lasciar traccia. La Storia viene presentata sotto il suo aspetto folgorante, che si oppone alla dimensione atemporale della verità storica. In questi testi, Evangelisti dà voce all'anonimato della folla dei vinti, una voce solitamente soffocata dalla Storia dettata dai vincitori. Ogni episodio messo in scena sembra svolgersi ai margini della Storia ufficiale. Come spiega Luca Somigli: “il muoversi della storia avviene fuori scena negli interstizi fra i vari episodi perché chi è immerso nel suo fluire non può intuirne la direzione e tanto meno controllarne il corso”¹². La Storia è frammentata, multipla, discontinua. “Lo schema – spiega Evangelisti – è quello di un mosaico mancante di molte tessere, che visto da lontano rivela il proprio disegno unificante”¹³. Questa definizione richiama la distinzione tra storia e tradizione stabilita da Walter Benjamin: “la tradizione percepita come il discontinuum del passato in opposizione alla storia come continuum degli eventi [...]. La storia degli oppressi es un discontinuum”¹⁴. In questo testo, intitolato *Sur le concept d'histoire*, Benjamin spiega che “è più difficile onorare la memoria dei senza-nome che quella della gente riconosciuta, festeggiata. Lo storicismo [...] si presenta in quanto identificazione con il vincitore. L'identificazione con il vincitore giova ogni volta a chi domina in quel momento [...]. Lo storico dovrebbe allora prendere la storia a ‘contro-pelo’, ovvero dal punto di vista dei vinti, scegliere di identificarsi con i ‘dannati della terra’, quelli che sono sdraiati sotto i carri maestosi e magnifici chiamati Civiltà o Progresso”¹⁵. In tutti i suoi romanzi, Evangelisti vuole mostrare che “la marginalità non è mai sinonimo di irrilevanza”¹⁶, il lavoro dello storico viene così ad accostarsi a quello del detective che trova nei più piccoli particolari la soluzione agli enigmi. E non è un caso se quasi tutti i suoi romanzi sono impostati co-

¹¹ V. EVANGELISTI, *Il collare di fuoco*, Milano, Mondadori, 2005, *Il collare spezzato*, Milano, Mondadori, 2006.

¹² L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 155.

¹³ www.eymerich.com/archives/2006_01_01_archive.htm.

¹⁴ W. BENJAMIN, “Sur le concept d'histoire”, in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, p. 450. (la traduzione è nostra). Non a caso Somigli cita nel suo saggio la celebre frase di Benjamin: “Non si lotta per i posteri ma per gli antenati”, SOMIGLI, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 450.

¹⁶ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 19.

me delle vere e proprie indagini con al centro un simil-detective – che può essere un pistolero o un inquisitore – alla ricerca della verità.

Quali sono allora gli spazi scelti da Evangelisti per andare a indagare nelle vestigia d'un passato dimenticato, ai margini della storiografia istituzionale? Sono essenzialmente terre di conquiste e riconquiste, luoghi di conflitti etnici e religiosi dove si sovrappongono culture e religioni come l'Aragona nel Medioevo nei romanzi che hanno come protagonista l'inquisitore Eymerich, un personaggio peraltro realmente esistito. Volendo a tutti i costi ristabilire l'ordine morale e religioso, Eymerich incarna quel potere coercitivo, cieco che rifiuta il confronto con l'altro (in questo caso gli eretici). Rifiutando la differenza (l'eresia), Eymerich nega una parte costituzionale della storia.

Questo ripetersi nei secoli del rifiuto dell'alterità, Evangelisti lo legge anche in chiave psicoanalitica ispirandosi ai lavori di Jung e Wilhelm Reich. Le disfunzioni che riconosce al livello sociale sono correlative alle patologie messe in evidenza dalla psicanalisi. In questo senso, il lavoro dello storico può essere paragonato a quello dello psichiatra. Le manifestazioni sovranaturali alle quali l'inquisitore è confrontato non sono altro, in realtà, che la manifestazione materiale d'un conflitto rimosso ma non risolto (quello che viene chiamato sintomo in psicanalisi); quel conflitto che si ritrova alla base di tutti i suoi romanzi, ovvero quella tra natura e cultura declinato in una serie di opposizioni tra: corpo/spirito, ordine/caos, bene/male, puro/impuro, principio femminile/ principio maschile... Il male, il nemico da combattere, è il più delle volte incarnato, nel ciclo Eymerich, da un'entità femminile (Diana, la Magna Mater). La donna, nel paganesimo, era la custode della terra, dei cicli della natura, ma anche della morte e di tutte le sue simbologie. L'idea proposta da Evangelisti è quella di mostrare che il potere patriarcale e la religione giudaico-cristiana in particolare, imponendo alla donna una certa forma di sottomissione, hanno provocato un'alienazione generalizzata del lato oscuro della società (ossia tutto quello che è legato alla natura, del corpo). Quest'alienazione si ritrova nel carattere schizoide dei personaggi ideati da Evangelisti. Eymerich, per esempio, prova una profonda repulsione, un senso d'alienazione totale di fronte al proprio corpo (in particolare ne *Le catene di Eymerich*¹⁷). Ma, come insegna la psicanalisi e come lo illustra in modo metaforico, profetico, apocalittico E-

¹⁷ *Le catene di Eymerich*, Milano, Mondadori, 1995.

vangelisti, tutto ciò che è rimosso può riemergere in qualsiasi momento. L'irrazionale, il magico, il fantastico non sono altro che tentativi di dare un nome, una forma a questo risorgere improvviso del rimosso. Per Evangelisti l'analisi marxista della storia non è quindi incompatibile con un approccio psicanalitico.

Il nostro presente

Il carattere schizoide dei personaggi permette di stabilire un legame tra i tempi remoti, come quelli dell'Inquisizione, e il nostro presente, essendo, il carattere schizoide, un sintomo della società contemporanea, moderna, capitalista, che non "ha saputo venire a patti con l'elemento oscuro, brutale dell'esperienza umana e di integrarlo"¹⁸. Sembrerebbe allora che più gli elementi oscuri vengono rimossi nelle nostre società, più vengono recuperati dagli scrittori e ciò spiegherebbe in parte il successo crescente dei romanzi di genere e, in particolar modo, dei romanzi *noir*. Il richiamo dell'ombra sembra in effetti più forte nei secoli di scelte obbligate. I romanzi *noir* mettono allora in luce le zone d'ombra, le tensioni, i conflitti non risolti nelle nostre società e spesso rimossi o nascosti dalla storiografia ufficiale o i media. Il rischio, come spiega Evangelisti:

è quello di cadere nella trappola che il governo Usa e i suoi media ci tendono: far credere che la società statunitense sia priva di tensioni interne, presenti o passate e che l'ideologia detta "americanismo" si sia spalmata su quel paese senza incontrare ostacoli tanto da dilagare per spontanea efficienza fuori dai confini e proporsi quale valore universale. In *Black Flag, Antracite, Noi saremo tutto*, cerco di mostrare che quella visione idilliaca è pura propaganda e che tutta la storia americana è sanguinosa e conflittuale.¹⁹

Inoltre, Evangelisti spiega come le immagini proposte dai media hanno completamente colonizzato il nostro immaginario. L'episodio che apre il romanzo *Black Flag* (2002) è, in questo senso, esemplare, in quanto la descrizione proposta fa subito venire in mente ai lettori i fatti dell'11 settembre 2001, mentre invece si tratta di un episodio anteriore, realmente accaduto ma di cui si è parlato poco, dove i "terroristi" non sono i musulmani bensì gli americani:

¹⁸ www.eymerich.com/materiali

¹⁹ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 151.

Ciò che era terrificante era il rombo profondo del crollo: da un lato assordava, dall'altro aveva una risonanza cupa, di borborigmo sordo e malefico. Schegge di vetri infranti, di cemento armato ridotto a detriti, di mattoni sminuzzati cadevano in una pioggia fit-tissima. Dal cielo precipitavano tubi roventi cui il calore aveva conferito strane forme, rotoli imbizzarriti di cavo elettrico, lastre di cristallo affilate come ghigliottine. Una nube colossale di polvere, biancastra e collosa, si levava dalle voragini aperte al suolo. Aveva mutato la gente in strada, dieci isolati più in là, in mummie farinose, brancolanti attonite sull'asfalto che vibrava e si spacca-va. Tutti gridavano a gola spiegata, ma il fragore dei crolli ripetuti risucchiava l'urlo. Attorno non c'era che il fuoco; in alto non c'era più il cielo ma, oltre la nuvola opaca, qualcosa di morto. [...] L'intero quartiere bruciava come un gigantesco fiammifero. In-ciamparono in grotteschi lembi umani, fusi con plastica sciolta e metallo aggrovigliato [...] – Un altro aereo! – gridò Sheryl, chi-nando il capo e coprendosi gli occhi con la mano libera. – No! No! NO! Un nuovo schianto terrificante coprì la sua voce. Ancora fiamme, detriti d'ogni genere, pioggia di pietre e ferri ritorti. An-cora volute di fumo e di sabbia, modellate da folate di vento rab-bioso? Vetrate crollavano, i loro frammenti picchiavano le ma-cherie come una grandine tagliente.²⁰

Solo dopo qualche paragrafo si capisce che non si tratta dei tragici at-tentati dell'11 settembre, bensì dell'attacco di Panama da parte degli Sta-ti Uniti nel 1989. Evangelisti usa quest'immagine forte e ormai impressa nella mente di tutti, inverte la prospettiva (i fatti sono gli stessi ma non i protagonisti) per riportare alla memoria episodi di storia contemporanea che sono stati dimenticati e, a causa dell'onnipotere dei media, soppiantati da altri che hanno un interesse maggiore per chi è al potere.

Quali sono le soluzioni proposte da Evangelisti, nei suoi romanzi, per lottare contro questa colonizzazione dell'immaginario da parte dei media e capire meglio il presente e la Storia? Evangelisti usa, per combattere il potere dei media, le loro stesse armi, ovvero cerca di agire al livello del-l'immaginario ricreando sogni per poi risvegliare il senso critico dei let-tori, poiché la letteratura di genere e in particolar modo la fantascienza “rende possibile e dà luogo a un metodo unico per comprendere il pre-sente come storia”²¹. Mettendo al centro delle sue storie i vinti e non i

²⁰ V. EVANGELISTI, *Black flag*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 3-4.

²¹ F. JAMESON, *Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?* citato da L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 42.

vincitori, egli vuole trasformarli in “invincibili”. Ovvero quella stessa categoria di persone che Erri de Luca raggruppa sotto la figura tutelare di Don Chisciotte nel suo spettacolo *Chisciotte e gli invincibili*²², cioè tutti quelli che a forza di subire sconfitte sono diventati invincibili. Perché la lotta non deve avere come fine la vittoria ma la resistenza intesa “come affermazione della dignità dell’individuo e come rivendicazione di un modo diverso anche se perdente di intendere i rapporti umani [...]”. L’opposizione alle ideologie dominanti non si declina al futuro, all’insegna dell’utopia, ma avviene qui e ora, nel gesto forse effimero ma emancipatore di dichiarare, a voce alta, il proprio *no*”²³. “Se la causa è giusta – scrive Evangelisti in *Antracite* – le battaglie perdute sono le più belle”. Così, resistere alla colonizzazione dell’immaginario implica, come scrive Wu Ming 1 nell’articolo già citato dedicato al New Italian Epic, “un *portare i margini al centro*, per riappropriarsi dei fini comuni ai due piani: raccontare la parte ‘nera’ dell’essere umano, avvicinarsi sempre più alle sue paure collettive e ai suoi fantasmi individuali, tenendosi al contempo lontani da ogni forma di moralismo e di cinismo”²⁴.

²² E. DE LUCA, G. TESTA, G. MIRABASSI, *Chisciotte e gli invincibili. Il racconto, i versi, la musica*. Con dvd. Roma, Fandango libri, 2007.

²³ L. SOMIGLI, *op. cit.*, p. 137.

²⁴ www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf

Indagini nell'apocalisse.
Alan D. Altieri e Valerio Evangelisti

Mirko TAVOSANIS
Università di Pisa

Introduzione

La narrativa di genere italiana presenta molti spunti interessanti per un'analisi tematica. L'idea da cui parte questo intervento è che una simile analisi produca risultati interessanti soprattutto se condotta secondo un'ottica nazionale (per quanto il concetto sia poco alla moda): in altre parole, nella narrativa degli autori contemporanei affiorano costanti tematiche che sembrano tipicamente *italiane*, prive di equivalenti in altri contesti nazionali.

Per una curiosa coincidenza, pochi giorni dopo la prima stesura di questo articolo è stata pubblicata in rete la prima stesura del pamphlet *New Italian Epic* di Wu Ming 1, arrivato da poco alla versione 3.0. Anche se da un'angolazione molto diversa, alcuni degli spunti presentati qui trovano eco in questo fortunato lavoro che programmaticamente dichiara l'intenzione di esplorare “tutti insieme lo strato profondo, quello dove si le radici di tante opere, opere in apparenza diverse ma che molti lettori sentivano affini e consonanti”¹. E soprattutto, dichiara che “Sotto la produzione di molti autori italiani degli ultimi dieci-quindici anni vi è un giacimento di immagini e riferimenti condivisi. Dalle trasformazioni che avvengono là in basso (si pensi a materia organica sepolta e compressa che pian piano diventa idrocarburo) dipende il futuro della narrativa ita-

¹ WU MING 1, *New Italian Epic 2.0*, pubblicato in rete all'indirizzo www.wumingfoundation.com/italiano/presentazione.htm, p. 2.

liana”². Se sull’ultima parte del discorso si può discutere, sulla prima non è difficile convenire.

Analizzare in modo oggettivo un argomento del genere è molto difficile – vista la natura ben poco quantificabile di questo “giacimento” di immagini. Qualche tentativo in questa direzione può però fornire qualche indicazione utile, e magari permettere di piantare paletti in qualcosa che altrimenti rimarrebbe un magma di suggestioni, echi e vaghe somiglianze. Questo intervento è quindi dedicato a illustrare uno di questi aspetti: il modo in cui in alcuni autori di *noir* associano l’investigazione alla descrizione di una catastrofe. Catastrofe di gravità variabile, da disastri limitati fino alla distruzione quasi totale della razza umana, ma che spesso viene dipinta in toni volutamente grotteschi ed esagerati. Non è certo l’unica costante individuabile³, ma è una di quelle più evidenti e più interessanti da esaminare, anche perché consente di gettare uno sguardo sulle radici dell’immaginario di molti autori contemporanei.

La descrizione della catastrofe e il rapporto con la storia: dagli anni '70 e '80 fino ai '60

È importante notare che, di per sé, questo genere di descrizione (non frequentissimo nella letteratura italiana) si ritrova anche in testi molto diversi da quelli specificamente *noir*. A ritroso nel tempo si può risalire fino alle origini o quasi, e certamente fino al *Decameron* (su cui tornerò più avanti); qui però vorrei fermarmi agli anni '70 – periodo letterariamente cupo quant’altri mai. Qui incontriamo opere come *La morte di Megalopoli* di Roberto Vacca (1974), il modello più stringente e più vicino agli esiti trattati in seguito. Oppure, su piani letterari più illustri, romanzi non migliori, ma affini: dal *Pianeta irritabile* di Paolo Volponi fino al *Superstite* di Carlo Cassola (entrambi pubblicati nel 1978).

Certo, nella tradizione italiana mancano gli equivalenti del filone “catastrofico” inglese degli anni '50, con i suoi successi a cavallo tra fanta-

² WU MING 1, *op. cit.*, p. 7.

³ Per esempio: “molti dei libri che ho definito *New Italian Epic* trattano del buco lasciato dalla morte di un “Vecchio”, un fondatore, un leader o demiurgo. A volte proprio questo epiteto è usato come antonomasia: “il Vecchio”. Non può essere una semplice coincidenza”. WU MING, *op. cit.*, p. 6. Ma qui gli autori parlano di “mitologema” di portata generale (come effettivamente è), al pari di quello che vede “l’arrivo nel mondo di uno straniero privo di nome e/o di passato che distrugge i vecchi equilibri, vendica i soprusi, rigenera la vita e di nuovo scompare”. La costante tematica di cui vorrei parlare qui è invece collegata a una tradizione solo nazionale.

scienza e narrativa tradizionale: da John Wyndham e John Christopher fino al culmine della junghiana “quadrilogia degli elementi” di James Ballard, autore che ha raggiunto ben altra circolazione, ma che lì ritrova le proprie origini. In Italia c’è ben poco di tutto questo, e in particolare, vistosamente, non c’è stato un Ballard.

Però la tradizione italiana ha comunque una sua continuità, che nei livelli più bassi di narrativa popolare, finché esisteva la narrativa popolare, cioè in Italia fino alla fine degli anni ’70, si è mantenuta. Autori prolifici come Antonio Bellomi o Luigi Naviglio hanno sfornato, all’epoca, diverse facili catastrofi in una narrativa orientata verso la destra e il qualunquismo: è in particolare il caso di Naviglio e del suo *Era oscura* (1974), pubblicato con lo pseudonimo di “Louis Navire” e con tanto di finto titolo originale francese (*Ere obscure...*)

Ho citato finora romanzi di fantascienza perché il tema di cui parlo all’epoca, all’interno del sistema dei generi narrativi prima del passaggio al postmoderno, si collocava lì. Ma basta fare qualche passo in avanti, all’alba del postmoderno italiano, per trovare qualcosa di più pertinente rispetto al tema della presente raccolta, incluso il collegamento con l’indagine. Pensiamo al *Nome della rosa* di Umberto Eco (1980), in cui il culmine dell’indagine porta anche alla tragedia finale, al rogo e alla tragica e grottesca distruzione dell’abbazia.

E qui devo aggiungere subito che la descrizione della catastrofe naturale (o quasi), nella cultura italiana, a parte la fantascienza si collega solo all’ambientazione medievale o tutt’al più rinascimentale. Senza insistere sul *Decameron*, l’altro estremo cronologico viene fissato dalla peste descritta nei *Promessi sposi* (1628). E questo nonostante la storia italiana, dall’Unità a oggi, non sia stata affatto avara di calamità, incluso uno dei grandi eventi rimossi dalla coscienza nazionale: il terremoto di Messina del 1908, che per semplice numero di vittime è una delle maggiori catastrofi naturali di tutti i tempi. Ma terremoti, vulcani, tsunami e inondazioni degli ultimi secoli, a differenza delle guerre, non hanno dato molto alla letteratura d’invenzione – qualcosa in più alla denuncia, con l’esempio illustre del *Vajont* di Marco Paolini. Ma, per tutta la narrativa ambientata dal ’700 ai giorni nostri, in pratica le uniche catastrofi che ritroviamo sono quelle attribuibili direttamente o indirettamente all’uomo; e sarebbe interessante seguire anche i dettagli di questa trasformazione, osservando per esempio il modo in cui parti della descrizione della peste

manzoniana vengono adattate alla guerra civile italiana nel *Bottone di Stalingrado* di Bilenchi⁴, e così via.

Per le ambientazioni che vanno dal Medioevo fino al Seicento, la letteratura italiana si è invece fatta meno scrupoli. Attraverso fili lunghissimi che partono dal romanzo cavalleresco, questa disponibilità culmina nel '900 nei film di *Brancaleone da Norcia* e in tutto ciò che li ha seguiti – imitazioni, fumetti (come la *Compagnia della forca* di Magnus) e via dicendo. Il recente ritorno del romanzo storico, spesso sotto le spoglie di giallo storico, offre oggi un'abbondante varietà di campioni da prendere al volo, alcuni dei quali con catastrofi molto improbabili. Valga esempio l'ultimo romanzo di Leonardo Gori (*Le ossa di Dio*, 2007) che, incentrato su Leonardo da Vinci, si apre con una sequenza che descrive la devastazione di Livorno per mano – o per zampa – di un'orda di scimmie...

Valerio Evangelisti

Il tema che sto descrivendo, con maggior successo di pubblico (e letterario) rispetto a quasi tutti gli autori contemporanei qui citati, è comunque oggi legato soprattutto al nome di Valerio Evangelisti. Le opere più note di Evangelisti sono senz'altro i romanzi, tra storia e fantascienza, che hanno per protagonista un personaggio realmente esistito, l'inquisitore catalano Nicolas Eymerich. A partire da *Nicholas Eymerich, inquisitore*, del 1993, fino a oggi, nella formula quasi fissa di questa serie, che al momento conta otto romanzi, l'inquisitore garantisce l'indagine, vere e proprie cacce agli eretici o stragi ancora peggiori garantiscono la catastrofe (con particolare predilezione per la Provenza). Anzi, la catastrofe è a volte raddoppiata, grazie ai due piani temporali su cui i romanzi della serie si articolano: al Medioevo di Eymerich fa da contrappunto un futuro prossimo in cui il mondo è devastato da conflitti e l'Europa è per buona parte dominata da un'organizzazione neonazista, la RACHE.

Un esempio non estremo da questo punto di vista è dato dal terzo romanzo della serie, *Il corpo e il sangue di Eymerich* (1996). In questo caso, l'indagine del protagonista culmina con il rogo degli abitanti di un'intera città, Castres, che l'inquisitore riesce ad attirare con l'inganno in una trappola, al termine delle sue ricerche sulla setta dei Masc. Mentre

⁴ Devo questa osservazione a un lavoro di Sara FORNASINI presentato per i corsi interni della Scuola di Dottorato in Letterature e filologie moderne dell'Università di Pisa, a. a. 2008-2009.

la storia parallela, ambientata nel nostro futuro, mostra un mondo in cui l'anemia falciforme si diffonde fino a diventare pandemia globale.

Ma se Eymerich è ben noto, una citazione va data anche a un lavoro di Evangelisti di natura più direttamente commerciale, la trilogia di Nostradamus (1999), in cui circolano molti degli stessi elementi. E lo stesso, con la cautela cronologica sulla natura della catastrofe, vale anche per i suoi più recenti romanzi "messicani", cioè il dittico formato da *Il collare di fuoco* (2005) e *Il collare spezzato* (2006). Interessanti, questi ultimi, anche perché nel loro caso il collegamento alla catastrofe grottesca non va in direzione medievale, ma si ricongiunge a uno dei filoni di intrattenimento italiani che hanno avuto maggior successo al mondo nel dopoguerra: gli *spaghetti western*. Tra *Giù la testa* di Sergio Leone (1971) o *Vamos a matar, compañeros* di Sergio Corbucci (1970) e il *Collare di fuoco* è evidente un percorso di fascinazione, dichiarato piuttosto esplicitamente dall'autore, e c'è appunto l'impressione di somiglianza "nazionale".

Alan D. Altieri

Le opere di Evangelisti sono oggi molto note anche a livello critico – prova ne è il fatto che a esse è stata dedicata una specifica sessione del convegno. Meno noto a livello critico, ma comunque di notevole successo di pubblico, è il lavoro di Alan D. Altieri. Meno noto al punto che sembra opportuno dedicare qualche riga alla presentazione dell'autore e dei suoi libri. Nato a Milano nel 1952, coetaneo quindi di Evangelisti, Alan D. Altieri si chiama in effetti Sergio Altieri, ma ha mantenuto il suo pseudonimo regolarmente fin dal momento in cui ha esordito nella narrativa nel 1981 con il romanzo *Città oscura*. Negli anni successivi pubblica numerosi altri libri mentre lavora (dal 1983 al 1987) anche per de Laurentiis, collaborando alla realizzazione di film come *L'anno del dragone* e *Velluto blu*. Un suo romanzo di ambientazione italiana, *L'uomo esterno*, è stato anche adattato come film per la televisione; oggi Altieri, a parte l'attività di scrittore in proprio, è prolifico traduttore e consulente editoriale per Mondadori per la narrativa da edicola.

Altieri è un autore interessante anche dal punto di vista linguistico, per molti tratti. Per esempio, per la frequente esibizione di americanismi nel suo lavoro, fino a ostentati e crudi calchi semantici che, con ostentazione, vanno molto al di là di ciò che anche i traduttori più scadenti di nar-

rativa contemporanea si lasciano scappare (“terminare con estremo pregiudizio” e così via). In questa sede è però opportuno concentrare l’attenzione sull’aspetto tematico, che del resto è del tutto evidente. Anche solo scorrendo le istruttive quarte di copertina dei suoi romanzi, non si può infatti fare a meno di notare la frequenza di definizioni come quella di “scenari apocalittici”, “thriller apocalittico”, e via dicendo. Né si tratta, in questo caso, di invenzioni di *copywriter*.

L’esempio più estremo in quest’ottica è forse *L’occhio sotterraneo* (1983), una delle prime opere di Altieri. Il racconto parte da lontano, ma il nucleo principale dell’azione prende le mosse da un delitto commesso a Monaco di Baviera in un prossimo futuro in cui la città, come buona parte del mondo, è in partenza sconvolta dalla crisi energetica. Mentre l’indagine segue il suo corso, arrivano in sequenza i disastri: la catastrofe nucleare, portata da uno scontro tra Stati Uniti e Iran; il definitivo esaurimento dei carburanti; una supernova che esplode vicino alla Terra paralizzando i normali canali di comunicazione; e, per buona misura, un ceppo virulento di peste polmonare. Alla fine del romanzo l’umanità è ridotta a, presumibilmente (ma non sorprendentemente), poche migliaia di superstiti. Ma questo non impedisce all’indagine di andare avanti e di trovare alla fine epilogo in uno scontro con lanciagranate all’interno delle rovine dello stadio olimpico di Monaco⁵.

Un meccanismo simile, anche se meno estremo, si ritrova in molte altre opere di Altieri e rappresenta una delle costanti tematiche più significative dell’autore. Nel suo romanzo d’esordio, per esempio, un’indagine tradizionale su delitti e corruzione si svolge sullo sfondo di un cataclisma – un uragano – che devasta Los Angeles e che per una buona parte dell’opera viene a complicare le vicende del protagonista.

È però il romanzo storico il punto in cui questo rapporto diventa più preciso e che avvicina al massimo, almeno a livello di contenuto, Altieri a Evangelisti (tra le storie di Eymerich e la trilogia di Nostradamus): il ciclo di Magdeburg (2005-2007), formato da romanzi storici ambientati nella Germania della guerra dei Trent’anni, con un passaggio rapido attraverso l’Italia al culmine della peste manzoniana – di cui si è già indi-

⁵ Un’indagine simile, ma svolta contro il protagonista e con esiti ben diversi, si ritrova in un recente romanzo storico francese che con il lavoro di Altieri condivide l’ambientazione tedesca e i toni da fine del mondo, anche se qui si tratta della Berlino del 1943-45: *Les Bienveillantes* di Jonathan LITTELL (2006).

cata la natura di discriminare. Altieri non è mai stato scrittore reticente, ma in questo caso la violenza arriva a livelli insoliti anche per il suo standard, anche se variano strumenti e dettagli anatomici: nelle opere precedenti c'era il gusto per gli scontri con armi da fuoco e la descrizione medica dei relativi effetti; qui brillano invece le armi bianche, e la cura con cui vengono descritti colpi ed effetti è particolarmente insistita e studiata. Al punto che il culmine della trilogia, il devastante saccheggio della città di Magdeburgo e il conseguente sterminio degli abitanti, paradossalmente sembra più un anticlimax che un apice di violenza.

Conclusioni

Sia nel caso dei romanzi di Eymerich che nella Trilogia di Magdeburgo sono ben visibili tutti gli elementi citati finora. Altieri è chiaramente uno scrittore molto autonomo anche nel panorama della narrativa di genere italiana ma, nonostante lo pseudonimo, leggendo i suoi libri è impossibile scambiarlo per uno scrittore americano – o francese, o di qualunque diversa provenienza nazionale. Esattamente come per Evangelisti, l'impressione fortissima, proprio a livello di contenuto, è quella di *italianità*: di trovarsi di fronte a qualche cosa che nasce dallo stesso nucleo da cui provengono gli spaghetti western, o i film di Brancaleone da Norcia, o i fumetti dei Disney italiani e quelli di Magnus.

I termini di confronto che ho appena proposto rimandano agli anni '60 o '70. Oggi invece, per vari motivi, è molto raro trovare per esempio produzioni cinematografiche che condividano questa base tematica. Ma è evidente, anche se difficilmente dimostrabile, che proprio la loro esistenza in passato ha influenzato a fondo la generazione di scrittori oggi diventata di successo; e che proprio questo sembra formare il grosso del "giacimento" di cui parla anche Wu Ming 1. Giacimento che a sua volta posa su strati molto anteriori.

I meccanismi esatti di questa influenza sono senz'altro difficili da illustrare in modo oggettivo. Ma è sicuro che esaminarli su molti piani, con una sistematicità maggiore di quella oggi corrente, sarebbe un esercizio interessante e capace di dire molto sui meccanismi di formazione di un gusto nazionale, negli autori e nei lettori.

GIORGIO TODDE

Mille e una maniera di indagare la Storia: il caso di Giorgio Todde

Claudia CANU
Université Paris Sorbonne - Paris IV

Nell'insieme del quadro vario e complesso che costituisce la cosiddetta "letteratura poliziesca", il caso italiano rappresenta un esempio interessante da analizzare all'interno della storia e dell'evoluzione del genere.

Di fronte a una produzione letteraria così varia come quella raggruppa-
ta sotto l'etichetta di "giallo" o *polar* o *krimi* o come lo si voglia defini-
re, la domanda che sorge spontanea è: quale approccio adottare di fronte
a un genere dalle mille sfaccettature che si dimostra sempre in continua
evoluzione?

In effetti il romanzo poliziesco¹ sfida il paradosso. Esso si impone nel
XIX secolo tra la letteratura di massa, caratterizzandosi per una certa se-
rialità e il rispetto di norme e codici che gli autori dell'epoca non man-
cavano di elencare nei loro scritti. Pertanto il romanzo poliziesco non si
lascerà facilmente circoscrivere alla sola "paraletteratura", mostrandosi
in grado di infrangere queste stesse regole per evolvere verso nuove
forme e sposare la linea modernista di rottura con la tradizione. In tale
modo, il giallo ha saputo integrare le regole della letteratura "colta",
dando prova di originalità e creatività.

Se il genere si mostra capace di continue evoluzioni, quale legame o
rapporto intrattiene con la storia?

¹ Utilizziamo il termine di romanzo poliziesco, non per eludere le differenze tra giallo, *noir* e via dicendo, ma piuttosto per adottare un termine generico che si riferisca al genere nelle sue varie forme. Pur essendo cosciente che tale termine risulta inesatto e limitante (non in tutti i gialli, la polizia è presente), sarà adottato per delle ragioni prettamente strumentali, ossia un termine unico per tutte le forme del giallo.

Per tentare di rispondere a tale quesito ci sembra necessario ripercorrere brevemente l'evoluzione del romanzo poliziesco italiano al fine di poter determinare la relazione tra il giallo e la storia e il suo articolarsi nel tempo. Questo ci permetterà di inserire l'opera di Giorgio Todde in un contesto più ampio e di far emergere i tratti peculiari e le modalità specifiche delle inchieste dello scrittore sardo.

Un breve salto nella storia dell'evoluzione del giallo italiano

Nel panorama letterario italiano, il romanzo poliziesco si afferma nella penisola tardivamente rispetto agli esempi anglosassoni o francesi e risulta di conseguenza fortemente influenzato da questi ultimi nelle sue prime espressioni.

Se questo aspetto riflette in parte negativamente i ritardi di un paese che non offre dei modelli di poliziesco plausibili, si pensi ad esempio al fatto che la figura del detective privato non esiste ancora; d'altra parte queste stesse mancanze porteranno gli autori ad appropriarsi del genere in maniera specifica e a investire dei territori ancora inesplorati.

In maniera generale il romanzo poliziesco in Italia sembra privilegiare la componente del mistero piuttosto che quella del crimine e della morte.

Solo nel dopoguerra autori quali Giorgio Scerbanenco intuiranno che l'Italia, quale sfondo e materia stessa d'indagine, non è un soggetto da trascurare. Inizia così la denuncia del deterioramento del tessuto urbano causato dall'industrializzazione e dalla speculazione immobiliare, come sottolinea Laurent Lombard. Ma ciò che ci interessa maggiormente osservare nell'evoluzione del genere poliziesco in Italia, all'interno della riflessione qui portata, è come il genere passa da una critica sociale acuta che delinea i retroscena delle strutture sociali corrotte delle città di Milano, Torino, Roma, Bologna, a un'attenzione particolare al tessuto storico. Uno degli elementi che contribuiscono a legare la storia d'Italia al romanzo poliziesco è la componente del mistero e del segreto. Come sostiene Enzo Laforgia:

la storia dell'Italia dal secondo dopoguerra in poi, dunque, sembrerebbe nutrire una straordinaria inclinazione al giallo e al mistero [...] e proprio in questo quadro particolarissimo rispetto ad altre democrazie europee si sarebbe prodotta quella "patologia del se-

greto” di cui ha parlato Giovanni Pellegrino, già presidente della commissione parlamentare sulle stragi.²

Si tratta dunque di chiarire dei fatti sui quali non è dato conoscere una verità unica, oppure di ricercare nella storia una chiave di lettura della situazione attuale.

Sarà solo negli anni '80, quindi, che il romanzo poliziesco italiano passa dalla critica sociale, dalla denuncia della corruzione politica, a un interesse acceso per il passato storico.

In questa fase d'evoluzione del *noir* italiano, l'azione si sposta dalle metropoli ai centri di più piccola dimensione ed è il Meridione a occupare, ora, un posto di rilievo come quadro d'azione privilegiato. Se la dimensione urbana si era rivelata luogo atto a descrivere e denunciare le dinamiche di una società corrotta, adesso è l'uomo, nei suoi legami alla terra, alle tradizioni ancestrali, ai sistemi di valori trasmessi e alla varietà di lingue parlate, a permettere al romanziere di investire e riattualizzare il passato.

Letteratura e storia: due discipline a confronto

Un'analisi del rapporto tra romanzo poliziesco e la storia ci porta a riflettere in maniera più generale sulla relazione intricata e di difficile trattazione quale quella tra letteratura e storia. Tale questione ci sembra aperta a una moltitudine di articolazioni e definizioni possibili.

All'interno del solo campo semantico relativo alla parola “storia”, risulta impossibile ridurre le accezioni a un senso unico. Milan Kundera, per esempio, in uno dei suoi ultimi scritti analizza “i molteplici significati della parola *storia*”³:

“L'histoire de l'Allemagne”, “l'histoire de la France”: dans ces deux formules le complément est différent, tandis que la notion d'histoire garde le même sens. “L'histoire de l'humanité”, “l'histoire de la technique”, “l'histoire de la science”, “l'histoire de tel ou tel art”: non seulement le complément est différent, mais même le mot “histoire” signifie chaque fois autre chose.⁴

² E. R. LAFORGIA, “La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia”, *Narrativa*, n°26, Paris, CRIX, 2004, p. 176.

³ M. KUNDERA, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 28.

⁴ *Ibid.*, pp. 28-29.

È dunque possibile osservare che la stessa parola “storia” si investe di una molteplicità di sensi e che la sua articolazione dipende fortemente dal referente che l’accompagna, da tale o tal’altra “arte” per riprendere le parole dell’autore. Per quanto riguarda la relazione tra letteratura e storia Milan Kundera afferma:

Appliquée à l’art, la notion d’histoire n’a rien à voir avec le progrès; elle n’implique pas un perfectionnement, une amélioration, une montée; elle ressemble a un voyage entrepris pour explorer des terres inconnues et les inscrire sur une carte. L’ambition du romancier est non pas de faire mieux que ses prédécesseurs, mais de voir ce qu’ils n’ont pas vu, de dire ce qu’ils n’ont pas dit.⁵

Risulta proprio in quest’ultimo obiettivo, ossia nel dire ciò che non si è ancora detto, che gli scrittori operano un ruolo ben particolare. Se inseriamo tale riflessione al caso specifico dei giallisti italiani, ci sembra opportuno pensare che gli autori in questione si appropriino del giallo come del mezzo più adatto a indagare la società moderna e la storia soggiacente. Se la storia diventa oggetto d’inchiesta, in qualche modo, ciò non avviene tanto allo scopo di una ricostruzione oggettiva e scientifica dei fatti storici, quanto in un’analisi che tende a svelare, dietro i fatti stessi, le componenti atte a render conto delle situazioni esistenziali.

D’altronde Milan Kundera non sembra esser il solo a vedere nella storia una disciplina dalle mille sfaccettature. Alcuni storici, dal canto loro, affermano la complessità dello studio dei fatti storici nelle loro dinamiche e nelle relazioni intessute con un’infinità di elementi. Fernand Braudel, per esempio, nei suoi *Écrits sur l’histoire*, afferma:

Comme la vie elle-même, l’histoire nous apparaît un spectacle fuyant, mouvant, fait de l’entrelacement de problèmes inextricablement mêlés et qui peut prendre, tour à tour, cent visages divers et contradictoires.⁶

Questa prospettiva sulla disciplina storica ci lascia quindi considerare una pluralità di modalità di rapportarsi alla Storia. L’autore, a titolo esplicativo, riprende, qualche pagina più in là, tale riflessione, che completa e definisce ulteriormente nei seguenti termini:

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ F. BRAUDEL, *Écrits sur l’histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 20.

J'entends par histoire une recherche scientifiquement conduite, disons à la rigueur une science, mais complexe: il n'y a pas une histoire, un métier d'historien, mais des métiers, des histoires, une somme des curiosités, d'autres points de vue, d'autres possibilités.⁷

All'interno della riflessione portata sul rapporto tra il giallo come espressione letteraria e la storia, tali considerazioni sono di particolare interesse, in quanto ci permettono di definire meglio l'articolazione tra le due discipline. Se la disciplina storica, sebbene scientificamente organizzata, permette molteplici approcci e difficilmente risulta esaustiva rispetto alla complessità delle relazioni e rapporti che la rilegano al mondo, la letteratura, e il giallo all'occorrenza, sfruttando quest'apertura della disciplina, reinvestono il passato e lo attualizzano.

In questa sorta di falda che la Storia lascia aperta, la letteratura trova modo di esprimere ciò che non è stato espresso, e di avvicinare il dato freddamente storico al vissuto delle comunità.

Il non detto della Storia viene quindi in tal modo investito dalla forza del verbo del romanziere, che ricostruisce i pezzi mancanti, non tanto con la sistematicità dello storico, ma attraverso un approccio che definirei filosofico e che consiste nell'interrogare i non detti e nell'attribuire la supremazia del dubbio su ogni certezza.

Mille e una maniera di indagare la storia, titolo assegnato a questo intervento, mi sembra dunque riflettere tale postura e, in qualche modo, indicare ciò che permette oggi al giallo di occupare un posto di rilievo all'interno di una riflessione sulla relazione letteratura e Storia.

Con l'intento di delimitare tale riflessione a un caso più specifico e poter in tal modo osservare i tratti peculiari di un singolo romanziere nel suo approccio alla Storia, portiamo alla vostra attenzione l'esempio di Giorgio Todde, romanziere sardo contemporaneo.

Il giallo di Giorgio Todde. Visioni e prospettive sulla Sardegna

Giorgio Todde è nato a Cagliari, dove vive e lavora attualmente. Inizia la sua carriera di scrittore nel 2001 con la pubblicazione de *Lo stato del-*

⁷ *Ibid.*, p. 97.

*le anime*⁸, che apre una serie di inchieste condotte da Efisio Marini, figura singolare di detective-mummificatore, lui stesso personaggio storico, vissuto tra il 1835 e 1900.

Lo stato delle anime è seguito dalla pubblicazione di *Paura e carne*⁹, *L'occhiata letale*¹⁰, *E quale amor non cambia*¹¹ e *L'estremo delle cose*¹², dove il ciclo delle inchieste condotte da Efisio Marini si chiude, almeno per ora, con la morte del detective-mummificatore.

La pubblicazione di romanzi improntati a un *noir* metafisico ed esistenziale, quali *La matta bestialità*¹³, *Ei*¹⁴ e *Al caffè del silenzio*¹⁵, inframezzano il ciclo dedicato alla figura singolare di Efisio Marini e completano l'opera di Giorgio Todde.

In un'analisi che tende a mettere in rilievo il rapporto tra il giallo e la storia, il primo dato che ci sembra pertinente è l'interesse che l'autore porta a un periodo storico relativamente lontano quale l'800.

Perché proprio il XIX secolo? Per quale motivo Giorgio Todde decide di fare svolgere le trame dei suoi romanzi in pieno '800? Si tratta di una semplice scelta strutturale oppure ci sono degli elementi specifici a questo passato che ci permetterebbero in qualche modo di meglio comprendere il presente?

È sicuro e certo che si tratti di un periodo cruciale nella storia dell'isola. Prima di tutto perché come testimonia anche Francesco Alziator, è solo nel XIX secolo che “la Sardegna si apre al mondo e che il mondo scopre la Sardegna”¹⁶.

Due prospettive ben diverse nei confronti della cultura sarda si sviluppano in questo particolare momento storico. Se da parte dei viaggiatori europei (numerosi sono i racconti di viaggio di tedeschi, inglesi o francesi) lo sguardo portato sull'isola corrisponde alla scoperta di un certo

⁸ G. TODDE, *Lo Stato delle anime*, Nuoro, Il Maestrone-Frassinelli, 2002; prima edizione 2001.

⁹ G. TODDE, *Paura e carne*, Nuoro, Il Maestrone-Frassinelli, 2003.

¹⁰ G. TODDE, *L'occhiata letale*, Nuoro, Il Maestrone-Frassinelli, 2004.

¹¹ G. TODDE, *E quale amor non cambia*, Nuoro, Il Maestrone-Frassinelli, 2005.

¹² G. TODDE, *L'estremo delle cose*, Nuoro, Il Maestrone-Frassinelli, 2007.

¹³ G. TODDE, *La matta bestialità*, Nuoro, Il Maestrone, 2002.

¹⁴ G. TODDE, *Ei*, Nuoro, Il Maestrone, 2004.

¹⁵ G. TODDE, *Al caffè del silenzio*, Nuoro, Il Maestrone, 2007.

¹⁶ F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T, 1982, p. 333.

esotismo e l'interesse è nutrito dal mito romantico dell'isola dimenticata, che è visto alle volte come il legame intermedio tra la fine della mitologia e l'inizio della civilizzazione¹⁷, ben diverso è invece il rapporto con l'isola nelle immagini elaborate dalla cultura italiana. Paolo Mantegazza, nel 1869, scrive che “le malattie nell'isola sono la malaria, la pigrizia e i pastori erranti”¹⁸. In generale, la Sardegna è descritta come un territorio arretrato e il processo ideologico e culturale che porterà alla comprensione delle ragioni storiche della “diversità” della Sardegna sarà lungo e difficile.

Le due prospettive sono ben presenti nell'opera di Todde. Nel romanzo *Paura e carne* si può notare come i commenti e le parole proferite da Edouard Delessert, fotografo francese, corrispondono a un esotismo paragonabile a quello sviluppato all'epoca nei confronti dell'Oriente:

– Sono certo, caro Pillet, che queste saranno le prime fotografie nella storia della città e anche dell'isola e faranno seguito a quelle – mica più esotiche di queste- che ho fatto in Oriente.[...] Le mie foto sono l'inizio di questa gente che per la storia, fino a oggi, non era neppure al mondo.¹⁹

Il punto di vista di un ufficiale genovese sull'isola è altrettanto emblematico e rappresenta lo sguardo portato dagli italiani sulla Sardegna e i sardi:

– Sono stanco, dottore... è da sette anni che ho lasciato Genova per vivere tra questi Venerdi, scusatemi, ma voi sapete in che senso lo dico. Io non li odio, però non li capisco... Ma dite Dehonis, quante generazioni serviranno a cambiare questa gente?²⁰

L'estratto mostra chiaramente che la visione dell'ufficiale genovese non è sprovvista di un giudizio di valore nei confronti degli abitanti dell'isola, denominati “Venerdi”, con stretto rimando alla figura del selvaggio delle avventure di Robinson Crusoe. Sebbene la relazione con gli abitanti dell'isola non sia connotata da sentimenti d'odio, rimane indubbio che la forte diversità sia fonte d'incomprensione.

¹⁷ Lo scritto di J. W. TYNDALE, *The Island of Sardinia*, pubblicato nel 1849 può essere un esempio emblematico di tale prospettiva.

¹⁸ Cit. in F. ALZIATOR, *op. cit.*, p. 334.

¹⁹ G. TODDE, *L'Occhiata letale*, cit., p. 46.

²⁰ G. TODDE, *Lo Stato delle anime*, cit., p. 116.

Giorgio Todde si interessa dunque in particolar modo a questo periodo chiave della storia dell'isola, indispensabile per comprendere lo scarto e le differenze regionali con cui l'Italia si trova confrontata alla vigilia dell'unificazione e che costituisce una componente basilare per comprendere la situazione socio-politica attuale.

Sebbene nei suoi romanzi siano numerosi i rinvii agli stereotipi sulla Sardegna e sul popolo sardo diffusi nel periodo storico a cavallo tra '800 e '900, essi sembrano costituire piuttosto uno sfondo alla trama poliziesca, che non il tentativo di una rivendicazione identitaria. Ed è forse grazie alla loro semplice rievocazione in chiave storica, che la portata devalorizzante di certi propositi viene annientata. Ma se in maniera generale e costante, la storia rimane un semplice sfondo alla trama romanzesca, l'autore sembra investirla in un progetto più ampio.

Ai confini del giallo e della storia...

All'interno di una ricostruzione storica di sottofondo, il punto focale sul quale si articola il complesso rapporto tra Storia e trama poliziesca nell'opera di Giorgio Todde, è proprio la figura del detective-mummificatore. La vita di Efsio Marini, quale viene descritta nella nota biografica redatta all'ultima pagina de *Lo stato delle anime*²¹, costituisce un punto di riferimento, storico e strutturale, dei romanzi del ciclo. Seguendo la parabola costituita dalla vita del personaggio storico, l'azione si sposta da Cagliari (*Paura e carne, L'occhiata letale*) a Napoli (*E quale amor non cambia*) per svolgersi tra Napoli e Parigi nell'ultimo romanzo del ciclo, che si conclude con la morte di Efsio Marini nel settembre del 1900 (*L'estremo delle cose*).

Questo dato che può essere puramente funzionale si inserisce in una visione della storia intesa non tanto come classificazione degli avvenimenti, ma piuttosto come interpretazione dei fatti correlati a delle situazioni esistenziali, oltre che a una riflessione tra il passare del tempo e il senso

²¹ “Efsio Marini nasce a Cagliari nel 1835, nel quartiere del porto, da una famiglia numerosa e abbiente di commercianti. Studia medicina a Pisa. È assistente straordinario all'Università di Cagliari e, nemmeno trentenne, elabora un metodo, assolutamente personale di mummificazione, che permette, senza tagli o incisioni, la pietrificazione dei cadaveri; metodo che saprà poi invertire, riottenendo flessibilità e colori naturali. [...] Si trasferisce quindi a Napoli, dove stabilisce rapporti duraturi in ambienti non scientifici [...] Durante l'esposizione di Parigi del 1878, Napoleone III dimostra interessamento per la sua attività [...] Muore a Napoli nel mese di settembre del 1900, all'alba del nuovo secolo”, G. TODDE, *Lo Stato delle anime*, cit., pp. 183-185.

da attribuire alla vita. Questa prospettiva quasi filosofica sul senso della vita si sviluppa nella serie di romanzi che hanno come filo conduttore la vita, questa volta in una dimensione biografica, di un singolo individuo, Efisio Marini.

Nella figura di questo personaggio convergono i profili dello scrittore²², del detective e dello storico, intendendo quest'ultimo profilo come di colui che interpreta i fatti e ricostituisce le maglie di una storia bloccata qua e là²³ e che continua ad avere una ripercussione sul presente.

Nell'universo romanzesco di Todde, il detective Efisio Marini si pone come un interprete dei segni e dei simboli. I simboli si presentano come delle tracce e la loro interpretazione permette di assegnare un ordine agli avvenimenti. L'ordine come logica e come equazione matematica è alla base delle azioni e delle riflessioni del detective:

Pierluigi, siamo entrati nel disordine delle idee... ma non preoccupiamoci... per me non è neppure disordine, è materia che prenderà la forma che l'artigiano gli sa dare [...] come il marmo per lo scultore, l'argilla per il vasaio, il legno per [...] e si addormenta subito: le cose non gli sono ancora entrate nella testa e solo ballano intorno senza consistenza.²⁴

Il mondo intero è costituito da simboli e fatti concreti: "Signa et res... tutto il mondo è fatto di simboli e cose"²⁵. In tale visione il detective, come lo scrittore e come lo storico, si fa interprete dei segni e dei simbo-

²² "Graziana scriveva versi, lo immaginavate? Belli e freschi, un pò scopiazzati, ma freschi! Forse una forma di riscatto... scrivere come una ragazza borghese, lei, nata fuori dalle regole in un villaggio fermo all'età del bronzo. Anch'io ho il vezzo di scrivere: è una medicina per l'anima, e anch'io, che vuole, sono debolezze, scopiazzo. *Ibid.*, p.147. "Efisio è solo e scrive. Interrompe per inzupparsi i biscotti nel latte tiepido. Con un suo linguaggio di segni riscrive da settimane sempre la stessa vicenda che inizia con la morte per spavento dell'avvocato Làconi e termina con la morte sulla forca, forse anche questa da spavento, di Mamùsa e di Mintonio della collina". G. TODDE, *Paura e carne*, cit., p. 231.

²³ "Efisio ora è certo che questa storia, qualsiasi forma abbia, passa lontano e fa un giro largo che arriva proprio nella sua isola", G. TODDE, *E quale amor non cambia*, cit., p. 30. "No, ho capito solo che questa storia è passata da lì. Una parte della storia è rimasta là e una parte sta qua, nei cassetti di Tramontano", *Ibid.*, p. 123. "Cose lontane compiono un giro senza sostanza, si riuniscono e poi le azioni trovano un costrutto e si mettono in movimento", G. TODDE, *L'estremo delle cose*, cit., p. 19.

²⁴ G. TODDE, *Lo Stato delle anime*, cit., p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. 125.

li iscritti nel mondo e ciò gli permette di interpretare gli avvenimenti, le cose²⁶.

Se questi continui rinvii ai simboli e alle cose nei gialli di Giorgio Todde possono apparire difficili da comprendere come lettura della storia, in realtà si iscrivono completamente nei molteplici approcci possibili alla storia, tali quali descritti, ad esempio, nel saggio di Jacques Le Goff e Pierre Nora dal titolo *Faire de l'histoire: nouveaux problèmes*. Gli autori in questo scritto affermano: “Les origines de nos archives modernes impliquent déjà, en effet, la combinaison d'un groupe (‘les érudits’), des lieux (les ‘bibliothèques’) et des pratiques (de copiage, d'impression, de communication, de classement etc.)”²⁷.

Quanto alla figura degli eruditi, interpreti della storia, gli autori sostengono:

Si l'on en juge d'après l'évolution de son travail (en passant par Peiresc et Kircher, jusqu'à Leibniz), l'érudit s'oriente, dès la fin du XVIème siècle, vers l'invention méthodique de nouveaux systèmes de signes grâce à des procédés analytiques (décomposition, recomposition). Par l'intermédiaire du chiffre, central dans cet “art du déchiffre”, il y a des homologues entre l'érudition et les mathématiques. Certes, au chiffre, code destiné à construire un “ordre”, s'oppose alors le symbole: celui-ci, lié à un texte reçu qui renvoie à un sens caché dans la figure (allégorie, blason, emblème, etc.) implique la nécessité d'un commentaire autorisé de la part de qui est assez “sage” ou profond pour reconnaître ce sens.²⁸

Secondo tale concezione del “fare della Storia”, ossia della costruzione del discorso storico, uno dei limiti apparenti, a partire dal XVI secolo, sarebbe proprio quello di conciliare l'ordine quasi matematico da attribuire agli avvenimenti e la loro interpretazione di tipo simbolica. Poter quindi interpretare o svelare il senso nascosto delle cose richiede la necessità di un commento da parte di una persona profondamente saggia da riconoscerne il senso.

²⁶ “Se poi trovate un significato alle cose – badate, alle cose reali-, ordinate bene tutto e poi esponetelo.[...] E non voglio leggere di simboli, badate... odio i simboli... i simboli ci confondono. [...] ... sulla carta ci voglio la verità bastano poche parole”, G. TODDE, *Paura e carne*, cit., p. 42.

²⁷ J. LE GOFF, P. NORA, *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43.

²⁸ *Ibidem*.

Nell'opera di Todde, in realtà, non si sviluppa, a propriamente dire, un'interpretazione dei fatti storici ma, attraverso l'interpretazione dei fatti e delle storie umane implicate nei crimini narrati, si crea una riflessione sulla storia come racconto di vite, di incontri o intrecci di situazioni umane.

I ricordi... autentiche tracce della vita

I romanzi di Giorgio Todde assumono così una portata quasi più meta-storica, che propriamente storica. In altri termini, un discorso sulla storia si costruisce in filigrana all'interno delle riflessioni e dei riferimenti contenuti nell'insieme dell'opera per sfociare in una visione della storia fatta di storie di persone, dove il ricordo è, in ultima analisi, il solo detentore della memoria.

Nell'ultima parte del primo romanzo che ha reso celebre lo scrittore sardo, *Lo stato delle anime*, si legge un passo che risulta significativo all'interno della riflessione sul rapporto tra letteratura e storia. Il passaggio in questione opera un rinvio a Senofonte, storico e scrittore greco, reso celebre per l'originalità dell'*Anabasi* che vuole essere un documento di vita, un diario più che una cronaca storica:

Mare, mare! Vi ricordate Senofonte? Ce l'avete tra i vostri libri! dice a voce alta Marini infastidendo il parroco.
L'Anabasi! Che razza di imbroglione Senofonte, eh don Cavili? Chissà se è vero che i soldati greci hanno gridato così vedendo dai monti il mare. Comunque è tanto bella tutta la storia da crederci davvero. [...] –: Senofonte ha mischiato realtà e sogno, sarà così che è nato il mito in origine? Ma, a saperci guardare dentro, il mito ha una verità lampante.²⁹

Il riferimento a Senofonte come figura di storico si carica di una forte connotazione e risulta emblematica di una certa concezione della storia.

È forse questo il tipo di verità che i romanzi di Giorgio Todde vogliono portare a dedurre. D'altronde Marini afferma:

Sentite Tramontano, io non sono uno sbirro e non mi interessa la verità poliziesca. Non sono neppure un medico dei pazzi e non

²⁹ G. TODDE, *Lo Stato delle anime*, cit., pp. 145-146.

voglio capire cosa c'è all'origine della follia. Mi sono fermato davanti all'aldilà perché mi ci sono trovato da solo.³⁰

La comprensione del senso della vita è strettamente legata al senso attribuito alla morte e al passare del tempo. Costituendo una fitta trama di riflessioni e rimandi, Giorgio Todde, propone un'acuta riflessione sull'esistenza umana, come strettamente legata al corpo e a tutto ciò che costituisce la materia e allo stesso tempo come proiettata nel desiderio costante di trascendere la materia e di resistere al tempo.

La questione che preoccupa il romanziere è allora, non tanto, la storia come catalogo di eventi, ma la trasmissione del senso della vita che non si riduce a semplice materialità³¹. I corpi liberano delle forze che muovono le azioni umane. L'amore filiale, per esempio, è una forza che resiste al tempo. In questo modo Giorgio Todde parla di temi quali l'amore, la vita, la morte e la memoria, conferendo alla propria opera una dimensione ben più ampia e di portata universale.

In ultima analisi quindi ciò che è in grado di tramandare il senso della vita e sopravvivere, alla vita e al tempo, sono i ricordi³² e l'arte.

In una lettera che Efsio Marini, negli ultimi anni di vita, scrive a Paul Bec, leggiamo:

Io credo adesso, al termine di questi anni cadenti, per un poco ravvivati dalla tua idea, e di questo ti ringrazio, credo che i ricordi, *solo i ricordi*, sopravvivano e che *siano le autentiche tracce della vita*. [...] Imitare la natura è concesso solo all'artista e noi non lo siamo proprio, almeno io no di certo. La statua ha movimento, espressione, emozioni e tutte quelle azioni che costituiscono la vita che si prolunga negli occhi e nella testa di chi la guarda. Intorno alla statua senti l'artista che le sta vicino. Intorno alle nostre mummie c'è puzza, Paul, c'è puzza, e c'è vuoto. [...] *È la memoria l'essenza dell'esistere* e si tramanda anche per gli uomini più modesti. Il ricordo è nei figli, nei geni che agitano e definiscono la

³⁰ G. TODDE, *E quale amor non cambia*, cit., p. 163.

³¹ “La materia conservata in schegge catalogate. L'idea che dall'ordine del catalogo lui avrebbe tirato fuori qualcosa di grande”, *Ibid.*, p. 13.

³² “E' salito leggero perché è riuscito a capire l'inizio e la fine, senza farsi imbrogliare dalle cose. Ha trovato principio e conclusione. I ricordi. La memoria per lui è fondata sulla dimenticanza senza la quale non conserverebbe la memoria. Perciò oggi la mattina sembra a Efsio la mattina più bella della sua vita e non ricorda di averne già visto una così. Che fortuna dimenticarsi le altre mattine. Distratto dai ricordi imperfetti, sospeso, illuminato dalla luce perfetta, per un istante si dimentica la paura e la carne”, G. TODDE, *Paura e carne*, cit., pp. 248-249.

nostra vita. Pochi fanno grandi cose, molti moltissimi hanno figli e nipoti. Tutti hanno ricordi. Questo è il senso delle cose.³³

Se solo i ricordi costituiscono le autentiche tracce della vita, ogni storia rivive e si riattualizza ogni volta che viene raccontata. Tra mito e storia, la letteratura si impone come forma che resiste al tempo e che rimane impressa nella memoria.

Conclusioni

Pur essendo lontani dall'aver esaurito una riflessione ricca di spunti e fertile come quella inerente il rapporto tra letteratura e storia, speriamo con il seguente articolo, di poter lanciare delle piste di ricerca di interesse pluridisciplinare che tengano conto delle differenti prospettive e che arricchiscano lo studio prettamente letterario con contributi molteplici.

Il giallo italiano, si mostra in grado, ancora una volta, di iscriversi nel cuore della modernità nel proporre uno sguardo sulla storia che porta a ripensare le categorie di tempo inserendole in una visione più ampia, che non tiene conto solo della dimensione cronologica, bensì delle preoccupazioni esistenziali da sempre oggetto d'indagine per l'uomo.

Giorgio Todde riesce, attraverso un linguaggio semplice che non manca di immagini forti, a inserire all'interno della trama poliziesca riflessioni profonde che conferiscono all'opera una portata universale. Lo scrittore si interroga in tal modo su temi quali il senso della vita e della morte, l'importanza dei ricordi e della memoria e la supremazia dell'arte sul tempo, come sola forma di espressione capace di vincere l'effimero della vita, la materialità del corpo.

In un ampio disegno letterario imperniato sulla figura di un detective-mummificatore che combatte contro la decomposizione dei corpi in seguito alla morte, Giorgio Todde offre al lettore delle pagine di narrativa al confine tra la letteratura, la storia e la filosofia.

³³ G. TODDE, *L'estremo delle cose*, cit., pp. 95-96.

La riappropriazione di alcuni materiali storici nei romanzi del XIX secolo di Giorgio Todde

Giuliana PIAS

Université Paris Ouest Nanterre la Défense

Introduzione

Giorgio Todde¹ è l'autore di cinque romanzi polizieschi storici, ambientati principalmente in Sardegna², tra la seconda metà dell'800 e l'inizio del '900. L'inchiesta poliziesca costituisce il motivo portante dei racconti ed è svolta da Efisio Marini, un personaggio il cui destino è strettamente connesso agli eventi narrati. Il riferimento alla realtà è garantito oltre che dai parametri spaziotemporali anche dall'esistenza storica del protagonista³.

La rappresentazione romanzesca della Sardegna avviene attraverso la ripresa e la riformulazione di alcuni elementi significativi: il riutilizzo di alcuni simboli e concetti identitari; le numerose affermazioni espresse da signori, scienziati, viaggiatori, geografi e storici che hanno contribuito a

¹ Giorgio TODDE (Cagliari 1951) si è fatto conoscere dal pubblico nazionale nel 2002, con la sua opera prima *Lo stato delle anime*, pubblicato inizialmente per i tipi del Maestrale di Nuoro, nel 2001, e successivamente, in coedizione con Frassinelli di Milano, nel 2002. Seguono: *Paura e carne*, Il Maestrale/Frassinelli, 2003; *L'occhiata letale*, Il Maestrale/Frassinelli, 2004; *E quale amor non cambia*, Il Maestrale/Frassinelli; *L'estremo delle cose*, Il Maestrale /Frassinelli, 2007. Tutte le citazioni di quest'articolo sono tratte dall'edizione Il Maestrale/Frassinelli.

² Nel quarto romanzo l'azione si svolge a Napoli; nel quinto invece l'azione è di portata europea in quanto si svolge tra Napoli, Parigi e Vienna.

³ Efisio Marini (Cagliari 1835-Napoli 1900) era un medico imbalsamatore che aveva elaborato un sistema di mummificazione che permetteva di pietrificare i cadaveri senza praticare tagli o iniezioni e anche un procedimento che permetteva di ridare elasticità e luminosità ai tessuti. Aveva partecipato all'Esposizione Universale di Parigi del 1878 e, in quell'occasione, Napoleone III si era interessato alla sua attività incaricando il celebre chirurgo Auguste Nélaton di verificare la riuscita della sua tecnica. Marini era stato insignito della Legione d'Onore e, lo stesso anno, la rivista scientifica *Lancet* gli aveva consacrato un articolo.

creare un immaginario identitario di un'isola arretrata e mitica; le tracce personali dell'investigatore: il vissuto eccezionale di questo personaggio, la sua passione per la materia scientifica e l'interesse per la dimensione mortuaria permettono all'autore di trasmettere un'immagine culturale della Sardegna in contrasto con la percezione di immobilismo storico che l'ha caratterizzata nel tempo.

Per ciò che riguarda il genere poliziesco, i romanzi di Todde si ispirano al modello classico, ma affrontano dei problemi che non appartengono a un semplice ordine logico destinato a soddisfare un gioco intellettuale. In questa prospettiva, Todde mette in scena dei personaggi in 'carne e ossa' piuttosto che delle funzioni narrative; si tratta cioè di personaggi che si umanizzano, che "vivono le loro avventure come problemi non intellettuali ma umani, le vivono esistenzialmente, pateticamente"⁴. Anche il luogo d'ambientazione della trama narrativa si trasforma: l'azione esce dalla stanza chiusa del romanzo d'enigma per entrare nel mondo reale.

La ripresa di alcuni simboli identitari

Per ricreare un mondo narrativo che ridefinisca i contorni socio-culturali di questa regione, la geografia della Sardegna è considerata un elemento fondamentale quanto i fattori storici perché il mare e la montagna costituiscono i simboli della rappresentazione che, a seconda del punto di vista adottato, afferma o smentisce il concetto d'insularità totalizzante dell'isola sarda.

La doppia rappresentazione del mare

Al mare è spesso associata la nozione di barriera. In effetti, la rappresentazione del mare come separazione è da mettere in relazione col fatto che, nell'immaginario collettivo sardo, l'acqua che circonda l'isola è storicamente fonte di pericolo e paura. Quest'atteggiamento psicologico dei sardi rispetto a tutto ciò che proviene dal mare è definito come "cultura della paura"⁵ ed è riassunto dal proverbio sardo *furat chi venit dae su mare*, cioè: "ruba chi viene dal mare". Riguardo a quest'inquietudine

⁴ Giuseppe PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000, p. 108.

⁵ Luigi M. LOMBARDI SATRIANI, "Introduzione al folklore della Sardegna", in Luigi M. LOMBARDI SATRIANI, (a cura di), *Santi, streghe & diavoli. Il patrimonio delle tradizioni popolari nella società meridionale e in Sardegna*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 419.

esistono delle giustificazioni che trovano origine nelle esperienze traumatizzanti dei sardi vissute durante le numerose dominazioni arrivate via mare nei secoli. È la spiegazione data dallo storico Giovanni Lilliu, secondo il quale il mare per i sardi “è il mare perduto con la sconfitta coloniale tanti secoli fa e mai riconquistato a causa del continuo servaggio in una storia fatta di sequenze, quasi ininterrotte, di paleo e neocolonialismo”⁶.

Anche i racconti di Todde fanno riferimento a degli eventi storici, sebbene siano spesso anacronistici⁷. Ne *Lo stato delle anime*, si ricorda infatti che il mare è portatore di invasioni:

il libro del canonico Cocco sull’invasione del moro Mugahit, principe di Denia, [...] segna la nascita di tutti quei paesi della diocesi nascosti per il terrore tra le montagne e lì rimasti ancora dopo otto secoli, come se nessuno li avesse avvertiti che i mori non sono più padroni del mare⁸.

Anche in *Paura e carne*, il mare è associato al sentimento di paura secondo la motivazione fornita da Giovanni Lilliu: il narratore afferma infatti che “[Cagliari] è una città di paurosi [...] augurandosi che dall’orizzonte non compaiano mai le vele degli stranieri”⁹. Ne *L’occhiata letale*, il mare è palesemente portatore di morte perché è proprio sul mare che viene trovato il primo cadavere che dà l’avvio all’inchiesta poliziesca: “in mezzo agli scogli in basso una forma [...] galleggia, spinta sulle rocce dal mare [...]. È un uomo, questa massa flaccida è un uomo. Un uomo completamente nudo, a faccia in giù, bianco e grigio, coperto di pulci di mare e circondato da pesci contenti”¹⁰.

⁶ Giovanni LILLIU, *La Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1982, p. 60.

⁷ La presenza degli anacronismi si giustifica col fatto che l’obiettivo di Todde non consiste nel voler effettuare una ricostituzione della storia sarda, ma nel creare una storia romanzesca la cui dimensione storica è destinata a fornire gli strumenti critici per analizzare il presente del lettore: l’elemento spaziotemporale diventa l’immaginario quotidiano del lettore.

⁸ Giorgio TODDE, *Lo stato delle anime*, cit., p. 14. Questo riferimento storico riguarda l’invasione araba di Mugahid nel 1015 quando il sovrano arabo occupò una parte delle terre della provincia di Cagliari. I sardi furono obbligati a rifugiarsi lontano dalla zona costiera, nell’entroterra o sulle montagne vicine. Tuttavia, lo stanziarsi degli arabi in Sardegna fu di breve durata, fino al 1016, e l’isola non assimilò niente della cultura araba. Cfr. Alberto BOSCOLO, “Dai vandali ai bizantini”, in AA.VV. *La società sarda nei secoli*, Torino, ERI, 1972, pp. 106-108.

⁹ TODDE, *Lo stato delle anime*, cit., p. 3.

¹⁰ TODDE, *L’occhiata letale*, cit., p. 12.

Ciononostante, rispetto al sentimento di paura e alla corrispondente giustificazione storica, Giorgio Todde offre un'altra rappresentazione e una nuova percezione del mare che tuttavia non si manifesta immediatamente, ma si profila gradatamente, dapprima all'interno di uno stesso racconto e in seguito da un racconto all'altro. Il mare è allora connotato positivamente, in termini di apertura, di via d'uscita, di scambio, di conoscenza, di arricchimento culturale. Tutti i personaggi principali dei romanzi del ciclo dedicato a Efisio Marini ne sono consapevoli, sia quelli che abitano in città (Cagliari) che quelli che abitano in montagna (Abineì). Perfino don Cávili, il prete assassino di Abineì, simbolo supremo dell'immobilismo sardo, ha questa consapevolezza: "ho pensato tante volte che se il paese fosse giù al mare le cose sarebbero altre cose..."¹¹. Tra i personaggi positivi, Antonia Ozana, la levatrice, considera il mare come un rifugio in cui potersi ristorare dalla fatica causata dal contatto con le donne arretrate di Abineì, che ancora pensano che si debba partorire in piedi come fanno gli animali. La levatrice definisce il mare come una via di contatto, una 'porta': "la porta del mare, la chiamano così e hanno ragione: non ne posso più di terra, terra e terra ovunque mi volti"¹².

Todde riprende in effetti il concetto di 'apertura' che scaturisce da alcune analisi storiche che rimettono in discussione l'insularità della Sardegna e ne analizzano la peculiarità. In tal senso, l'autore sardo si rifà alle osservazioni di Braudel che, nel suo saggio consacrato allo studio del Mediterraneo, considera che, sebbene la Sardegna "per un grande ruolo [sia] troppo perduta nel mare, troppo lontana dai contatti che arricchiscono [...], prigioniera della sua povertà", l'isolamento è "una verità relativa." [...] E quindi, che "la Sardegna che si descrive quasi impermeabile ha dunque avuto delle finestre aperte sull'esterno"¹³. Anche nei romanzi di Todde è presente questo relativismo. Infatti, Efisio Marini afferma che "qui tutto è sempre arrivato dall'acqua, disgrazie e buone notizie, merci e cannonate"¹⁴. Il che rimette in discussione la tendenza che consiste a far corrispondere il concetto d'insularità con quello d'isolamento legato al fattore geografico, come testimonia anche Manlio Brigaglia:

¹¹ TODDE, *Lo stato delle anime*, cit., p. 145.

¹² *Ibidem*, p. 143.

¹³ Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1990, vol. I, pp. 178-180 (prima edizione: 1949).

¹⁴ TODDE, *Paura e carne*, cit., p. 93.

Non sempre la Sardegna è stata così isolata come si pensa, anzi il mare [...] ha agito spesso collegando l'isola al resto del mondo, facendo approdare alle sue rive navigatori, mercanti, esploratori, soldati, imprenditori avventurosi che hanno portato ciascuno il loro granello di novità, la loro piccola lezione¹⁵.

Che si tratti di tentativi d'invasione o di scambi commerciali, la rappresentazione della Sardegna di Todde è da intendersi come risultante dell'incontro fra conservazione ed evoluzione. È a partire da questa considerazione che l'autore racconta le sue storie: costruendo e decostruendo le rappresentazioni storico-culturali della Sardegna.

L'“isola nell'isola”

Anche la configurazione fisica montagnosa della Sardegna ha contribuito a creare un ulteriore concetto d'insularità: quello di 'isola nell'isola', a causa dell'isolamento socio-culturale prodotto dalla montagna, che risulta molto più importante di quello generato dal mare¹⁶. Tale concetto si trova alla base della narrazione del primo romanzo di Giorgio Todde, *Lo stato delle anime* (2001), la cui azione si svolge nell'immaginario paese di Abinei, nel 1892, benché non manchino dei riferimenti alla città di Cagliari che del resto fungono da elementi rivelatori di una realtà non completamente omogenea e chiusa.

Il luogo d'ambientazione è un villaggio abbarbicato sulle montagne dell'Ogliastra, nella parte centro-orientale della Sardegna, rappresentato come un paesino situato al di fuori del tempo storico, di cui testimonia il narratore fin dall'incipit del romanzo: “Ad Abinei le case di pietra sono sempre le stesse perché nulla si moltiplica o diminuisce nel paese fossile”¹⁷. Il riferimento al protrarsi della condizione arcaica del luogo è raf-

¹⁵ Manlio BRIGAGLIA, “Introduction” à *Sardegna a 360°*, Torino, Priuli e Verlucca editori, 1999.

¹⁵ Cfr. Benedetto CALTAGIRONE, *Identità sarde*, Cagliari, Cuec, 2005, p. 21.

¹⁶ Braudel spiega le conseguenze nefaste prodotte dall'isolamento della montagna sarda: “Autant sinon plus que la mer, [la montagne] est responsable de l'isolement des populations; elle fabrique, jusque sous nos yeux, ces hors-la-loi pathétiques et cruels, à Orgosolo et ailleurs, que révolte la mise en place de l'État moderne et des carabiniers. [...] si l'archaïsme social (celui de la vendetta entre autres) se maintient, c'est avant tout pour cette raison simple, que la montagne est la montagne. C'est-à-dire un obstacle”. Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1990, vol. I, p. 43 (prima edizione: 1949). Precisiamo che Orgosolo è un paese immerso nel cuore del Supramonte, una catena di montagne e di altopiani che occupano la parte nord-occidentale del Golfo di Orosei e si estende fino all'Ogliastra, la regione in cui è situato il villaggio immaginario di Abinei.

¹⁷ TODDE, *Lo stato delle anime*, cit., p. 1.

forzato dalla ripresa simbolica della pietra con cui sono costruite le case del villaggio perché la pietra è per la Sardegna il simbolo della sua antica cultura, i cui nuraghi attestano ancora oggi che

per i sardi la pietra è il principale luogo simbolico della memoria, dato che sono principalmente in pietra i segni più evidenti di una storia antichissima [...]. Che sia basalto, granito, arenaria, o tufo, l'associazione mentale tra la Sardegna e la pietra è seconda solo a quella tra la Sardegna e il mare [...] ¹⁸.

Abinei rappresenta in effetti “un balcone chiuso di montagna sul mare lontano come un miraggio proibito”¹⁹ dove gli abitanti “aspettano con la stessa immutabilità minerale dei gradini su cui poggiano”. È evidente come in questo romanzo anche gli elementi architettonici formino uno strano mimetismo che coinvolge tanto gli abitanti quanto l'atmosfera del villaggio, come afferma il narratore: “le case interrate nel monte, le finestre piccole come feritoie, tutti nascosti nella terra che così non deve nemmeno aspettarli”. Questa caratteristica è peraltro percettibile tra il villaggio e il paesaggio naturale circostante perché “non ci sono cesure tra Abinei e la discesa ripida di querce mezzo asfissiate dal vento. Il paese non corrompe il monte”. Lo spazio fisico e lo spazio sociale del racconto rivelano tutta la condizione di immobilismo di un luogo in cui sono coinvolti uomini, case, animali: “lo stato delle anime della comunità colpisce per il fatto che i morti sono compensati con esattezza dai nati e per questo motivo le case sono le stesse e invariato il numero dei fuochi. Anche gli animali, come gli uomini, nascono e muoiono in misura uguale”²⁰.

Gli esempi citati esprimono dunque la condizione di isolamento del villaggio quale scaturisce da tre elementi: fisico – a causa della sua configurazione montagnosa che costituisce una barriera naturale –; temporale – poiché vive sempre nello stesso tempo storico –; sociale – a causa della ripetitività dei comportamenti dei suoi abitanti.

¹⁸ Michela MURGIA, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Torino, Einaudi, 2008, p. 19.

¹⁹ Giorgio MELIS, “Uno strano detective. Con Todde cresce la scuola dei giallisti sardi”, in *La Nuova Sardegna*, 1 gennaio 2001.

²⁰ TODDE, *Lo stato delle anime*, cit., pp. 37, 59, 1.

Tuttavia, in questo luogo primitivo avvengono strani delitti²¹: strani perché inconsueti e perché contraddicono l'arcaicità di un paese “[...] abituato a vedere morti assassinati da anonimi appostati dietro una roccia”²²; un mondo che si regge su regole proprie la cui pratica della vendetta, che l'assassino esercita con un fucile a pallettoni, nascosto dietro un muretto a secco, funge da tradizionale autoregolatore sociale²³. Ora però questa regola sembra non essere più rispettata perché la tipologia degli omicidi cambia²⁴, l'ordinamento sociale risulta sovvertito e l'equilibrio interno secolare è sconvolto da nuove pratiche criminali.

Ciò nondimeno, sebbene l'arcaicità degli omicidi sia soppiantata da pratiche più moderne, il carattere conservativo del villaggio di Abinei non risulta indebolito perché il ricorso ad azioni criminali è di fatto finalizzato al mantenimento dello *status quo*.

Di fatto, quest'ordine apparente è turbato dall'azione del medico investigatore che interviene nell'inchiesta poliziesca. Le sue analisi costituiscono un importante apporto di idee nuove e i suoi spostamenti tra Cagliari e Abinei intervengono come elementi simbolici di movimento, di apertura e di contatto tra la montagna e l'altrove.

Il racconto poliziesco tra costruzione e decostruzione degli eventi

Per definizione, il racconto poliziesco è costituito da un racconto doppio: il primo è quello dell'inchiesta, il secondo è quello degli eventi nascosti che l'investigatore ha il compito di ricostituire. La trama poliziesca riposa dunque su un'indagine che produce simultaneamente una costruzione e una decostruzione della storia. Nei romanzi di Todde, questo processo di investigazione-ricostruzione-decostruzione è svolto da Efisio

²¹ L'intrigo si articola in tre omicidi: quello di Milena Arras, una ricca settantenne deceduta in seguito a un avvelenamento; quello di una giovane e bella donna, Graziana Bidotti, il cui corpo è stato trovato in un torrente, con le vertebre spezzate; infine, quello di un uomo politico, il deputato Rais Manca, ucciso in un'imboscata e amputato della mano sinistra.

²² *Lo stato delle anime*, cit., p. 22.

²³ Il giurista sardo Antonio Pigiariu afferma che nella tradizione orale sarda, la vendetta è una pratica accettata da tutte le persone della comunità in cui essa viene praticata come strumento di garanzia giuridica. Cfr. Antonio PIGLIARU, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Nuoro, Il Maestrone, 2000, 310 p. (prima edizione: Milano, Giuffrè, 1959).

²⁴ I morti assassinati ad Abinei sono tre: Milana Arras, ammazzata mediante avvelenamento di un'ostia consacrata; Graziana Bidotti, uccisa in seguito alla fratture delle vertebre cervicali spezzate; Rais Manca, ammazzato durante un'imboscata e amputato della mano sinistra.

Marini, lo scienziato-detective che indaga su diverse morti e che con le sue analisi suggerisce una rilettura storico-culturale sarda.

Il sistema binario antagonistico: assassino-staticità / detective-cambiamento

Marini è un investigatore scrupoloso che non affida nulla al caso ed è al contrario attento a ogni minimo particolare perché è convinto che i dettagli possano contribuire a ripercorrere lo svolgimento dei fatti, a riordinare gli eventi e a dargli nuove ‘letture’²⁵. Tramite le sue conoscenze scientifiche e le sue analisi, Efisio Marini analizza le tracce, interpreta i simboli e ricostruisce l’enigma poliziesco fornendo una serie di argomenti ragionati.

Marini possiede i tratti essenziali dell’eroe²⁶: uomo di scienza e inquirente dilettante, crede nella logica e nella possibilità di trovare delle soluzioni tanto ai suoi problemi di mummificazione quanto alla ricostituzione dell’enigma poliziesco. Ricostituisce l’enigma secondo un procedimento metodico, abile e preciso, il cui scopo è di “[...] ricostruire [...] la strada [...], punto per punto, non tralasciando nessun dettaglio [...]”; “[...] costringe i fatti ad accadere [...] e quelli, i fatti, si muovono”²⁷. Tuttavia, Marini non è un positivista a oltranza ed esplora anche tutte le sfaccettature dei sentimenti e delle passioni. Pur applicando un metodo logico, il detective sardo non diventa un sostenitore radicale di un’osservazione esclusivamente scientifica dell’inchiesta, ma si fa guidare anche dal suo istinto. Seguendo questo metodo capisce l’originalità dell’azione omicida di Abinei: “in genere gli omicidi ripetono le abitudini della comunità, una società primitiva produce assassini primitivi. Questo no, è originale, è unico!”²⁸; “questo è un villaggio arretrato, primitivo... invece

²⁵ “tutto, proprio tutto è nei particolari, sennò che razza di verità è quella che si cerca di capire. Senza particolari sarebbe sempre la stessa faccenda che si ripete e [Efisio] di noia e di cose che si ripetono non ne vuole sapere [...]”, *E quale amor non cambia*, cit., p. 163.

²⁶ “e il giallo [...] è l’esaltazione della logica e della scienza, l’eroe non può essere un poliziotto di routine; deve essere un dilettante di genio, a cui l’agiatezza, l’indipendenza dalla disciplina e dagli obblighi quotidiani, consentono una ricchezza di cultura che l’altro non può avere e una libertà di movimenti e, anche, una spregiudicatezza mentale che lo possono costituire come eroe”, Giuseppe PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, cit., p. 89.

²⁷ TODDE, *Lo stato delle anime*, pp. 30; p. 43

²⁸ *Ibidem*, p. 48.

noi siamo davanti a un omicidio elegante, ingegnoso, da boulevard [...]”²⁹.

Marini scopre infatti che il movente del crimine, quello che lo caratterizza al tempo stesso come originale e conservativo, è l’idea assillante di fermare il tempo. Don Cávili è infatti ossessionato dal mantenimento dell’ordine e dalla precisione cosmica:

Io mantengo l’ordine ad Abinei, qui io sono l’alfa e l’omega, una porta che io chiudo qui nessuno la apre e nessuno chiude una porta che io apro. Questo è più importante di ogni vita [...]. Anche io morirò e un’altra anima mi sostituirà nel paese... la proporzione regnerà perfetta [...], dal caos originerà l’ordine e l’ordine è nei numeri³⁰.

Il voler arrestare il tempo è lo stesso movente che induce a compiere le azioni criminali anche negli altri romanzi storici di Todde: in *Paura e carne*, Michela Láconi “[...] alla carne pensa come prodotto perfettibile sino all’ordine geometrico del cosmo”³¹. Ne *L’occhiata letale*, Serafino Ampurias rappresenta l’esito e la sintesi delle generazioni sanguinarie che lo hanno preceduto: “Il pazzo superiore, non il demente ma quello che ha nella testa un disegno grande e folle, viene da spazi immensi e disabitati dove la sua idea è cresciuta [...] per generazioni prima di arrivare a lui”; nello stesso tempo è solo un anello della riproduzione di se stesso: “Il nonno di quest’uomo si chiamava proprio come lui...E lui, che figli non ne ha, ne metterà al mondo uno solo per ripetere il nome... Questo è riprodursi...”³². In *E quale amor non cambia*, è l’ossessione conservatrice del proprio sangue che spinge Antonino del Restivo ad assassinare la serva d’origine sarda con la quale ha consumato una relazione sessuale: “[il] sangue mio [...] non lo voglio mischiare con quello di altra gente...”³³. Ne *L’estremo delle cose* è un grande progetto, lo studio del segreto della vita, chiamato ‘Progetto Immortalità’, ad animare l’azione assassina del professor Paul Bec.

Gli assassini ammazzano dunque per instaurare un ordine sociale, cosmico, personale, materiale. Tuttavia, si tratta solo di un ordine apparen-

²⁹ *Ibidem*, p. 54.

³⁰ *Ibidem*, p. 158.

³¹ TODDE, *Paura e carne*, cit., p. 179.

³² TODDE, *L’occhiata letale*, cit., pp. 59 e 152.

³³ TODDE, *E quale amor non cambia*, p. 204.

te poiché la loro logica è contrastata e controbilanciata da quella del loro antagonista, l'investigatore Efisio Marini. Il ruolo del medico è messo in risalto dal narratore che riporta i pensieri dell'inquirente istituzionale che conduce le indagini: "L'assassino era, è vero, diabolico ma il carabiniere pensa che la giustizia gli abbia, con quest'uomo, inviato le giuste contromisure"³⁴. Inoltre, grazie alle sue capacità professionali e intellettuali, "Marini ricomponne la materia destinata al massimo disordine"³⁵ perché, mummificando i cadaveri nel corso delle sue inchieste, il suo scopo principale è sottrarre i corpi alla putrefazione. Il che rappresenta concretamente una trasformazione della materia e, simbolicamente, un 'cambiamento'. Per cui, rispetto alla cultura sarda, come dice Leandro Muoni, "[Marini] sovverte le coordinate stesse dell'appartenere a un contesto riconosciuto come tradizionale"³⁶. D'altro canto, per mezzo della pietrificazione dei cadaveri, Marini trionfa, simbolicamente, sul crimine e sul destino riappropriandosi infine del suo ruolo d'investigatore detentore dell'ordine, fisico e sociale, secondo la logica del romanzo poliziesco classico.

Il dispositivo simbolico dei racconti polizieschi di Todde

Al centro del dispositivo simbolico dei racconti polizieschi di Todde si pone la questione del sapere, rappresentato principalmente da Efisio Marini, la cui cultura lo rende un personaggio attivo, perennemente in movimento, sia intellettualmente che fisicamente. Scegliendo questo personaggio atipico come eroe delle sue storie, l'autore adotta una strategia narrativa che ha l'effetto di fare implodere le rappresentazioni stereotipate che hanno orientato l'immaginario collettivo³⁷.

All'epoca in cui sono ambientate le storie raccontate da Todde, l'isola risente della fama di paese sottosviluppato, reputazione divulgata in modo particolare dai sovrani piemontesi, per i quali i sardi e la Sardegna erano "nobiltà povera, paese miserabile e spopolato, gente pigra e senza

³⁴ *Ibidem*, p. 66.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

³⁶ Leandro MUONI, "L'umanità inquieta di Todde", in *La Nuova Sardegna*, 6 agosto, 2003.

³⁷ Todde fa un uso degli stereotipi secondo le spiegazioni di Escarpit: "Ils sont le fondement de l'orthodoxie du groupe, mais aussi le point d'appui des hétérodoxies et des non conformismes [...]", Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, Puf, 1992, p. 101.

commercio”³⁸. Oltre i governanti, la cultura francese, che ricopriva il ruolo di mediatore nella conoscenza della Sardegna in Europa, ha esercitato un peso notevole nel diffondere quest’immagine³⁹. Nei romanzi di Todde, i francesi considerano i sardi sotto il segno dell’inferiorità antropologica, come dei ‘Venerdi’ cresciuti in un’isola, una “terra stravagante fatta di sassi”⁴⁰, dove “i pastori [...] vivono nelle capanne. Anche i medici laggiù stanno sotto tetti di paglia”⁴¹, dice il fisiologo parigino Paul Bec dell’università della Sorbona.

Anche i viaggiatori stranieri del XIX secolo, venuti in Sardegna alla scoperta dell’isola, contribuiscono a divulgare un immaginario immobile ed esotico. Tra questi figura il francese Edouard Delessert⁴², il primo fotografo ad aver fotografato l’isola nel 1854.

Nella Sardegna romanzesca di Todde, Delessert si pronuncia tanto sul carattere dei sardi quanto sulle caratteristiche del paesaggio: “La prima attività degli abitanti di quest’isola: far passare il tempo, a loro basta che passi il tempo... e che passi bene o male per loro è lo stesso!”; “Qui persino gli innamorati sono senza vigore... si parlano per anni dai balconi... Cantano, cantano queste cantilene innervosenti e poi si sposano senza conoscere amore e passione che nel frattempo si sono inceneriti...”⁴³. La pigrizia ritma dunque il tempo dei sardi e li lascia uguali a loro stessi in una sorta di immutabilità irreversibile.

³⁸ Citato da Alberto BOSCOLO, “Recenti studi e ricerche sulla storia moderna e contemporanea della Sardegna”, in Alberto BOSCOLO, Manlio BRIGAGLIA, Lorenzo DEL PIANO, *La Sardegna contemporanea*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1995, p. 30.

³⁹ L’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alembert (1751-1772) costituisce un’interessante testimonianza. Alla voce “Sardegna” si legge: “[...] les souverains ne tirant presque rien de cette île, l’ont négligée, et les habitants sont tombés dans une ignorance profonde de tout art et de tout métier. Le roi de la Sardaigne lui-même qui possède aujourd’hui cette île, n’a pas cru qu’il fût aisé de remédier à son délabrement, et d’en réformer la constitution. Aussi la cour de Turin ne regarde la Sardaigne que comme un titre qui met son prince entre les têtes couronnées”. L’articolo è firmato dal Chevalier DE JAUCOURT.

⁴⁰ TODDE, *L’estremo delle cose*, cit., p. 171.

⁴¹ *Ibidem*, p. 172.

⁴² Edouard Delessert (1828-1898) era membro della Società francese di fotografia ed è l’autore del celebre album *Six semaines dans l’île de Sardaigne* (1854), proprietà del Museo dell’Eliseo.

⁴³ TODDE, *L’occhiata letale*, cit., pp. 44, 170. Questa caratteristica attribuita ai sardi è giustificata su delle basi ‘scientifiche’ da Paolo Mantegazza (1831-1910) che, influenzato dalle tesi della scuola positivista di Cesare Lombroso (1835-1909) afferma: “Nelle vene dei sardi [...] serpeggia un veleno più infetto della malaria alla salute di un popolo, ed è l’inerzia: malaria e inerzia, le due grandi malattie della Sardegna”. Citato da Antonello MATTONE, “La storia della Sardegna: una chiave di lettura”, in Manlio BRIGAGLIA (a cura di), *La Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1994, vol. 1, p. 1.

Quanto al paesaggio, è votato allo stesso destino degli abitanti. Delessert lo fotografa ed esprime una sua certezza:

queste saranno le prime fotografie nella storia della città [di Cagliari] e anche dell'isola e faranno seguito a quelle – mica più esotiche di queste – che ho fatto in Oriente. Fra cento anni ne parleranno ancora. Più tempo passerà e più saranno preziose. Tutto quello che è successo in quest'isola non esiste nei quadri, in statue o in affreschi ed è come se non fosse accaduto... [...]. Le mie foto sono l'inizio di questa gente che per la storia, fino a oggi, non era neppure al mondo⁴⁴.

Alle parole di Delessert fanno eco i suoi pensieri, riportati dal narratore:

Sì, questo è un luogo che non esisteva prima delle sue fotografie, qui nulla esisteva prima del suo arrivo. Ora lui segnerà l'inizio della città che sino a oggi non c'era: maggio 1854. La prova, finalmente, che questa terra esiste e anche questi fannulloni con le mani in tasca⁴⁵.

Il narratore descrive i movimenti di Delessert e continua a riportare le sue tesi sull'isola storica prendendo in considerazione anche il mare:

Poi si siede su un grande blocco di tufo del nuovo santuario in costruzione e da qua guarda il cimitero in basso e il golfo, riflettendo su come, da quest'altezza, l'orizzonte marino sembra più alto del colle e il mare una muraglia azzurra alta quasi come il cielo⁴⁶.

Il mare non è dunque considerato secondo uno sviluppo orizzontale che suggerisca l'idea di poter essere attraversato, ma è visto piuttosto in altezza, come elemento verticale che acquisisce la connotazione di barriera, qual è suggerita precisamente dal termine 'muraglia'.

I personaggi culturalmente emancipati

Si capisce come la strategia narrativa di Todde consista nel partire da un immaginario immobile per creare una nuova rappresentazione dell'isola sarda che rompa con una dimensione storica e avvilente.

⁴⁴ TODDE, *L'occhiata letale*, cit., p. 46.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁶ *Ibidem*.

In questa prospettiva, Todde ricorre a un sistema di personaggi culturalmente emancipati che fungono da contrasto, rispetto ai personaggi involutivi. L'esempio più rappresentativo è Efisio Marini, personaggio geniale⁴⁷ che possiede quelle qualità psicologiche che permettono a Todde di prendere le distanze da un tipo di approccio autoreferenziale che qualificherebbe un personaggio o un contesto come 'tradizionale'. La scelta di questo personaggio non convenzionale permette infatti all'autore e ai sardi di "[...] potersi ancora riconoscere nella propria storia personale e collettiva senza sentirsi anacronistici"⁴⁸.

Poiché Marini rappresenta il perno intorno al quale ruotano le storie raccontate, è interessante osservarlo interagire con altri personaggi che ricoprono un ruolo importante nelle inchieste poliziesche che egli conduce perché lo aiutano a capire come si sono svolti i fatti. Tra questi figura il dottor Pierluigi Dehonis, l'amico medico di Abinei che, nell'ultimo romanzo, *L'estremo delle cose*, avrà un ruolo determinante⁴⁹ nella scoperta dell'assassino e nel portare a termine il lavoro investigativo iniziato da Efisio, grazie alla messa in pratica del principio investigativo del medico cagliaritano: "i fatti vanno guardati e riguardati. Lascia fare alla testa [...] e tutto si ricompone"⁵⁰. Tra gli altri personaggi positivi, la già citata Antonia Ozana rappresenta la donna moderna ed emancipata della regione montuosa. È, certo, un'eccezione, ma è tuttavia sufficiente per dimostrare che l'evoluzione è possibile anche in questi luoghi disagiati:

È una donna intelligente, diversa dalle altre di qui [...]. Sa leggere e legge, si veste alla cittadina, parla italiano, è informata sul mondo. [...]. Si occupa delle [donne del paese] e di argomenti di cui le donne di qui non parlano e le ha anche convinte a partorire a letto come si fa negli ospedali e non su stuoie luride, come le gatte. [Rappresenta] una rarità da queste parti, [ha] studiato, [è] una donna di polso, decisa...⁵¹.

⁴⁷ La psicologia di Marini è forgiata su quella del detective inglese Sherlock Holmes che è alla volta "[...] un genio e un dandy [...] perché egli, proprio in quanto figura emblematica del genio della scienza e della logica, deve distinguersi dai comuni mortali [...]". Giuseppe PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, cit., p. 89. In corsivo nel testo.

⁴⁸ Leandro MUONI, "L'umanità inquieta di Todde", in *La Nuova Sardegna*, 6 agosto 2003.

⁴⁹ In questo romanzo, Pierluigi Dehonis prende in mano l'inchiesta condotta da Efisio Marini perché quest'ultimo è stato assassinato.

⁵⁰ TODDE, *L'estremo delle cose*, cit., p. 145.

⁵¹ TODDE, *Lo stato delle anime*, cit., pp. 5-6, 108.

Anche Graziana Bidotti è una giovane donna colta. Inoltre possiede una bellezza che, per questi posti è considerata una caratteristica inabituale; qualità che, agli occhi del villaggio, la rende moralmente sospetta quando avviene un omicidio:

Graziana, troppo bella, l'unica eccezione alla natura taccagna del luogo". "Troppo bella per questo paese! Quella bellezza è un pericolo [...]. E già questa eccezionalità la rende diversa, potenzialmente capace di un atto atipico.⁵²

Eccezionali e ribelli ai divieti sociali nell'immobilismo di Abinei, il loro ruolo contribuisce ad attenuare il ritratto impietoso dell'isola e costituiscono la prova oggettiva che questa Sardegna della montagna non è completamente impermeabile all'evoluzione culturale e sociale. Quanto alla scelta narrativa del luogo d'ambientazione, l'autore dimostra che anche una microsocietà caratterizzata da una forte omogeneità interna e da elementi culturali di permanenza⁵³ non è tuttavia avulsa dai cambiamenti.

Le caratteristiche psicologiche dei personaggi femminili anticonformisti del villaggio di Abinei corrispondono a quelle di due giovani donne di Cagliari: in *Paura e carne*, Matilde Mausèli è l'unica maestra elementare in una scuola della città dove il personale insegnante è costituito di soli uomini e intrattiene anche una relazione privilegiata con Efisio Marini⁵⁴; ne *L'occhiata letale*, Marianna Arthemal è una giovane donna che contravviene alla regola sociale perché, come dice il narratore, "una donna giovane non può vivere sola in città"⁵⁵. In *E quale amor non cambia* Restituta Serràle, la cameriera sarda emigrata a Napoli in cerca di lavoro, ha imparato a leggere e scrivere nonostante all'epoca in certi am-

⁵² *Ibidem*, pp. 13, 47.

⁵³ Efisio Marini e Antonia Ozana danno un esempio della cultura conservativa descrivendo le donne di Abinei: "[Indossano] veli neri tutti i mesi dell'anno [...]. Sono già nell'aldilà da quando nascono [...]". "È un'altra specie ... sono fatte come tutte le altre, hanno gli organi come tutte le altre ma sono diverse... sanguinano, allattano, sentono il dolore ma, forse, solo il dolore [...]. Tu chiediglielo che sensi gli ha dato il cielo, la natura o chi vogliono loro. Ti guardano come se fosse una colpa avere olfatto, vista e tutto il resto". "[Sono] donne selvatiche...". *Lo stato delle anime*, cit., pp. 49, 141-142, 107.

⁵⁴ Matilde Mausèli è la cugina della moglie di Efisio Marini. All'inizio i due intrattengono solo una relazione intellettuale, poi diventano amanti.

⁵⁵ TODDE, *L'occhiata letale*, cit., p. 79.

bienti sociali della Sardegna questa pratica sia considerata uno scandalo⁵⁶.

Si tratta dunque di personaggi che, come Efisio Marini, incarnano le potenzialità sociali dell'isola rispetto allo scarso sviluppo culturale con il quale entrano in contatto. In tal modo, la loro azione interattiva contribuisce a sottrarre la rappresentazione della Sardegna dalla sua aura di immobilismo culturale e a conferirle invece un'immagine più aperta ed evolutiva.

Conclusioni

Riappropriandosi di alcuni elementi storici, Todde si situa in una prospettiva narrativa di rilettura storico-culturale della Sardegna, prodotta a partire da tracce che permettono di dare un senso altro alla storia dell'isola. In quest'ottica, l'autore mette in avanti la singolarità di Efisio Marini senza che pertanto la nozione d'individuo si opponga a quella di collettività. Infatti, le sue azioni si situano all'interno della società di cui fa parte diventando materia della Storia e anche del racconto. Inoltre, in quanto eroe romanzesco e in quanto personaggio storico, Marini ha il potere di cambiare le cose del mondo narrato, insegnando a guardare altrimenti la realtà, cioè insegnando a interpretarla.

I romanzi di Todde appaiono quindi come una mediazione tra la storia rappresentata e la storia vissuta poiché l'individuo si realizza nella storia e attraverso la storia: Marini, tramite le sue inchieste poliziesche e i problemi ai quali è confrontato, si iscrive infatti nell'esperienza temporale e nella Storia.

Quanto al rapporto tra il romanzo poliziesco e le narrazioni di carattere storico, queste ultime rivelano il superamento dei limiti del romanzo poliziesco classico: l'intreccio si apre su un mondo che trascende la materia letteraria per interessarsi al vissuto individuale e collettivo di personaggi che, attraverso il loro percorso soggettivo, rappresentano la società di cui fanno parte e le sue potenzialità culturali, secondo una prospettiva storica.

⁵⁶ “[Restitùta] si era trovata – per la forza della tristezza disperata – un mezzo per essere diversa dalle altre, un mezzo che nessuno poteva rubarle, un mezzo che, comunque aveva tenuto segreto anche se non si poteva portarglielo via. Lei – nessuno lo sapeva e nessuno se lo sarebbe spiegato – aveva imparato a leggere e a scrivere [...]”. *E quale amor non cambia*, cit., p. 61.

STORIE ITALIANE IN ROMANZI FRANCESI

Leonardo da Vinci conduce l'indagine

Théa PICQUET
Université de Provence

Roma 1514. La capitale del Rinascimento è all'apogeo. A papa Giulio II succede un altro gran mecenate, Leone X. Tuttavia, sotto lo splendore e la ricchezza artistica della città pontificia, traspare la crisi spirituale; le utopie repubblicane non sono dimenticate e già si annuncia la riforma luterana.

Mentre la città si prepara a festeggiare Natale, si susseguono, in una macabra messa in scena, omicidi in serie. Guidato da lugubri indizi, Leonardo da Vinci conduce l'indagine, in compagnia di un giovane studente di medicina...

Nei suoi *Sept crimes de Rome*, Guillaume Prévost immerge il lettore nelle quinte della città eterna.

Dopo aver definito i concetti, presentato l'autore, il nostro articolo si dà per obiettivo di definire in che misura questo romanzo nero è anche un romanzo storico. Perciò, esamineremo prima di tutto il tempo storico, poi lo spazio storico, infine il ruolo conferito ai personaggi storici ricordati o messi in scena.

1.

Per ciò che riguarda la definizione, “storico” è, in francese, secondo Alain Rey¹, un prestito (seconda metà del XV secolo) al latino *historicus*, dal greco *historicos*, che concerne la conoscenza di una cosa, in par-

¹ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, pp. 1724-1725.

ticolare di storia o di storico. “Storico” significa “che ha un rapporto con la storia, al senso di studio del passato” e che si interessa degli aspetti storici, o “che risulta dalla storia”. A partire dal XVII secolo, “storico” si oppone a “favoloso”, nel senso (1694) di “che rientra nel campo dei fatti accertati”. Viene impiegato come nome maschile (prima del 1755) nel senso “di relazione cronologica dei fatti”, poi di “narrazione, racconto”, donde “fare la cronistoria di una questione”, di una parola. “Storico”, aggettivo, si dice in particolare (1740, “tempi storici”) di ciò che si può studiare a partire da documenti scritti (opposto a “preistorico”). Viene utilizzato specialmente a partire dal XVIII secolo (1763) in “romanzo storico”, opera il cui intreccio s’ispira in parte alla storia, poi in “opera storica”, “quadro storico”, “film storico”. Dal XX secolo, “storico” significa per estensione “che è o che merita di essere conservato dalla storia” (giornata storica), donde “museo storico” (1840) e la locuzione (1900) “monumento storico”.

In francese, la parola “romanzo”² ha cominciato per significare, nel Medioevo, un racconto, in prosa o in versi, in lingua volgare, poi fin dal XVI secolo, ha designato un racconto, in prosa, di avventure immaginarie. In quanto racconto, si stende su una certa durata che prende in conto l’evoluzione di una coscienza; fa vivere i personaggi che danno l’impressione di un’esistenza reale. La storia è ambivalente: fa una scelta nella massa dei documenti, un’esposizione chiara e dimostrativa per analizzare e spiegare, dà vita al passato, pone una problematica. Si è potuto dire così che il romanziere è “lo storico del presente” e lo storico “un romanziere del passato”; il che mostra bene che i due generi s’interpene- trano. Tuttavia, la storia cerca la verità, esprime la realtà umana, è una scienza, mentre il romanziere è più libero: può inventare laddove allo storico mancano i documenti, ma la storia gli fornisce lo sfondo. Il realismo storico intende ricostituire il passato nella sua realtà e si avvicina al realismo mentre il romanzesco storico utilizza il passato come un mezzo per spaesare il lettore e soprattutto per valorizzare l’intreccio.

Il romanzo poliziesco, da parte sua, oscilla tra due poli: il romanzo-problema, che insiste sull’enigma e incita il lettore al ragionamento, e il romanzo a *suspense*, il romanzo nero, dove domina il terrore. A questo si aggiungono talvolta la creazione di un personaggio centrale, il mistero, una pittura dei costumi.

² Henri BÉNAC, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988, pp. 427-441.

L'autore de *Les sept crimes de Rome*, Guillaume Prévost, è nato nel 1964 a Madagascar. Ex allievo dell'École Normale supérieure di Saint-Cloud, è *agrégé* di Storia e insegna al liceo. Ha scritto opere specializzate come *La seconde guerre mondiale, vie et société*. Ma, ciò che ci interessa oggi sono i suoi romanzi neri: *Les sept crimes de Rome*³, pubblicato nel 2002, *L'assassin et le prophète*, nel 2004, *Le mystère de la chambre obscure*, nel 2006. Ha prodotto inoltre romanzi per i giovani, tra cui *Le livre du temps*, nel 2006. Il romanzo è stato tradotto in italiano da Sabrina Leo e da Elisa Musso col di *I sette delitti di Roma*⁴.

Per quanto riguarda il tempo storico, il testo trasporta il lettore a Roma nel 1514. La città eterna, come l'intera penisola italiana, conosce un grave periodo di crisi dopo la calata in Italia di Carlo VIII nel 1494: crisi politica, ma anche spirituale.

2.

Nel 1494, infatti, la divisione politica dell'Italia è all'apogeo, sicché certi Stati fanno appello alle potenze straniere. papa Innocenzo VIII ricorre al re di Francia contro Napoli. Poi, siccome il nuovo pontefice Alessandro VI si riconcilia con la città partenopea, il duca di Milano Lodovico il Moro sollecita a sua volta Carlo VIII. Nel 1499, lo schema è identico. Luigi XII si allea con Venezia contro Milano, che intende conquistare, e firma un trattato di dieci anni con gli svizzeri. Prende Milano, ottiene l'appoggio di papa Borgia esaudendo i desideri del figlio Cesare e aiutandolo a impadronirsi di diverse città d'Italia Centrale. Si accorda anche con la Spagna a proposito di Napoli. Nel 1508, per la terza volta in quindici anni, il meccanismo funziona nello stesso modo. Con l'iniziativa di papa Giulio II, la lega di Cambrai riunisce la Francia, l'imperatore, i cantoni svizzeri e lo Stato pontificio contro la Repubblica di Venezia. Gli eserciti veneziani sono sconfitti ad Agnadello nel 1509 e il papa riprende Ravenna.

Tuttavia, molto presto, gli italiani trovano pesante la presenza degli stranieri, dei "barbari". Tentano di scacciarli dal territorio opponendoli gli uni agli altri, francesi contro spagnoli, talvolta con il concorso degli svizzeri. Le battaglie si fanno più dure. È così che, nel 1495, Carlo VIII,

³ Edizione di riferimento: Guillaume PRÉVOST, *Les sept crimes de Rome*, Paris, 10-18, 2006.

⁴ ID., *I sette delitti di Roma*, Palermo, Sellerio, 2006.

minacciato dall'imperatore e dagli Aragonesi, deve ritirarsi. Lodovico il Moro spiega d'altronde in una lettera al Senato veneziano che l'unica soluzione è esportare la guerra fuori della penisola. Nel 1500, la situazione si complica per via della rivalità tra i francesi e gli spagnoli durante la conquista di Napoli. Nel 1510, lo schema si perfeziona e la Santa Lega si dà per meta di buttare i francesi fuori d'Italia. Il 1516 segna la fine delle guerre d'Italia, grazie a una serie di accordi: il concordato di Bologna firmato tra la Francia e Leone X, il trattato di Noyon tra i re di Francia e di Spagna, la *pax perpetua* tra la Francia e gli svizzeri. E, nel 1529, la pace di Cambrai fissa un equilibrio europeo che riposa su una divisione delle zone d'influenza; l'Italia passa allora direttamente o indirettamente sotto l'autorità spagnola. Nel 1531, l'intervento spagnolo rimette i Medici in Toscana e li fa accedere a un potere di tipo monarchico. Questa dominazione della Spagna sull'Italia viene infine ratificata nel 1549 dal trattato di Cateau-Cambrésis.

Gli intellettuali italiani provano allora un grande sgomento, testimoniato da Machiavelli, Guicciardini⁵ e anche dal Castiglione. È la fine delle speranze del Rinascimento, che si traduce nel rimpianto del passato, e con la creazione del mito dell'età d'oro. Di fronte a questa situazione di crisi, le preoccupazioni degli intellettuali sono di tipo politico e sociale. Machiavelli scrive *Il Principe*, Guicciardini il *Dialogo del reggimento di Firenze*, Castiglione *Il Cortegiano*, Della Casa il *Galateo*, come altrettante risposte alla loro angoscia. Tentano di ricostruire una società distrutta dagli interventi stranieri. Coscienti della debolezza del loro paese, capiscono che sono in balia a una politica europea che li supera. Nell'ultimo capitolo del *Principe*, Machiavelli cerca appunto di risvegliare il dinamismo della penisola, schiacciata, dominata dai barbari che la colonizzano e la sfruttano⁶. Ma l'ultima parola⁷ spetta d'altronde al Petrarca e ai versi 93-96 di *Italia mia*:

Virtù contro a furore
Prenderà l'armi, e fia el combatter corto
Che l'antico valore
Nelli italici cor non è ancor morto.

⁵ Christian BEC, *Les écrivains politiques du début du XVIe siècle*, in *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, pp. 159-172.

⁶ Jean-Claude ZANCARINI, *De la rédemption de l'Italie*, dans *Governare Firenze*, a cura di Jean-Louis FOURNEL e Paolo GROSSI, Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007, pp. 139-146.

⁷ Niccolò MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi, 1995, p. 175.

Nel romanzo, la crisi politica è chiaramente evocata da Giuliano de' Medici, fratello di Leone X e protettore di Leonardo da Vinci⁸. La sera di Natale 1514, manifesta apertamente la sua preoccupazione di fronte alla situazione incerta di Roma e dell'Italia. A forza di divisioni e di liti, aggiunge, gli Stati della penisola si sono indeboliti e hanno attizzato la brama dei potenti vicini, spagnoli e francesi, che da decenni si contendono Napoli e il ducato di Milano. Roma ha il dovere di aprire la strada della pace per ristabilire le forze di equilibrio. D'altra parte, spiega agli ospiti di Palazzo Medici, in Francia il re Luigi XII sta molto male e Francesco, conte di Angoulême, il cugino e genero, è sul punto di succedergli. Così, per rimettere l'ordine in Italia, Giuliano de' Medici sposerà Filiberta di Savoia, zia del futuro sovrano transalpino. E annuncia la data del matrimonio: il 29 gennaio.

La storia della città eterna viene d'altronde ricordata dal narratore:

Non che a Roma siano mai mancati gli spargimenti di sangue: la storia della città era una lunga serie di combattimenti, di conflitti e di odii. Le grandi famiglie prima, i Colonna, gli Orsini, i Frangipani, vi si erano regolarmente uccisi l'un l'altro per una via o per un palazzo. I papi stessi, al ritorno di Avignone, avevano dovuto prendere le armi, per ristabilire un potere che il popolo non riconosceva più. Poi sono venute le guerre, numerose quanto incomprensibili. Un giorno contro Venezia o Firenze, l'indomani per allontanare i tedeschi, gli spagnoli, o ancora per difendersi dai francesi – più spesso, d'altronde, per difendersi dai francesi. Fino a questi ultimi vent'anni che si erano rivelati fecondi in delitti, particolarmente sotto papa Borgia. Avvelenamenti, pugnali, archibugi: il parto di questo secolo si era fatto nella violenza.⁹

Questa crisi politica si accompagna a una crisi della Chiesa che sbocca sul Concilio di Trento. Gli scandali suscitati dagli ecclesiastici sono numerosi ma non nuovi, solo forse più evidenti. Così, Innocenzo VIII non esita a invitare la nobiltà romana al matrimonio del figlio; Alessandro VI appoggia apertamente Cesare Borgia e mantiene senza nascondersi un battaglione di cortigiane. I bisogni finanziari dei papi aumentano, ai quali rispondono con la vendita di benefici e con il traffico delle indulgenze. Inoltre, lo abbiamo osservato più su, il papato partecipa ai conflitti politici. Ecco di che alimentare le attività scismatiche di Calvino in Francia e

⁸ Edizione di riferimento, pp. 67-68.

⁹ *Ibidem*, p. 16. La traduzione è mia.

di Lutero in Germania. Nel 1517, quest'ultimo pubblica le sue novantacinque tesi e prende parte contro la curia romana.

Senza volere toccare al cristianesimo [...] Lutero lo ha trasformato [...] Ha trasportato la religione dal miracolo alla natura, dalla finzione alla verità.¹⁰

Rapidamente, Lutero ottiene un largo seguito, particolarmente in Germania, in Scandinavia, nei Paesi Bassi, in Svizzera, un po' meno in Francia. La resistenza cattolica si afferma con Paolo III. La Controriforma si fonda sulla repressione: Inquisizione, indice dei libri proibiti, autodafè, condanne, esecuzioni. Il clero viene riorganizzato: il catechismo è reso obbligatorio, vengono imposte la predica per i preti, e la residenza dei vescovi nel loro vescovado. In questo quadro, il Concilio di Trento, diciannovesimo concilio ecumenico riconosciuto dalla Chiesa cattolica romana, viene convocato in risposta alle domande formulate da Lutero. Si svolge nel corso di diciott'anni, in venticinque sessioni, sotto quattro pontificati e in tre città, Mantova, Bologna e Trento. L'apporto conciliare concerne prima di tutto le fonti della Rivelazione: Il Canone (contenuto considerato come autenticamente rivelato) nel quale sono inclusi i libri giudicati apocrifi dai protestanti, la Vulgata, dichiarata autentica; le edizioni della Bibbia sono sottomesse alla censura e le traduzioni in lingua volgare messe all'Indice. Il Concilio riconosce anche la tradizione come fonte della rivelazione. Delibera anche sulla salvezza: il dogma del peccato originale è definito il 17 giugno 1546. Colpisce tutti gli uomini ma è cancellato dal battesimo. Il Concilio considera poi il problema della Giustificazione, cioè delle modalità della salvezza, che riposano sulla fede e sulla grazia. Conferma ugualmente la lista dei sette sacramenti: battesimo, eucaristia, penitenza, cresima, ordine sacro, matrimonio, estrema unzione; definendo l'eucaristia, il Concilio mantiene il dogma della transustanziazione: con l'eucaristia, si opera la trasformazione del pane nella sostanza del corpo di Cristo, del vino nella sostanza del suo sangue. Inoltre, i padri conciliari si accingono a riformare la Chiesa dall'interno: denunciano gli abusi ecclesiastici, rinforzano i poteri dei vescovi, che sono tenuti a visitare ogni anno tutte le chiese della loro diocesi. L'accento viene messo sul ruolo pastorale della Chiesa. Vengono creati dei seminari per la formazione del clero e gli artisti sono chiamati a rispettare la decenza.

¹⁰ Jules MICHELET, *Renaissance et réforme*, Paris, Laffont, 1982, pp. 259-260. La traduzione è mia.

3.

Un tale contesto di crisi spirituale appare perfettamente nel romanzo. Già dall'inizio, il narratore, Guido Sinibaldi, torna quarant'anni indietro e rompe il silenzio sull'affare, "di cui solo pochi uomini seppero a che punto minacciò il cuore della città, e chissà, forse, quello dell'intera cristianità"¹¹. Aleggias difatti un'oscura atmosfera che annuncia la Riforma. L'iscrizione fatta con il dito e il sangue della prima vittima "Eum qui peccat..." (Colui che pecca...) significa senza dubbio che si è comportata male e che l'assassino l'ha castigata,¹² tanto più che trova un seguito in un'altra scena di delitto: "Eum qui peccat... Deus castigat"¹³ (Colui che pecca Dio lo castiga). Conferma che l'assassino se la prende con i peccatori della città.

L'enigma che circonda i delitti fa pensare al castigo divino. Così, il primo assassinio potrebbe servire d'esempio; l'assassino punirebbe i sodomiti e Flavio fa notare a Guido, il giovane investigatore: "Ha scelto proprio la città buona!"¹⁴. Tuttavia, il cardinale Bibbiena denuncia questa pretesa di sostituirsi alla giustizia divina, di agire in nome di Dio, come se l'assassino credesse di compiere una sacra missione¹⁵. Tali delitti paiono suggerire che il santo Padre non svolga correttamente la sua missione. Sono delitti di sangue, ma anche delitti contro l'ordine religioso e contro l'ordine politico, poiché sopraggiungono nella città del papa.¹⁶ Dall'ex bibliotecario della Vaticana, al contrario, la notizia degli assassinii ha suscitato una certa speranza, come la prefigurazione di tempi nuovi, i tempi del pentimento, della contrizione, del cambiamento. Denuncia severamente i costumi di Roma. Da questa città sale la pestilenza. Roma non è la capitale della cristianità ma la città del demonio. La Chiesa non è risparmiata dal vecchio asceta:

La santa Sposa di Nostro Signore. Lei che dovrebbe dare l'esempio della fede... Una prostituta voluttuosa che si dà al denaro e al gioco! Una piovra che si abbevera del sangue dei fedeli! Tenga, prenda le indulgenze... Non c'è di che fare arrostiti tutti i papi in

¹¹ Edizione di riferimento, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 29.

¹³ *Ibidem*, pp. 89-90.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵ *Ibidem*, p. 94.

¹⁶ *Ibidem*, p. 95.

inferno? Vendere il paradiso per costruire tempî alla propria gloria... Quanti cardinali hanno per unica religione quella di aumentare la loro ricchezza? Quanti prelati che mantengono harem più forniti di quelli dei sultani? Quanti fanno figli che ingrassano di abbazie e di vescovadi, fino a far dimenticare loro il nome stesso di Cristo?... Questa città è marcia, dalle fondazioni fino in cima. Non c'è un Romano... non un Romano che valga la pena di essere salvato! Allora, ve lo dico io, Roma non sarà lavata che dalle acque del diluvio!¹⁷

Come Savonarola, si augura che questi peccatori siano colpiti nei loro vizi, che la collera divina si abbatta sulla città eterna. Ed è ancora lui a mettere l'accento sullo sviluppo delle sette evocando i Giovanniti, per i quali l'unico vero Messia è Giovanni Battista e Gesù Cristo un falso profeta. Secondo lui, questi eretici pervertono le coscienze per impadronirsi del potere¹⁸.

Le letture non sfuggono alla condanna. Così, alla Biblioteca Vaticana, l'ex bibliotecario, Argomboldo, tutto vestito di nero, dal profilo affilato di uccello da preda, inveisce contro il guardiano Gaetano a proposito delle opere che propone al giovane Guido, delle "opere empie", le *Generalità* di Averroè, condannato dalla Chiesa, proscritto da Tommaso d'Aquino, e la cui diffusione è stata proibita da papa Leone X, Averroè, un filosofo, un saraceno, che nega l'immortalità dell'anima. Accusa inoltre il guardiano di bestemmiare, "di abbeverare i Romani alle fonti dell'eresia"¹⁹.

Infine, questa crisi spirituale spiega il posto considerevole dato alle reliquie. Per questa ragione, la Veronica, il Santo Volto, costituisce un oggetto di ricatto per il suo ladro e una fonte di preoccupazione per il papa e per i cardinali, che ritrovano la pace solo quando il popolo di Roma l'accompagna in processione come al solito otto giorni dopo l'Epifania²⁰.

Se il tempo storico trasporta il lettore in piena crisi politica e spirituale, quest'ultimo effettua una vera e propria passeggiata nella Roma del Cin-

¹⁷ *Ibidem*, p. 146.

¹⁸ *Ibidem*, p. 149.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 56-57.

²⁰ *Ibidem*, p. 283.

quecento. Anche lo spazio è storico, sia esterno che interno. I monumenti fanno parte integrante del racconto, in primo luogo le colonne.

La prima vittima, Jacopo Verde, viene scoperta in cima alla colonna di Marc'Aurelio. Mentre il giovane Guido si aspetta a vedere la lunga spirale di pietra grigia che riporta le vittorie di Marc'Aurelio contro i Germani e, in alto, a novanta piedi, la statua del conquistatore a cavallo, scopre che l'imperatore non è più solo sulla sua cavalcatura. Qualcuno si trova dietro di lui, con le due braccia passate intorno al collo, o piuttosto, ciò che restava di qualcuno: un corpo nudo, chiazzato di sangue, decapitato, una corta spada piantata nella schiena²¹. Il giovane si infila all'interno della colonna, scura e umida che sprigiona un forte odore di salnitro. Una scala a chiocciola lancia i suoi duecento scalini²². Oggi, la colonna di Marc'Aurelio si situa più o meno in mezzo al Corso, in piazza Colonna.

La colonna di Foca costituisce la seconda scena del delitto. Difatti, un testimone racconta che, mentre si recava al Foro, ha scorto contro un resto di pilastro una scala di legno e, circa a metà scala, un uomo nudo come al giorno della nascita, un povero vecchio, con le mani legate dietro la schiena, la testa accasciata sulla spalla, che gemeva piano piano, ma che muore senza che si possa soccorrerlo²³. La scala si appoggia infatti contro la colonna di Foca, l'ultimo monumento classico del Foro. All'inizio del VII secolo, l'imperatore di Bisanzio, Foca, permise a papa Bonifacio IV di trasformare il Pantheon in chiesa cristiana. La colonna fu eretta nel 608 dopo Cristo dal rappresentante dell'imperatore Foca a Roma togliendo una colonna e il suo piedestallo da un edificio anteriore e sistemando in cima una statua di bronzo del sovrano bizantino.

Il legame tra il primo e il secondo delitto è che le vittime si trovano sulle colonne. Leonardo da Vinci, investigatore, cerca allora una terza colonna imperiale: la Colonna Traiana. Vi si reca con Guido. Il narratore precisa che si situa a solo poca distanza dal Foro, che è una delle vestigia meglio conservate di Roma. Alta centoventi piedi, assomiglia molto alla colonna di Marc'Aurelio, sormontata come essa di una statua dell'imperatore. Si distingue però per una maggiore finezza delle incisioni che ri-

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 70, poi pp. 80-81, 84.

feriscono i combattimenti di Traiano contro i Daci²⁴. Ricordiamo che la Colonna Traiana è un monumento dedicato alla guerra dei Daci (101-105) e alla vittoria trionfale di Traiano. Alla sua base furono deposte le ceneri dell'imperatore la cui statua incoronava la colonna. Questa era composta di diciannove blocchi di marmo, e una scala a chiocciola portava alla cima. Il bassorilievo elicoidale fornisce preziose informazioni sulle armi, sulle arti e sui costumi dei Romani e dei Daci: i ponti che Traiano costruì, le fortezze che attaccò, i campi che distrusse, i nemici che mise in fuga. L'iscrizione incisa sulla colonna testimonia l'altezza della collina che bisognò spianare per far posto al nuovo foro, presso i pendii del Quirinale. Poche cose rimangono oggi degli edifici che circondavano la colonna: la basilica Ulpiana, destinata all'amministrazione della giustizia, le due biblioteche, la greca e la latina, e il tempio dedicato a Traiano. Nel romanzo, la Colonna Traiana contiene squallide tracce: bene in evidenza sul primo scalino interno, la testa orribilmente tumefatta della prima vittima, sull'ultimo gradino la testa di una vecchia, decapitata con la stessa efferatezza. Sulla porta in alto, lettere tracciate con un dito immerso in sangue fresco costituiscono la fine del messaggio dell'altra colonna: "...Deus castigat", "Dio lo punisce"²⁵.

Luoghi altrettanto famosi sono evocati in un contesto meno squallido. E il caso dei Giardini del Belvedere che portano alla villa abitata dall'artista durante il suo soggiorno romano. Il narratore ammira le due terrazze successive costellate di una moltitudine di alberi, di cipressi e di oleandri in particolare, ricorda che in primavera vi mettono fuori gli aranci e che si fanno funzionare le fontane; evoca anche il serraglio del papa: leoni, orsi di Russia, cammelli, struzzi... e le gigantesche voliere²⁶. Si ferma davanti alla statua più famosa, quella del Laocoonte, riacquistata a peso d'oro da Giulio II, dopo la sua scoperta nella casa di Nerone dieci anni prima, che rappresenta il castigo inflitto da Apollo al prete Laocoonte e ai suoi due figli: un enorme serpente soffoca i tre uomini perché Laocoonte avrebbe provocato la collera divina unendosi carnalmente alla moglie nel tempio di Apollo²⁷.

Dal Belvedere, Guido ha una veduta generale sull'avanzamento dei lavori della basilica di San Pietro: distingue i quattro pilastri centrali e le

²⁴ *Ibidem*, p. 86.

²⁵ *Ibidem*, pp. 88-89.

²⁶ *Ibidem*, pp. 88.

²⁷ *Ibidem*, pp. 48-49.

loro arcate destinate a reggere la cupola²⁸, mentre l'antica chiesa di Costantino sembra ancora erigere la sua facciata²⁹. La basilica è un pozzo senza fondo, spiega, dove vengono ingoiati il denaro delle imposte, le tasse speciali, i redditi dei doni, la totalità delle indulgenze.

Il romanzo ci offre una vera e propria passeggiata nella città eterna. In piazza San Pietro, il lettore assiste a una rissa tra un falso cieco e un falso paralitico, ascolta i pellegrini lamentarsi dell'accoglienza riservata loro³⁰, sente il clamore del primo omicidio spandersi nei quartieri Sant'Eustachio, Parione, Ponte, e perfino al di là del Tevere³¹, accompagna lo studente di medicina in direzione del Corso, di piazza San Marco, avanza fino al Campidoglio, scende verso Campo Torrechiano, scopre il Foro coperto di neve, che scintilla "di un pallido chiarore sotto il nero cielo"³², si reca diverse volte dalla polizia vicino al Pantheon³³. Si assiste a pittoresche scene di strada: Campo de' Fiori invaso dalle carrette di paglia, le greggi spinte dai cani, le botti arrotolate per terra, i facchini curvi sotto sacchi di grano³⁴; la sera di Natale, con i viandanti che conversano allegramente, che soffiano sulle castagne calde, scherzano con i portatori d'acqua o con i venditori di legna, mentre le candele rischiarano le finestre e i nastri variopinti scendono dai muri³⁵; il Carnevale con i suoi costumi, la carne che si cuoce in piazza, i dolciumi nei cartocci, i tori che corrono davanti al Campidoglio, gli asini e i cavalli lasciati andare sul Corso³⁶, ma anche gli attori, i suonatori di flauto, di viola, i giocolieri, gli ammaestratori di orsi³⁷.

Un posto particolare è concesso a Pasquino. Un messaggio enigmatico vi è affisso. Il narratore ricorda che Pasquino è una statua di Ercole amputata delle braccia e delle gambe, che dei lavori avevano riesumato quindici anni prima in Campo de' Fiori; era sistemata su un piedestallo, poco lontano da piazza Navona, e si era presa l'abitudine di affiggervi dei libelli, che criticavano la condotta degli affari della città e l'insegna-

²⁸ *Ibidem*, pp. 46-47.

²⁹ *Ibidem*, pp. 229-230.

³⁰ *Ibidem*, p. 202.

³¹ *Ibidem*, p. 16.

³² *Ibidem*, p. 269.

³³ *Ibidem*, p. 30.

³⁴ *Ibidem*, pp. 136-137.

³⁵ *Ibidem*, p. 60.

³⁶ *Ibidem*, p. 224.

³⁷ *Ibidem*, p. 231.

mento all'Università. Ma, prosegue, la stagione delle pasquinate era piuttosto in aprile, verso la festa di San Marco, e non in gennaio³⁸.

Così, il narratore conduce il lettore in luoghi storici ben reali. E allo stesso modo, lo fa entrare in famosi palazzi. Prima di tutto, gli apre la porta Palazzo Medici, quartiere Sant'Eustachio, tra il Pantheon e piazza Navona, su invito di Giuliano de' Medici, ultimo figlio di Lorenzo il Magnifico e fratello di Leone X. Tutto lusso e raffinatezza: marmi rari, aurei specchi, quadri e statue, calore e luce; il tutto curato da una servitù tanto numerosa quanto premurosa³⁹. Poi, Palazzo Marcialli, vicino alla colonna di Marc'Aurelio, dove viene data una festa in costume, cosa che permette all'assassino di nascondersi sotto il travestimento di un'upupa⁴⁰.

L'Università di Medicina e l'ospedale San Spirito fanno da scenario ai progressi della scienza. Così, il giovane Guido è l'allievo dei due grandi professori che sono Bartolomeo da Pisa e Accoramboni da Perugia⁴¹; un altro medico spiega con molti gesti gli accessi di esaltazione di cui è stato testimone a Taranto, descrive i sintomi della malattia: sarabande, pancia gonfia, convulsioni, schiuma alle labbra; precisa la causa: la puntura della tarantola; consiglia il rimedio: aspirare il veleno con una grossa cannuccia⁴². L'ospedale di Santo Spirito, che domina la riva destra del Tevere, è stato completamente ricostruito da Sisto IV per accogliere i bambini abbandonati dalle donne di mala vita. Ma serve anche da obitorio ai cadaveri senza nome, sui quali si praticano le dissezioni anatomiche. È lì che viene depositata la prima vittima⁴³. Il narratore ne conserva un ricordo penoso, per via dell'odore più che della vista, ma considera le lezioni di dissezione indispensabili per imparare la medicina, tanto più preziose in quanto rare, visto che la Chiesa faceva in modo che si profanassero soltanto i vili corpi dei prigionieri o dei condannati a morte⁴⁴.

Ma Roma è anche, è soprattutto il Vaticano. Il lettore penetra dunque nella Camera delle Udienze⁴⁵, al seguito dell'investigatore, e ammira

³⁸ *Ibidem*, pp. 162-163.

³⁹ *Ibidem*, pp. 59-60.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

⁴² *Ibidem*, p. 17-18.

⁴³ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 206.

con lui gli affreschi di Raffaello: Eliodoro cacciato dal tempio dalla colera di Dio, le orde di Attila respinte dalla Croce, Leone X sotto i lineamenti di Leone Magno. Visita la Cappella Sistina con il bibliotecario Tommaso Inghirami, e rimane soggiogato dalla volta dipinta da Michelangelo⁴⁶, assiste alla santa messa, ma anche a un attentato contro l'ambasciatore di Venezia, colpito da una freccetta di legno rosso⁴⁷. La Biblioteca Vaticana⁴⁸ occupa un posto centrale nel romanzo. Leonardo da Vinci e il suo giovane accolito vi entrano dalla Corte del Pappagallo, visitano la prima sala, quella dei manoscritti latini e ammirano gli affreschi di Melozzo da Forlì, poi la seconda, la sala greca; s'interrogano sul funzionamento del prestito delle opere e vengono a sapere che per ogni libro preso in prestito il lettore lascia in deposito un oggetto di valore: un anello di *vermeil*, una tazza d'argento, due orecchini d'oro, tutto rigorosamente consegnato in un registro⁴⁹. Nella grande biblioteca, la sala riservata ai manoscritti più rari, Leonardo consulta l'*Aritmetica* di Diofanto di Alessandria, Guido è in ammirazione davanti agli scaffali dedicati alla medicina: Galeno, Ippocrate, Mondino dei Luzzi, Averroè... "Circa duemila anni di medicina si offrivano" a lui⁵⁰. Ma i nostri investigatori sono interessati anche dalle incisioni e dalle copie dei dipinti dei maestri che vi sono conservate, dai disegni degli affreschi di Giotto agli abbozzi di Tiziano⁵¹.

Sulla sinistra, in disparte dalla rocca vaticana, ma collegata a essa da una stradina rialzata, troneggia la grossa torre rotonda di Castel Sant'Angelo. Guido vi aveva già visitato le carceri del papa⁵². Leonardo e lui vengono d'altronde rinchiusi in questo squallido posto, accusati di essere complici del mistero che li avvolge⁵³. Il narratore vi soffre il freddo, vi fa la posta ai topi che corrono lungo le pareti. Il presunto colpevole, Donato Ghirardi, vi è gettato in cella⁵⁴, poi giustiziato in quella, per evitare i rischi di un supplizio pubblico⁵⁵.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 165-166.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 236-237.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁵¹ *Ibidem*, p. 164.

⁵² *Ibidem*, p. 47.

⁵³ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 95-97.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 140.

Altro luogo storico che fa da scenario all'intreccio poliziesco, le catacombe. L'ultimo omicidio, una vera e propria esecuzione, avviene in una cripta⁵⁶. L'inseguimento dell'assassino conduce i personaggi in un vero e proprio labirinto, dove si susseguono corridoi e gallerie, dove si ricordano diverse sale che ospitano tombe. Guido osserva i simboli cristiani: un pesce, una colomba, un ramo d'ulivo, un'ancora. Le sale sono ornate di affreschi rappresentanti, su uno sfondo bianco, scene della Bibbia, la moltiplicazione dei pani, Mosè che fa sorgere l'acqua dalla roccia e altre ancora⁵⁷. Le catacombe vengono evocate ancora a proposito delle riunioni che vi erano tenute, cinquant'anni prima, dall'Accademia Romana di Pomponio Leto e di Filippo Buonaccorsi, "i cui membri s'impegnavano a vivere come ai tempi della Repubblica"⁵⁸.

In questi luoghi storici, vivono personaggi storici, in particolare papa Leone X circondato dalla sua corte e Leonardo da Vinci, il protagonista del romanzo. Leone X riceve il giovane investigatore. Il viso grasso e pesante è quello di una persona avida dei piaceri dell'esistenza. Guido ricorda la sua fama di ottimo cacciatore, di appassionato di cani e di falchi, di un amatore d'arte che offre ai suoi ospiti certami di poesia, di musica di qualità, ma anche spettacoli di buffoni⁵⁹. Il carattere del sommo pontefice è definito in questo modo: irresoluto negli affari politici, fedele in amicizia, generoso fino allo spreco, influenzabile ma buon cristiano. Le circostanze della sua elezione sono curiose. Difatti, alla morte di Giulio II nel febbraio 1513, Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, ha appena trent'otto anni. Sarebbe stato eletto perché considerato in punto di morte. La sua incoronazione è descritta nei particolari. Roma è imbandierata. "Dappertutto fiori ed altari, dappertutto statue antiche e archi di trionfo, dappertutto canti e grida di 'Palle! Palle!'" La sua prima apparizione è sontuosa⁶⁰.

Tuttavia, l'accento viene messo sulla sua passione per gli animali selvatici. Leone X aveva ricevuto in regalo dall'ambasciatore di Portogallo una coppia di pappagalli⁶¹, dal re di Portogallo un magnifico elefante

⁵⁶ *Ibidem*, p. 278.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 280-281.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 252.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 207.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 200-201.

⁶¹ *Ibidem*, p. 30.

bianco⁶² e l'autore ricorda il celebre aneddoto del pachiderma e del buffone Baraballo, ai quali l'Aretino ha del resto dedicato il suo *Testamento dell'elefante*⁶³. Baraballo si fa incoronare poeta al Campidoglio, ma attraversando ponte Saint'Angelo, l'animale tira un calcio tremendo e fa precipitare a terra il povero poeta. Quello che non precisa il romanzo, sono la data della consegna del regalo, il 12 marzo 1514, la data dell'incidente, il 27 settembre 1514, né che si trattava di fatto di un elefante indiano addomesticato che rispondeva al nome di Annone. L'animale era il favorito della corte pontificia e partecipava a tutte le feste. Alla sua morte, agli inizi di giugno 1516, il papa lo fece dipingere in grandezza naturale da Raffaello⁶⁴.

Intorno a papa Leone X gravitano personaggi storici conosciuti. Così, alla messa della Cappella Sistina, si vedono i cardinali Pucci, Armellini, Salviati, i banchieri Gaddi e Ricasoli⁶⁵. Uscendo dal Belvedere, Guido e Leonardo incrociano Gian Lazzaro Serapica, il tesoriere pontificio e consigliere più ascoltato dal papa⁶⁶. Giuliano de' Medici, fratello di Leone X, chiamato Giuliano duca di Nemours, appare di fragile costituzione, sempre scortato dal suo astrologo e dai suoi due buffoni⁶⁷. Il cardinale Bibbiena partecipa all'indagine della polizia⁶⁸. Il narratore evoca i rumori che si diffondono a proposito delle innumerevoli amanti dell'autore de *La Calandria*, le scene di grande spudoratezza che ornano la sua sala da bagno.

Gli artisti occupano certo un posto importante nella cerchia del papa Medici. I numerosi cantieri aperti nella città eterna sono opera di Bramante, soprannominato qui "il creatore di rovine", poiché le terme di Diocleziano, il teatro di Marcello, il Colosseo o il Foro diventavano cave dove gli architetti attingevano materiale senza scrupoli⁶⁹. Il nostro giovane investigatore incontra Raffaello nella Cappella Sistina⁷⁰. L'artista più in vista di Roma è appena trentenne. Occupa le funzioni di pittore

⁶² *Ibidem*, p. 48.

⁶³ Pietro ARETINO, *Cortigiana. Opera nova. Pronostico. Testamento dell'elefante. Farza*. Milano, Rizzoli, 1989, pp. 355-357.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 356.

⁶⁵ Edizione di riferimento, pp. 238-239.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 74.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 166-167.

ufficiale di Leone X, dopo essere stato quello di Giulio II. Architetto di San Pietro, è anche responsabile della salvaguardia delle antichità e l'organizzatore delle feste pontificie. Anche lui fa una parte nel romanzo nero poiché riconosce il pittore fiammingo Bosch sotto il nome di Van Acken.

Tuttavia, se l'azione si svolge a Roma, sotto il regno di Leone X, l'eroe del romanzo nero è Leonardo da Vinci, al quale la Santa Sede affida l'indagine da condurre con la massima discrezione.

Il ritratto del grand'uomo corrisponde in ogni punto al ben noto autoritratto:

Era un vecchio molto bello, con i lineamenti delicati anche se un po' appesantiti dall'età, la bocca regolare, il naso segnato e volontario, gli occhi di un azzurro vivo, molto mobili... i capelli gli scendevano dalle tempie in cascata, mescolando il loro biancore al biancore ondeggiante della barba. Mi faceva pensare irresistibilmente ad un patriarca della Bibbia....⁷¹

Il giovane narratore è impressionato dalla sua prestantza che lo paralizza sul posto. Non vuole perdere l'occasione di "conoscere un personaggio così grande, la cui intelligenza concorda per una volta con la sua fama"⁷². E analizza la situazione di Leonardo. Residente a Roma da diciotto mesi, questi abita al Belvedere, poco lontano dal palazzo pontificio. Non è molto soddisfatto della sua sorte, poiché artisti più giovani stanno per eclissarlo. Il cardinale Bibbiena afferma del resto che "il Vinci non ha l'orecchio del Santo padre"⁷³. Il famoso pittore si lamenta anche di non avere da eseguire lavori di vasta portata. Ricorda che il suo pennello ha sconvolto la pittura, che la sua immaginazione ha concepito le macchine più folli: quella per camminare sotto l'acqua o per volare in aria. Rimpiange che lui, che era al primo posto alla corte di Milano, non sia che al secondo a quella del pontefice⁷⁴.

Il suo studio occupa il secondo piano del Belvedere, dove ha fatto realizzare vasti lavori: ristrutturazione dei pavimenti, dei soffitti, allarga-

⁷¹ *Ibidem*, p. 23.

⁷² *Ibidem*, p. 22.

⁷³ *Ibidem*, p. 104.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 24-25.

mento delle finestre per dare più luce, spostamento delle pareti...⁷⁵ All'interno, l'attenzione di Guido è richiamata dai grandi tavoli coperti di disegni, da quantità di macchine di ferro o di legno, di cui il giovane studente non indovina l'uso, un'apparecchiatura di carrucole che tengono in sospeso un cavalletto con la cornice di un quadro voltato, la sezione di un albero polmonare, ma anche pagine coperte di una scrittura indecifrabile e ricorda che Leonardo era mancino, che cominciava le frasi dalla destra e formava le lettere a rovescio, sicché ci voleva uno specchio per leggerle. Donde l'espressione "la scrittura allo specchio". Rebus ornavano la parte superiore di certi foglietti. Ma ciò che intriga soprattutto Guido è un cofanetto di legno scolpito, munito di un coperchio traforato, contenente "un drago vivo". Si tratta in realtà di un ramarro regalato al pittore da un vignaiolo del Belvedere. L'animale, che sembrava apparentato a una qualche creatura leggendaria, era stato vestito in conseguenza: due ali di scaglie d'argento vivo, pelo di caprone per il mento, due artigli di gatto a mo' di corna⁷⁶. Inoltre, il nostro eroe sta realizzando uno specchio di grande dimensione e abbastanza incurvato per concentrare i raggi del sole e scaldare l'acqua di una caldaia.

Le opere dell'artista sono menzionate, certo: il narratore è impressionato dal progetto degli affreschi destinati al Palazzo Vecchio di Firenze,⁷⁷ svela il sentimento di insuccesso incontrato da Leonardo quando l'imprimatura utilizzata per *La Battaglia d'Anghiari* è risultata poco stabile⁷⁸. Lascia intendere che, per realizzare i ritratti, il pittore s'ispirava ai cadaveri dell'obitorio. Così, nel romanzo, un Cristo ha il viso della prima vittima, Jacopo Verde⁷⁹.

Gli allievi del maestro non sono dimenticati: Salai, che accoglie il narratore senza affabilità⁸⁰, o meglio con una sorda ostilità⁸¹, o il giovane Francesco Melzi⁸².

Il personaggio storico è dunque presente in tutta la sua verità, ma sono soprattutto le sue qualità di anatomista a servire il romanzo nero. Difatti,

⁷⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 156-157.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 107.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁸² *Ibidem*, pp. 107-108.

le conoscenze mediche di Leonardo permettono di introdurre in corte Guido Sinibaldi, il giovane studente di medicina, di cui vanta il talento suggerendogli le diagnosi e i rimedi⁸³. Gli consiglia d'altronde di “meno ascoltare i dottori e più la natura”, che non vende né i consigli né i farmaci, al contrario dei medici dell'epoca che considera dei ciarlatani, pieni del loro sapere ma incapaci di ragionare. Ciò che manca loro, aggiunge, sono l'osservazione e l'esperienza⁸⁴. L'inchiesta progredisce appunto grazie alle qualità di osservazione di Leonardo, che determina così l'ora della morte della prima vittima e il *modus operandi* in tutti i particolari⁸⁵: “Penso [...] che quest' uomo sia stato ucciso ieri sera... La sgozzatura stessa non fa mistero [...] La vittima è stata legata ai polsi e alle caviglie, ha diversi segni di stretta sulla pelle. L'assassino ha poi appoggiato la testa su un ceppo”. Nello stesso modo, esamina la seconda vittima, Gentile Zara, deducendo un temperamento secco, una salute armoniosa che le avrebbe permesso di vivere ancora dieci anni, se non fosse stata avvelenata con l'aconito, un'erba medicinale che può curare gli ascessi, i dolori ossei, le febbri polmonari, ma che, adoperata a una certa dose, conduce a una morte lenta: i muscoli induriscono, la vista si offusca, la coscienza si rabbuia⁸⁶.

Però, le sue ricerche anatomiche, le sue dissezioni sono male considerate dalla Chiesa: non sarebbero che il pretesto per profanare i cadaveri, invocare i morti e predire l'avvenire nei loro visceri, Leonardo sarebbe un indovino e uno stregone, a tal punto che certe persone lo avrebbero denunciato per negromanzia⁸⁷. Inoltre, sa d'inferno: a Firenze, era stato implicato in un affare di cattivi costumi con certi giovanotti, ma era sfuggito alla condanna; a Milano, quando era al servizio di Lodovico Sforza, si mormorava che era Giovannita, della setta eretica che venerava san Giovanni Battista e non Gesù Cristo, e questo perché Leonardo ha sì dipinto pochi temi religiosi, ma nella maggior parte di essi ha ritratto proprio il Battista.

Insomma, per servire meglio l'indagine poliziesca, Leonardo da Vinci è messo in scena in tutta la sua verità storica.

⁸³ *Ibidem*, pp. 62-65.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 97-101.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 152-153.

In conclusione, si tratta di un romanzo storico per l'atmosfera che dipinge con esattezza, per gli eventi politici che riferisce, per i personaggi che mette in scena, ma l'intreccio, l'enigma, il mistero di cui sono circondati gli omicidi fanno stare il lettore col fiato sospeso come ogni buon romanzo nero. Storia e finzione si mescolano per incantarlo meglio.

Inchiesta di storia, indagine di memoria.
Intrighi polizieschi e materia storica in *Venise.net* e *Le Piège de Dante*

Marie FLAMENT
Université de Bretagne Occidentale

Sebbene intrighi polizieschi e Storia si siano già intrecciati nelle inchieste del Giudice Ti o del monaco Cadfael, Umberto Eco è innegabilmente quello che ha dato nobiltà al romanzo giallo storico. Nella scia del *Nome della rosa*, sono fiorite opere come quelle di Arturo Pérez-Reverte, Monaldi e Sorti, Iain Pears o del tanto popolare Dan Brown. Il patrimonio culturale occidentale investe la trama poliziesca; i detective barattano le lenti con gli occhiali, i quartieri sordidi con le luminose città europee, i bar miserabili con le biblioteche e i musei. Più che inesauribile fonte di ispirazione, l'opera di Eco è anche l'istigatrice di una vera e propria vena romanzesca: i romanzi gialli eruditi. I romanzi gialli storici, o romanzi gialli a enigma culturale, hanno tutti in comune il fatto di usare l'erudizione come un agente dinamico al servizio dell'intrigo.

Naturalmente, l'Italia conserva un posto di primo piano in questa produzione romanzesca. Come una lupa che ha dissetato il mondo intero con la sua ricca produzione artistica per secoli, il suo passato ne fa il paese di tutti i poteri, lo spirituale e il temporale, e dunque, di tutti gli intrighi.

Attraverso *Venise.net* di Thierry Maugenest e *Le Piège de Dante* di Arnaud Delalande, due romanzi ancorati nella storia veneziana, tenteremo di interrogare le relazioni fra intrigo poliziesco e materia storica in questo tipo di romanzo.

Dopo avere considerato i vantaggi che investigazione e sapere si scambiano reciprocamente, tratteremo dell'influenza, sulla scrittura del giallo, di ciò che Eco chiama "il post-moderno, l'ironia, il gentile"¹. L'ultima parte sarà infine dedicata alla messa in scena della cultura italiana nei romanzi gialli eruditi e alla trasmissione della memoria collettiva.

La proliferazione della critica nel secolo scorso ha portato i critici a ridefinire la nozione di genere letterario. Oramai, come osserva Jean-Marie Schaeffer, "il genere non può essere una categoria causale che spiega l'esistenza e le proprietà dei testi"². La nozione di genere non è più considerata come la prescrizione di un certo numero di regole di scrittura³, ma piuttosto come uno strumento dell'analisi. In questo senso, la posizione di Todorov sembra più appropriata: "Si dovrebbe dire che un'opera manifesta tale genere, non che esiste in questa opera [...]; non vi è nessuna necessità che un'opera incarni fedelmente il suo genere, non vi è che una probabilità"⁴. Il romanzo giallo erudito eredita dunque simultaneamente strutture del romanzo giallo, del romanzo di erudizione, del romanzo storico, del romanzo di avventura e della letteratura di viaggio, a causa delle sue descrizioni dei costumi, della cucina, delle istituzioni o del patrimonio storico e culturale.

Così liberata, la trama poliziesca diventa un modo di dare dinamismo a temi tradizionalmente considerati più seri, come la storia o la cultura. Concretamente, gli autori di romanzi gialli eruditi hanno preferito la forma più ludica dell'inchiesta, offrendo allora una nuova espressione al precetto classico *movere, docere, delectare*. L'intrigo poliziesco permette di volgarizzare lo scibile pur stuzzicando la curiosità del lettore. È in ogni caso una delle virtù che Thierry Maugenest riconosce al romanzo giallo:

La trama poliziesca agisce in un romanzo erudito come un motore, destinato a dinamizzare un intrigo puramente culturale. Sono persuaso, come diceva Boileau, che tutti i generi sono buoni, salvo il noioso. Se utilizzo anche l'artificio dell'inchiesta, è per paura di

¹ U. ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1984, cfr. p. 37.

² "le genre ne saurait être une catégorie causale expliquant l'existence et les propriétés des textes", J. M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

³ Le regole di Van Dine non governano più la scrittura del romanzo giallo.

⁴ "On devrait dire qu'une œuvre manifeste tel genre, non qu'il existe dans cette œuvre (...) il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre, il n'y en a qu'une probabilité" T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.

dare in mano un romanzo troppo pesante, troppo lento, a lettori che si sono evoluti molto in questi ultimi decenni. [...] La trama poliziesca non è dunque spesso che una nota aggiuntiva destinata a sostenere il ritmo, e a implicare il lettore nel racconto.^{5*}

Grazie alla sua dimensione ludica, l'intrigo poliziesco insuffla nella Storia e nella cultura una dinamica nuova. "Il romanzo giallo ha il potere di fare viaggiare le idee"⁶, sottolinea Thierry Maugenest. Ricco di una doppia eredità, popolare e colto, il romanzo giallo erudito si rivolge a un largo spettro di lettori, provenienti da orizzonti culturali molto differenti. Questo tipo di romanzo permette al tempo stesso di riabilitare un genere piacevole ma talvolta ingiustamente disprezzato, e di volgarizzare lo scibile nel senso più nobile del termine. È questa ambivalenza che ha sedotto l'autore di *Piège de Dante*:

C'era in Eco o Pérez-Reverte un tipo di piacevole filiazione dal romanzo popolare del XIX secolo alla Dumas, un gusto della letteratura popolare vivace, ma anche quel modo di utilizzare la loro erudizione per riconciliare questa letteratura con un pubblico più esigente, addirittura "elitario". Questo approccio mi stimolava, ci vedevo un modo di ridare al romanzo il suo duplice interesse, al tempo stesso lo stimolo dell'immaginario, e la possibilità di inseguire e di condividere una riflessione più personale. Un modo di rivolgersi a tutti, senza essere "proibitivo", dunque senza arroganza, ma senza per questo cadere nella volgarità o nella facilità.^{7*}

In questi romanzi l'intrigo poliziesco permette di dinamizzare il patrimonio storico e culturale italiano, ma quest'ultimo non costituisce un semplice scenario esotico e piacevole. L'erudizione diventa un elemento fondamentale che condiziona la scrittura della trama poliziesca a tutti i livelli, a cominciare dagli enigmi che motivano l'inchiesta. In *Venise.net*, il segreto dell'Ordine dei Missionari del Leone è dissimulato sotto il *San Rocco in Gloria* del Tintoretto, gioiello del patrimonio culturale ve-

⁵ Le citazioni che portano un asterisco (*) sono tratte delle risposte che gli autori hanno avuto l'estrema amabilità di comunicarmi direttamente.

⁶ "Le roman policier a le pouvoir de faire voyager les idées", Thierry MAUGENEST.

⁷ "Il y avait chez Eco ou Pérez-Reverte une sorte de filiation plaisante avec le roman populaire du XIX^{ème} siècle à la Dumas, un goût de la littérature populaire haute en couleurs, mais aussi cette façon d'user de leur érudition pour réconcilier cette littérature avec un public plus exigeant, voire "élitiste". Cette approche me stimulait, j'y voyais une façon de redonner au roman son double intérêt, à la fois la stimulation de l'imaginaire, et la possibilité de poursuivre et de faire partager une réflexion plus personnelle. Une façon de s'adresser à tous, sans être "censitaire", donc sans arrogance, mais sans pour autant tomber dans le vulgaire ou la facilité"* , Arnaud DELALANDE.

neziano. La dissimulazione della carta nascosta da questo palinsesto è il movente di tutti gli omicidi perpetrati dalla società segreta per secoli. L'opera dei pittori veneziani viene proiettata al centro dell'intrigo poliziesco poiché gli storici dell'arte diventano, inconsapevolmente, la minaccia principale per l'ordine segreto. Allo stesso modo, nel romanzo di Delalande, *l'Inferno* si fa nella stesso tempo enigma e indizio per la spiegazione della serie di omicidi che colpiscono la Serenissima. Facendone oggetto di investigazione, l'intrigo poliziesco fa del patrimonio storico e culturale un fattore dinamico nel romanzo.

Sebbene esistano numerosi romanzi gialli storici che raccontano un passato recente, la maggioranza dei romanzi gialli eruditi è ambientato in tempi più remoti. Questa specificità modifica profondamente le regole di scrittura di un genere che gli storici della letteratura si accordano a collegare all'inizio dall'era industriale. Un approccio strutturale della trama poliziesca sembra allora più appropriato, poiché certi romanzi gialli eruditi ambientano la loro azione in tempi precedenti l'apparizione delle prime forme di organizzazione poliziesca. Il detective può prendere i tratti di un monaco (*Il nome della rosa*, le avventure del monaco Cadfael), di un bibliofilo (*El Club Dumas*), di un artista (*Venise.net*), o di una spia, com'è il caso nel romanzo di Delalande e in quelli di Monaldi e Sorti.

Nella postfazione del primo tomo delle inchieste di Festo Valerio, Bertrand Lançon evoca la problematica inerente al romanzo giallo storico: “Eccola la scommessa. Scrivere gialli, *thriller*, ma senza gli ingredienti della loro atmosfera abituale”⁸. L'immaginario deve adattare gli ingredienti tradizionali del romanzo giallo senza scivolare nell'anacronismo. Ne è un esempio il sistema di informazione inventato da Arnaud Delalande, sorta di antenato del *Big Brother*, il panottico. Si tratta di un sistema di telescopi strategicamente collocati per ottenere informazioni precise sulle gesta dei notabili della città: “A seconda del luogo in cui ci si piazzava, ci si immergeva all'interno delle case dei più grandi patrizi

⁸ “La voilà la gageure. Faire du polar, du thriller, mais sans les ressorts de leur atmosphère habituelle”, B. LANÇON, “A propos du polar pré-industriel”, in *Le Complot des Parthiques*, Paris, Alvik, 2006, p. 231.

della laguna, nell'intimità dei casini, nei giardini del Broglio, fino agli appartamenti del Doge!"⁹.

Romanzi gialli storici e romanzi gialli a enigmi culturali fanno della materia storica il più appassionante degli enigmi. Collo sfondo sontuoso costituito dalla Venezia del passato, ricostituita nei dettagli (nomi delle vie, dei monumenti, i Piombi, ecc.), la Storia della Serenissima e dei suoi abitanti diventa una riserva inesauribile di nuovi sviluppi "coincidente col mondo possibile della narrazione"¹⁰. In questo modo, l'iscrizione dell'intrigo storico nel periodo veneziano del Tintoretto rende verosimile l'azione equivoca di una società segreta di stampo nazionalista. Difatti, mentre in questo periodo gli altri pittori offrivano la rappresentazione di una città onnipotente, il Tintoretto, da parte sua, traduceva l'inquietudine e l'angoscia di fronte agli inizi della decadenza, che concorda spesso con la chiusura identitaria. La scelta dell'opera del Tintoretto permette di introdurre due temi fondamentali, la storia dell'arte e la decadenza. Per mantenere il ritmo e la *suspense* dell'intrigo poliziesco, *Venise.net* trascrive solo l'essenziale della materia storica, e preferisce la rappresentazione dinamica del patrimonio alle digressioni didattiche. Questo minimalismo fornisce un testo molto denso in cui ogni elemento diventa altamente significativo.

È il caso della famosa quadriga di bronzo portata da Costantinopoli. Gettata attraverso il tempo come una bottiglia al mare, questa statua è un vero talismano capace di tessere legami tra le epoche. La sua storia cristallizza una parte conseguente della grande epoca di Venezia ed è del resto la ragione per cui l'intrigo storico di *Venise.net* è anche quello di questa quadriga. Presentato come uno dei tesori più preziosi della quarta crociata nell'intrigo storico¹¹, la sua perdita è anche l'emblema della decadenza di Venezia. All'epoca del sacco della città, Bonaparte porta con sé questa allegoria dell'egemonia veneziana. Personaggio a pieno titolo, il patrimonio storico permette di far rivivere tutta un'epoca.

⁹ "Selon l'endroit où l'on se tenait, on plongeait à l'intérieur des maisons des plus grands patriciens de la lagune, dans l'intimité des casini, dans les jardins du Broglio, jusque dans les appartements du Doge!", DELALANDE, *Le Piège de Dante*, Paris, Grasset, 2006 p. 254.

¹⁰ "Alcuni elementi, come il numero di scalini, dipendono da una decisione dell'autore, altri, come i movimenti di Michele, dipendono dal mondo reale, che per avventura, in questo tipo di romanzi, viene a coincidere col mondo possibile della narrazione". ECO, *Postille*, cit., p. 19.

¹¹ MAUGENEST, *Venise.net*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 101.

L'intrigo si applica a rispettare e "volgarizzare" la verità storica, e in compenso quest'ultima si mette a servire l'intrigo. Di fatto, Clio è una buona consigliera, poiché un dettaglio storico, la cecità di Luigi Groto, diventa una molla romanzesca che permette di introdurre dei quadri storici. A due riprese, il Tintoretto risponde alle preghiere pressanti del suo amico che gli chiede: "abbi pietà per il povero cieco che seguo, e tenta di farmi vedere le tue ultime opere con le parole"¹² o "tenta questa volta di farmi vedere Venezia coi tuoi occhi"¹³. Le due descrizioni fatte dal pittore si fanno eco, una al suo apogeo, l'altra dopo l'epidemia di peste, e permettono di misurare il declino della città.

In questi due romanzi, le modalità della scrittura della storia si appaiono a quelle di un romanzo storico canonico. Evasione, immaginario, esaltazione della memoria sul modo ludico, sono queste le parole chiave della loro struttura.

La storia apporta molto al romanzo giallo ed al romanzo *tout court*. Julien Gracq ha probabilmente dato la migliore definizione del fenomeno rivelando come avesse tentato, in *Le Rivage des Syrtes*, di liberare per distillazione uno spirito-da-Storico, nel senso in cui esiste un spirito-di-vino, che chiede di essere infiammato solamente dall'immaginario. È per infiammare l'immaginario del lettore che faccio appello alla storia nei miei romanzi.^{14*}

Si tratta di ritrascrivere, non la verità della Storia, ma una visione soggettiva della Storia che ha l'onestà di presentarsi come tale. Nell'opera di Delalande, i personaggi storici occupano la seconda fila, per rimanere più vicini alla verità storica.

Il romanziere (...) va ad infilarsi precisamente nelle "zone d'ombra", nei luoghi dove la storia stessa "non è più molto sicura di sé". Va a cercare di inventare là dove i fatti non sono più sicuri, là dove c'è un enigma, dove può trovare materia per stimolare la sua

¹² "aie quelque pitié pour le pauvre aveugle que je suis, et tente de me faire voir tes dernières œuvres avec des mots" in MAUGENEST, *op. cit.*, p. 94.

¹³ "tente cette fois de me faire voir Venise avec tes yeux" in MAUGENEST, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴ "L'Histoire apporte beaucoup au roman policier et au roman tout court. Julien Gracq a sans doute le mieux défini ce phénomène en révélant comment il avait essayé dans *Le Rivage des Syrtes* de libérer par distillation un esprit-de-l'Histoire, au sens où il existe un esprit-du-vin, qui ne demande qu'à être enflammé par l'imaginaire. C'est donc pour enflammer l'imaginaire du lecteur que je fais appel à l'Histoire dans mes romans", Thierry MAUGENEST.

immaginazione. E tutto questo, chiarendo che lavora nel campo della finzione.^{15*}

Francesco Loredan, Casanova o Carlo Goldoni sono personaggi secondari che l'eroe, un personaggio fittizio che avrebbe potuto esistere senza che la storia ne ricordi il nome, incontra all'epoca della sua inchiesta.

Fedele a una lunga tradizione, Delalande ricrea il periodo storico utilizzando ciò che Eco chiama la preterizione¹⁶. Si tratta di passaggi didascalici, di “strizzate d'occhio” che forniscono al lettore le notizie necessarie alla piena comprensione dei fatti. È il caso dei passaggi che descrivono il funzionamento della Repubblica veneziana, le vetrerie di Murano, oppure gli elementi biografici che riguardano Dante e Firenze. Evitando con brio gli ostacoli di ciò che Eco chiama il “salgarismo”, Delalande riesce a fondere la notizia nella massa del testo in modo da evitare i rallentamenti narrativi. I passaggi didascalici suscitano la curiosità comunicativa ma contribuiscono anche a delimitare la cornice realistica nella quale l'autore libera la sua immaginazione.

Il rinnovamento del genere poliziesco non risiede tuttavia unicamente nel campo tematico, ma manifesta una vera ricerca poetica che ha evidenti legami col postmodernismo letterario. La problematica postmoderna s'impone perché Umberto Eco stesso, modello dei modelli, vi iscrive il suo romanzo, dedicandole un capitolo nelle *Postille a 'Il nome della rosa'*. Bisogna vedere nell'utilizzazione di questo termine più “un *Kunstwollen*, un modo di operare”¹⁷, piuttosto che una categoria letteraria meticolosamente codificata. È qui evocata quell'intuizione postmoderna che ha integrato la storia delle idee e impregnato la scrittura contemporanea. Si potrebbero riassumere così le principali caratteristiche di questo modo di scrittura: rottura della linearità, gioco sull'intertestualità e poetica del frammento.

Per definizione, il racconto poliziesco è non lineare. Proprio come la storia, l'intrigo poliziesco è costruito a ritroso. “Sul piano cronologico propriamente detto, si tratta di un'inversione nel senso più evidente del

¹⁵ “Le romancier (...) va se glisser précisément dans les ‘zones d'ombre’, les endroits où l'Histoire elle-même ‘n'est plus très sûre de son fait’. Il va chercher à inventer là où les faits ne sont plus si sûrs, là où il y a énigme, où il va trouver matière à stimuler son imagination. Et ce tout en signifiant bien qu'il travaille dans le domaine de la fiction”, A. DELALANDE.

¹⁶ ECO, *Postille*, cit. p. 24.

¹⁷ ECO, *Postille*, cit. p. 38.

termine: il racconto poliziesco visto dal discorso critico è un racconto ‘alla rovescia’ che va dalla fine (il delitto) all’inizio (la causa del delitto)”¹⁸. A questa alterazione cronologica dell’ordine del racconto si aggiunge l’impiego di anacronie narrative, cioè di “differenti forme di discordanza tra l’ordine della storia e quello del racconto”¹⁹. Queste figure macrostrutturali plurisecolari agiscono dentro il romanzo giallo come un meccanismo di tensione particolarmente efficace.

Le Piège de Dante si apre con un breve ritratto del Doge che riceve la funesta notizia di un omicidio, seguito da una prolessi che si ritroverà letteralmente al settimo girone. Questo passaggio riferisce l’attesa delle forze della Repubblica veneziana, spiando la folla colorata del carnevale per identificare i dissidenti che dovevano passare all’azione il giorno della Sensa. La prolessi si ferma giusto prima del climax, quando il detective si trova di fronte all’assassino. L’autore gioca dunque al tempo stesso col *Who done it*, presentando l’assassino sotto un pseudonimo, e col racconto di investigazione sul modello del tenente Colombo, poiché il racconto presenta la catena logica che conduce i fatti fino a questa tappa chiave. Prima di tornare al racconto primo, questo capitolo inaugurale propone poi un *flashback* che riferisce l’esecuzione e il martirio della prima vittima la cui morte è all’origine delle inquietudini del Doge. L’orrore che suscita la sua crocifissione e l’epanalessi di questo strano verso dell’*Inferno*²⁰ (“Vexillia regis prodeunt inferni”), contribuiscono a prima vista a stimolare la curiosità di fronte a tanta nefandezza e a creare una *suspense* che l’autore riuscirà a mantenere fino all’ultima riga. L’impiego dell’epanalessi, lungo tutto il romanzo²¹, installa un ritmo e permette di creare una tensione, un senso di minaccia incombente: le insegne del re dell’inferno si avvicinano.

In *Venise.net*, la linearità è tanto più alterata in quanto l’autore propone non uno, ma due racconti primi collegati da una sillessi temporale fonda-

¹⁸ “Sur le plan chronologique proprement dit, il s’agit d’une inversion dans le sens le plus évident du terme: le récit policier vu par le discours critique est un récit ‘à l’envers’, qui va de la fin (le crime) au début (l’origine du crime)” in U. EISENSWEIG, “Introduction: quand le récit policier devient genre”, in *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri EISENZWEIG, Paris, Union Générale d’Editions, 1983, p.27.

¹⁹ “différentes formes de discordance entre l’ordre de l’histoire et celui du récit” in G. GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.

²⁰ Si tratta del primo verso il canto XXXIV dell’*Inferno*, canto che riferisce la prima apparizione di Lucifero.

²¹ Cfr. pp. 15, 16, 124, 133, 140, 155, etc.

ta sul tema del segreto dei Missionari dell'Ordine del Leone. Ogni capitolo è costruito sulla successione di due parti; la prima riporta l'intrigo storico il cui protagonista è il Tintoretto, la seconda, costituita di due *e-mail*, riporta il messaggio dell'ispettore Baldi seguito dalla risposta del professor Jeffers. Il racconto storico rispetta il più delle volte l'ordine cronologico, riferendosi essenzialmente al periodo veneziano del Tintoretto (1564-1577), poi al sacco della città da parte di Napoleone Bonaparte (1797) nei due ultimi capitoli. Tre prolessi si mischiano per descrivere gli 'incidenti' delle vittime: Paul Darmington (1934), Marco Zampiero (1962), ed Edith Deville, il cui decesso è all'origine dell'inchiesta dell'ispettore Baldi. Una struttura complessa e spezzettata dunque, ma che non ostacola mai la comprensione dell'intrigo.

L'elenco delle figure macrodiscorsive che alterano la linearità del testo non è certamente esauriente, e l'immaginazione dei romanzieri vuole che resti aperta. Tuttavia, è facile rilevare un altro procedimento ricorrente, scelto da Eco in *Il nome della rosa*, che conosce una ricca posterità, l'inserimento del *topos* del manoscritto trovato. Questo procedimento, utilizzato anche in *The Last Kabbalist of Lisbon* di Richard Zimler o nei romanzi di Monaldi e Sorti, permette di stabilire una relazione forte tra i fatti al di là del tempo; tra passato e presente, ma anche tra passato e futuro in *Imprimatur* e *Secretum*, poiché l'azione della cornice è situata nel 2040. Le prefazioni che identificano il testo come un manoscritto allografo permettono anche di oscurare la sorgente vera della notizia nella misura in cui i molteplici attori diventano tutti sospettabili, e sospetti, di avere alterato la verità storica del romanzo.

L'uso della citazione e l'onnipresenza dell'intertestualità sono del resto un altro tratto ricorrente della poetica postmoderna. Il libro non è più un mondo chiuso e indipendente nato per generazione spontanea; come manifestato dall'opera di Borges, una delle sorgenti esplicite di Eco, la memoria di tutte le letture anteriori si sovrappone al libro e tesse una rete di senso, fornendo delle chiavi interpretative attraverso un gioco di echi. Nel romanzo di Delalande, è certamente l'opera di Dante a essere rivisitata in filigrana. "La selva oscura", "L'anticamera dell'inferno", "Il Limbo", sono questi i titoli dei canti che strutturano il romanzo. Riuniti in gruppi di tre, compongono i nuovi gironi descritti dal poeta fiorentino. In *Le Piège de Dante*, come già in *The Dante Club* di Matthew Pearl, un assassino interpreta letteralmente i castighi dell'*Inferno* per sbarazzarsi

di personaggi imbarazzanti nel primo caso, e per sradicare il vizio a Boston nel secondo. Vero e proprio esteta dell'omicidio, l'assassino mette in scena ciascuna delle sue vittime in modo da creare un quadro di carne e di sangue che illustra il brano della poesia lasciata sul posto per il detective. I brani dell'*Inferno*, citazioni esplicite, diventano degli indizi per il detective, e la struttura dell'opera diventa una meccanica infernale che l'Orchidea Nera deve tentare di bloccare. L'assassino, usurpando il ruolo di Dio, castiga le sue vittime per i loro peccati; così, ogni nuovo omicidio permette al detective di conoscere il profilo della futura vittima e il movente dell'assassino:

Primo Cerchio: Marcello Torretone PAGANESIMO

Secondo Cerchio: Cosimo Cafelli LUSSURIA

Terzo Cerchio: Federico Spadetti GOLA, ecc²²

Allo stesso modo, il brano de *L'Histoire de la conquête de Constantinople* di Geoffroy di Villehardouin, permette al Tintoretto di collegare a una testimonianza storica le sue speculazioni sulla natura del tesoro nascosto dall'Ordine del Missionario del Leone. La citazione conferma la realtà e la natura del tesoro. L'intertestualità diventa allora un meccanismo di tensione sia nell'inchiesta poliziesca che nell'inchiesta del lettore. Difatti, quando l'autore scrive "Cosimo aveva perso la via diritta, si era smarrito"²³, il riferimento alla poesia di Dante²⁴ si trasforma in un indizio per il lettore che può prevedere il prossimo decesso di Cosimo.

La poetica del frammento è illustrata invece dall'inserimento di elementi esterni al tessuto narrativo, di briciole di testi che imitano dei documenti attraverso procedimenti iconici, tipografici o diacritici. Questa poetica del frammento è messa al servizio dell'intrigo; si stabilisce così una coincidenza tra gli oggetti di cui è questione nella finzione e la realtà materiale del testo che si tiene tra le mani.

Nell'opera di Thierry Maugenest, questi giochi che possono essere definiti borgesiani²⁵ sono stati ispirati da letture personali: "Sono stato se-

²² "Premier Cercle: Marcello Torretone – PAGANISME

Deuxième Cercle: Cosimo Cafelli – LUXURE

Troisième Cercle: Federico Spadetti – GOURMANDISE", etc. in DELALANDE, *op. cit.*, p. 401.

²³ "Cosimo avait perdu la voie droite, il s'était égaré", in DELALANDE, *op. cit.*, p. 94.

²⁴ "Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/che la diritta via era smarrita" (DANTE, *Inferno*, I, vv. 1-3)

²⁵ Questo termine definisce la coincidenza tra la realtà e le finzioni per estensione di un commento sull'opera di Borges: "La technique de narration [mise] en œuvre consiste à faire interférer le texte

dotta molto tempo e sono stato influenzato dai romanzi di John Dos Passos [...] che introducono degli elementi esogeni al racconto come i brani di giornali o delle biografie, tratte da dizionari”²⁶. In *Venise.net*, alcuni procedimenti tipografici riproducono per esempio la pergamena che enuncia il regolamento del concorso di pittura, ma soprattutto l’integralità della corrispondenza informatica tra Baldi e Jeffers, che informa il lettore dell’inchiesta contemporanea. La sintassi informatica sarà utilizzata sistematicamente. Ogni *e-mail* esordisce con l’intestazione caratteristica:

Da: Alessandro Baldi
A: W.Jeffers@st-able.usa
Oggetto: Domanda di assistenza.²⁷

Questo gioco sulla sintassi informatica è assimilabile ai *file* incastonati in *Il pendolo di Foucault*; le nuove tecnologie interagiscono con gli uomini, e vengono a rinnovare le nostre interrogazioni sulla scrittura²⁸, o sulla diffusione delle notizie in un mondo dove l’*internet* ha modificato fundamentalmente la nostra concezione dello spazio e del tempo. È questo mezzo, testimone muto e indifferente, che suggerisce la morte del detective “in diretta”, del resto: “Forse che nel momento in cui batto queste parole essi ssss;,,,,; / / / / / / / / Messaggio di errore type78MVVLine OOO55connessione interrotta”²⁹. Più che un semplice gioco interattivo per “modernizzare il dialogo”^{30*}, la riproduzione di questa corrispondenza è un elemento essenziale nella costruzione e nell’economia del romanzo; questo segno tipografico permette di segnalare

qu’on a ici et maintenant sous les yeux, dans sa réalité matérielle d’objet typographique, avec l’univers fictionnel qu’il projette. (...) Le livre, ‘introduceur de monde’, s’inclut dans le monde qu’il introduit”, in R. LELLOUCHE, “Borges, et l’enfer littéraire” in *La bibliothèque, miroir de l’âme, miroir du monde*, Paris, Ed. Autrement, 1991, p. 214.

²⁶ “J’ai longtemps été séduit et influencé par les romans de John Dos Passos, (...) qui introduisent des éléments exogènes au récit comme des extraits de journaux ou des biographies, tirées de dictionnaires”*.

²⁷ De: Alessandro Baldi

A: W.Jeffers@st-able.usa

Objet: Demande d’assistance. (p. 15)

²⁸ I *files* del *Pendolo di Foucault*, “compilati” per il computer a partire da una base di notizia, interrogano ironicamente il processo di creazione letteraria confrontando lo scrittore pazzo che è l’intelligenza artificiale allo scrittore sterile che è Belbo, creatore maledetto che inventa il reale al posto della finzione.

²⁹ “Peut-être même qu’à l’heure où je tape ces mots ils ssss;,,,,;/////////Message d’erreur type78MVVLine OOO55connexion interrompue”, in MAUGENEST, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ MAUGENEST.

istantaneamente il passaggio dall'intrigo storico, trasmesso in forma narrativa, all'intrigo contemporaneo, riferito invece in forma epistolare.

Preso separatamente, ciascuno di questi elementi potrebbe sembrare insignificante, ma la loro congiunzione contribuisce a interrogare e a rinnovare la scrittura romanzesca. D'altra parte, le interrogazioni postmoderne riprendono le preoccupazioni secolari del romanzo storico, in quanto fusione di storia e di immaginazione.

In un certo modo, la problematica postmoderno è inerente alla scrittura e alla lettura della Storia. Se seguiamo Brian McHale³¹, la domanda fondamentale che pone il moderno è “che cosa posso sapere del mondo?/della realtà?” mentre quella del postmoderno è “Che cos'è il mondo?/la realtà?”³². Nel caso del romanzo giallo, del romanzo storico, e, a maggior ragione, del romanzo giallo storico, lo spostamento paradigmatico trasforma la problematica in “Che cos'è la verità?”.

Ricordiamo peraltro che la dialettica verità/immaginazione nella Storia si pone fin dalle origini. Le scienze storiche non hanno visto la luce prima dell'Ottocento; prima, letteratura e Storia erano raggruppate sotto la stessa egida. Lo mostrano bene le prime parole di Madame de Staël in *De la Littérature*: “Comprendo in questo lavoro, sotto la denominazione di letteratura, la poesia, l'eloquenza, la storia e la filosofia, o lo studio dell'uomo morale”³³.

Contrariamente ai numerosi *noir* sull'epoca contemporanea, non si tratta qui di salvare dalla dimenticanza una verità storica occultata dai vincitori; i romanzi che trattiamo qui inseriscono i loro intrighi in una Storia consensuale. Là dove la storia può essere assimilata a un “romanzo vero”³⁴, gli autori di romanzi gialli eruditi abitano il passato, talvolta ai confini del mito letterario:

³¹ Brian MCHALE, “The (post)modernism of *The Name of the Rose*” in *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.

³² In questo senso, come il romanzo di Eco che McHale chiama “anfìbio” (p. 164), i romanzi polizieschi eruditi sono al tempo stesso moderni e postmoderni, caratterizzati da una forte problematica epistemologica e ontologica.

³³ “Je comprends dans cet ouvrage, sous la dénomination de littérature, la poésie, l'éloquence, l'histoire et la philosophie, ou l'étude de l'homme moral”, in M^{ME} DE STAEL, *De la Littérature* [1800], Paris, Garnier, 1998, p. 45.

³⁴ “Les historiens racontent des événements vrais qui ont l'homme pour acteur; l'histoire est un roman vrai”, P. VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p.10.

Perciò il romanziere invita ad un “gioco sulla memoria” che non pretende di essere necessariamente totalmente fedele al reale, alla “lettera della storia”. In compenso sarà fedele allo “spirito della storia”. Il romanziere lavora talvolta più sul mito che sul fatto, e la sua priorità non è il vero, ma il verosimile, il che non è affatto la stessa cosa.^{35*}

Secondo Eco, il postmoderno propone un nuovo sguardo sulla storia; afferma nelle *Postille a Il nome della rosa*: “La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente”³⁶. Questa distanza si manifesta col fatto che l’autore svia il lettore, che gli fa seguire delle piste alle quali non accorda nessun credito. Ed è spesso l’esoterismo che traduce questa distanza ironica, che si tratti della supposta presenza del diavolo nell’abbazia del *Nome della rosa*, di una società segreta in *Venise.net*, o di un complotto in *Le Piège de Dante*. Queste spiegazioni esoteriche non sono tuttavia un modo di spiegare il mondo; sono esemplificazioni di una mitologia del potere di cui l’Italia è la patria prediletta. Tuttavia, l’esoterismo in questi romanzi è una molla drammatica e non la causa prima di fatti inspiegabili. Nel romanzo di Delalande, uno dei personaggi si burla del resto apertamente dell’ipotesi esoterica:

Evidentemente, la cerimonia occulta di Mestre e gli artifici esoterici presi in prestito alle Forze dal Male di Raziel erano serviti solamente a fare passare per un tipo di delirio settario ciò che era una minaccia politica reale ed organizzata che andava bene al di là dell’attivismo di questa o quella fazione introdotta negli ingranaggi dello Stato.³⁷

Oltre che mostrare le virtù narratogeniche del tema del segreto, il successo del filone esoterico è anche sintomatico di un deficit di senso esistenziale. Società segrete, palchi massonici, manoscritti apocrifi risco-

³⁵ “Aussi le romancier invite-t-il à un “jeu sur la mémoire” qui ne prétend pas forcément être totalement fidèle au réel, à la “lettre de l’Histoire” (...) En revanche il sera fidèle à ‘l’esprit de l’Histoire’. Le romancier travaille parfois davantage sur le mythe que sur le fait, et sa priorité n’est pas le vrai, mais le vraisemblable, ce qui n’est pas du tout la même chose”, Arnaud DELALANDE.

³⁶ ECO, *Postille*, cit. p. 39.

³⁷ “De toute évidence, la cérémonie occulte de Mestre et les artifices ésotériques empruntés aux Forces du Mal de Raziel n’avaient servi qu’à faire passer pour une sorte de délire sectaire ce qui était une menace politique réelle et organisé, qui allait bien au-delà de l’activisme de telle ou telle faction infiltrée dans les rouages de l’Etat”, in DELALANDE, *op. cit.*, p. 315.

perti, e altre credenze sulla Fine dei Tempi vengono a portare una parvenza di risposta alla ricerca di trascendenza che anima l'Occidente:

Di fronte allo smarrimento delle religioni e delle ideologie le cui tradizionali "soluzioni metafisiche", a torto o a ragione, sono discusse da un Occidente in piena crisi di identità, ognuno si getta nella ricerca delle mistiche alternative, quando non in una teologia materialista.^{38*}

Tuttavia, rari sono i casi in cui la spiegazione esoterica non è considerata unicamente come un procedimento romanzesco efficace. È forse questa stessa ricerca di senso che spiega l'interesse incontestabile con cui questa letteratura guarda a Dante in questi ultimi anni. L'opera del poeta fiorentino permette di dare una spiegazione razionale e precisa all'eterno problema del Male. In un certo modo, l'*Inferno* è una rappresentazione secolare dell'industrializzazione della morte che ha trovato una triste espressione nel Novecento. La perdita del carattere umano e l'applicazione meccanica del castigo ricordano purtroppo irresistibilmente le immagini celebri dei campi della morte. Riscrittura e reminiscenza permettono di mettere delle parole su un trauma collettivo e indicibile.

Questi romanzi esorcizzano il passato, ma attingono anche nella storia e nella cultura le basi sane che permettono all'uomo di trovare un consenso universale, di gettare le fondamenta di una nuova identità collettiva e laica. In una frase, sembra che Arnaud Delalande abbia definito le poste in gioco più o meno coscienti di questa vena romanzesca che incarna una sorta di umanesimo postkantiano:

Per riassumere, questi valori [dell'umanesimo] esaltano la dignità e la singolarità della persona umana, e dunque l'importanza della conoscenza, della cultura, della memoria della sua storia. Se Kant rappresenta una rottura, è perché libera questi valori dalla necessità di un postulato trascendentale, in altre parole dalla richiesta dell'esistenza di Dio.^{39*}

³⁸ "Face au désarroi des religions et idéologies traditionnelles, dont les 'solutions métaphysiques', à tort ou à raison, sont discutées par un Occident en pleine crise d'identité, chacun se jette dans la recherche de mystiques alternatives, lorsque ce n'est pas dans une athéologie matérialiste (cfr. Onfray)" *, A. DELALANDE.

³⁹ "Pour résumer, ces valeurs [celles de l'humanisme] exaltent la dignité et la singularité de la personne humaine (et donc en effet l'importance de la connaissance, la culture, la mémoire de son histoire). Si Kant représente une rupture, c'est qu'il affranchit ces valeurs de la nécessité d'un postulato transcendantal, autrement dit de la question de l'existence de Dieu".*

Per la riscrittura del passato e la messa in scena del patrimonio culturale, si tratta di esaltare una memoria collettiva, di tessere legami tra gli uomini al di là del tempo. È una convinzione che sembra condividere Eliette Abécassis:

Il ruolo della memoria, una volta trasmessa attraverso la religione, consiste nel risvegliare e nel rinforzare il sentimento di appartenenza ad una comunità. La memoria ha il ruolo fondamentale di produrre del senso contro l'alienazione individualistica nella società postmoderna.⁴⁰

In questo senso, la costruzione di *Venise.net* è perlomeno significativa. Sono i progressi simultanei delle due inchieste, l'una storica e l'altra contemporanea, che permettono di arrivare a una comprensione totale dell'enigma. Il passato fornisce un insegnamento indispensabile all'intelligenza del presente, dunque, per citare Delalande:

L'insegnamento della storia 'data-battaglie' non ha interesse se non si accompagna alla memoria, a ciò che questo o quel periodo ci ha tramandato, cioè al senso di questi fatti, a ciò che si può trarne come insegnamento oggi.⁴¹

Niente di stupefacente allora se questi due romanzi, per quanto ambientati in secoli differenti, rappresentano una Venezia decadente, nostalgica e ansiosa di fronte a un avvenire incerto. È il nostro riflesso che si contempla allo specchio del romanzo; il riflesso della nostra nostalgia davanti alla grandezza passata dell'Europa di cui l'Italia rappresenta il fiore all'occhiello. In un'intervista, Thierry Maugenest ci ha confidato: "Ciò che mi ha più interessato quando ho cominciato a lavorare su *Venise.net*, è che i veneziani, all'epoca in cui faccio iniziare il mio romanzo, proprio come noi oggi, si rifiutavano di credere a questa decadenza"⁴². La presa di distanza storica fa sì che siamo più in grado di comprendere il passato che la nostra epoca.

⁴⁰ "Le rôle de la mémoire, autrefois transmis par la religion, consiste à réveiller et à renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté. La mémoire a le rôle fondamental de produire du sens contre l'aliénation individualiste en société postmoderne" in E. ABECASSIS, *La Petite Méta-physique du Meurtre*, Paris, PUF, 1998, p. 56.

⁴¹ "L'enseignement de l'Histoire 'date-batailles' n'a pas d'intérêt s'il n'est rapproché de la mémoire, de ce que telle ou telle période nous a légué – bref du sens de ces événements, de ce que l'on peut en tirer comme enseignement aujourd'hui" *, A. DELALANDE

⁴² "Ce qui m'a le plus intéressé lorsque j'ai commencé à travailler sur *Venise.net*, c'est que les Vénitiens, à l'époque à laquelle débute mon roman, tout comme nous aujourd'hui, refusaient de croire à cette décadence" *, T. MAUGENEST.

Il passato italiano diventa il riflesso di un Occidente declinante, ma rimane il simbolo della sua grandezza. In questo senso, l'Italia ha svolto un ruolo essenziale nella costituzione del patrimonio culturale occidentale grazie all'irradiamento in numerosi campi dei brillanti spiriti che l'hanno abitata. *The Rule of Four*, romanzo scritto da due americani, centrato sugli enigmi dissimulati da Colonna nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, propone una visione idilliaca di Firenze:

“In that town – he says, – you’ve got more intellectuals than anyone knows what to do with. Geniuses. Polymaths. Thinkers who are gunning for the big answers to the big questions. Autodidacts who have taught themselves ancient languages no one else knows. Philosophers who are combining religious points from the Bible with ideas from Greek and Roman texts, Egyptian mysticism, Persian manuscripts so old nobody knows how to date them. The absolute cutting edge of humanism. [...] My father liked to call it the mother city of modern scholarship.”⁴³

Questo riconoscimento reale del debito occidentale verso l'Italia può essere interpretato anche come una forma di utopia retrospettiva. Se ogni elemento di questo panegirico è bello e fondato, la rappresentazione paradisiaca che questo romanzo fa di Firenze offre una riscrittura del sogno secolare della Repubblica delle Arti e delle Lettere.

All of them, together, in the same small city, at basically the same time. The greatest cultural heroes in all of Western history, crossing each other in the streets, knowing each other on a first-name basis, talking to each other, working together, competing, influencing and pushing each other to go further than they could've gone alone. All in a place where beauty and truth are king, where leading families fight over who can commission the greatest art, who can subsidize the most brilliant thinkers, who can own the biggest library. Imagine that. All of that. It's like a dream. An impossibility.⁴⁴

Sebbene si possa accusare questa rappresentazione del passato italiano di essere decisamente idealizzata, sembra tuttavia particolarmente rivelatrice delle aspirazioni contemporanee a sfuggire da una certa forma di materialismo e di individualismo.

⁴³ CALDWELL & THOMASON, *The Rule of Four* [2004], London, Arrow Books, 2005, p. 392.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 393.

Per concludere, si può affermare dunque che le relazioni tra materia storica e intrigo poliziesco partecipano di una vera simbiosi; l'inchiesta viene a portare una forma dinamica alla trasmissione dello scibile, mentre la storia e la cultura rinnovano il genere poliziesco che iscrive lo scibile al centro delle sue investigazioni. La scrittura romanzesca, e più particolarmente, la scrittura degli enigmi storici, è impregnata anche di una certa forma di postmodernismo. I romanzieri mettono a profitto alcuni tratti postmoderni nella scrittura degli intrighi storici e polizieschi: gioco sulla linearità, sul tempo del racconto, oppure sulla confusione del mondo reale con quello della finzione. Del resto, quest'ultima problematica sembra inerente al romanzo storico. La rappresentazione della storia è sempre il riflesso di una verità soggettiva che col tempo può prendere aspetti di costruzione mitica. Ne risulta un'immagine dalla storia rivelatrice tanto dei fatti passati quanto delle preoccupazioni attuali.

Sinceri ringraziamenti a Thierry Maugenest e Arnaud Delalande per la loro disponibilità e a Bertrand Lançon per la sua preziosa rilettura.

PAROLE D'AUTORE

Il giallo, *Confine di Stato*, la storia dei colpevoli

Simone SARASSO

L'opportunità di poter parlare del proprio lavoro in sede accademica è pressoché unica per chi fa il mio mestiere. In genere, che si abbia a che fare con la stampa o col pubblico, la più grande premura del giallista (e del noirista) è sempre la medesima; non *spoilerare*.

Parlare di un romanzo che mette in scena per due-trecento pagine la rincorsa di un colpevole senza rovinare la sorpresa è quasi impossibile.

Le alternative sono due; essere dannatamente superficiali (e si rischia di apparire altezzosi, nella migliore delle ipotesi; impreparati su ciò che si presume sia frutto dei propri lobi temporali, nella peggiore) o scadere in una non voluta e snervante anticipazione, nel disperato tentativo di dar conto del proprio lavoro.

Forse la faccio un po' troppo patetica, ma sostanzialmente le cose stanno così.

In situazioni "protette" come il convegno o la *lecture* i rischi dell'anticipazione svaniscono ed è finalmente possibile andare a fondo.

Parlare di giallo in riferimento a *Confine di Stato* non credo sia completamente opportuno; è vero, s'inizia con un morto ammazzato (una morta, a dirla tutta) ma poi la storia va in tutt'altra direzione.

1. La prima sezione del romanzo gira intorno alla classica scoperta del colpevole.

Chi ha ammazzato Ester Conti? Solo rispondendo a questa domanda si può progredire. Sia narrativamente che dal punto di vista dei contenuti.

Non ho mai avuto intenzione di scrivere un giallo classico. Prima di tutto perché non credo di essere tagliato per l'invenzione di complesse architetture "colpevoliste". E poi perché le storie che voglio raccontare, di solito, hanno ben più di un colpevole.

Nonostante tutto, la chiave del giallo era l'unica possibile per poter andare a indagare il tema della responsabilità.

La responsabilità (penale) relativa a tre zone d'ombra della storia dello Stivale. Tre eventi fondanti, che hanno reso il paese ciò che è oggi e per i quali, secondo la legge italiana, nessuno è colpevole.

Nonostante le vittime civili, nonostante i processi, nessuno ha pagato per Piazza Fontana, per la morte di Enrico Mattei o per quella di Wilma Montesi.

Nel maggio del 2005, all'indomani della chiusura del terzo grado di giudizio del processo per la strage di Piazza Fontana, quando fu pronunciata una sentenza di piena assoluzione per gli imputati, il "Manifesto" si trovò a titolare, mentre il paese affondava nella tristezza fino al ginocchio: NON È SUCCESSO NIENTE.

Poco importavano i nomi degli iscritti nel registro degli indagati dell'ultimo giro di giostra del processo durato trentasei anni.

Ciò che contava, ciò che davvero scandalizzò l'opinione pubblica, fu l'imputazione delle spese processuali ai famigliari delle vittime.

Questa paradossale chiusura del cerchio fu il motore della mia ricerca.

Ho studiato a fondo la storia dei sopravvissuti alla bomba del 12 dicembre 1969; la domanda più ricorrente nell'immaginario (mai sbiadito) di queste persone è: "Chi è stato? Chi ha fatto questo?"

Anche dopo quasi quarant'anni, anche oggi che le dinamiche dell'insano gesto che inaugurò la Strategia della Tensione sono note, i sopravvissuti continuano a chiedersi "Chi è stato?"

Vi sono molte repliche possibili alla domanda: i fascisti, i servizi segreti, gli americani, la destra extraparlamentare.

Nessuna, tuttavia risponde davvero al quesito. Nessuno sa, né saprà mai, a chi appartiene la mano che introdusse la valigetta nella Banca Nazionale dell'Agricoltura.

E il pensiero cosciente di non poter mai scoprire chi ha ammazzato tuo padre, tuo fratello o tua sorella è davvero agghiacciante.

Ecco, dunque, l'esigenza fondante del romanzo; dare un nome e un volto al colpevole.

L'archetipo del colpevole. Il colpevole per eccellenza.

Così colpevole da non poter essere, nemmeno in parte, buono. O simpatico, divertente, accattivante.

Il colpevole è il male assoluto.

Il colpevole ha finalmente un nome: Andrea Sterling.

Da qui, di conseguenza, la necessità di organizzare una caccia, una rincorsa al disvelamento.

Da qui la necessità del giallo.

Il giallo, anche nelle sue costruzioni più elaborate, rimane un piatto estremamente semplice da preparare; bastano un colpevole (e finalmente ne avevo uno), un cadavere (quello di Ester Conti/Wilma Montesi era perfetto. Ne ripareremo nel paragrafo sulla storia) e un investigatore.

Anche qui il rischio di banalità era dietro l'angolo; troppi poliziotti, carabinieri, sbirri in pensione a sovraffollare la scena. Dopo un abbrivio timido con un carabiniere, ho cercato di cambiare radicalmente punto di vista, e ho giocato la carta dell'indagatore involontario.

Lorenzo Trama, il cui nome echeggia nemmeno troppo velatamente quello di Renzo Tramaglino, è il primo elemento veramente "italiano" del romanzo. Se Sterling è l'archetipo del Male, quasi irrealista nella sua stigmatizzata ultraviolenza, Trama incarna ogni difetto del Bel Paese. Impiccione, avido, codardo, ma in fondo capace di slanci inusitati. Di azzardi estremi per andare fino in fondo.

Trama ce la farà. In mezzo a un mare di pessime intuizioni ne scoperà qualcuna decente e arriverà, alla fine della prima parte del romanzo, a scoprire chi ha ammazzato Ester Conti.

Lorenzo Trama è l'anima del giallo in *Confine di Stato*. Ecco perché ho deciso di farlo fuori non appena finito di espletare la propria funzione.

Quando l'enigma è risolto, quando finalmente il lettore può guardare in faccia il colpevole, l'investigatore ha solo due alternative; scomparire o intraprendere una nuova *quest*, in cerca di un nuovo assassino.

È così che vanno le cose nel giallo.

Sfortunatamente per Trama, *Confine di Stato* non è solo un giallo. E da pagina 180 il colpevole diventa il signore assoluto della storia.

Niente spazio per il povero investigatore.

Riposa in pace, Lorenzo Trama.

2. La storia: l'eterogenesi dei fini è meglio di un'ottima idea

Scrivere romanzi storici ha a che fare con la carenza di immaginazione. Pennac dice di essere un uomo poco fantasioso e attribuisce tutto il merito delle proprie storie alla realtà (proverbiale superatrice della fantasia) che lo investe. Non gli serve altro; legge il giornale, elabora, fa un *cut-up* e quando è sicuro della storia si mette a scrivere.

Credo che Pennac non la conti giusta, ma credo anche che ciò che dice c'entri parecchio col mestiere del romanziere storico.

Per quanto mi riguarda, la carenza d'immaginazione è solo un effetto collaterale. Ho scelto di scrivere a sfondo storico per ragioni etico-politiche (di cui parlerò diffusamente nel paragrafo sulla memoria) ma anche per questioni narrative.

Chi fa il mio mestiere non può soffrire dell'ansia da pagina bianca.

Conosce tutto della storia prima ancora di iniziare a raccontarla.

Prima di iniziare a scrivere *Confine di Stato*, prima di mettere nero su bianco una sola riga, ho trascorso un anno e mezzo tra i documenti.

Il percorso è stato graduale; sono partito dalla rete, sono passato per i libri e sono finito negli archivi.

Conoscevo a grandi linee i fatti, ma non avevo idea di chi fossero i personaggi.

Gente come Trama e Sterling tiene in piedi la baracca, è vero. Ma a ben vedere questi due tizi sono i meno credibili di tutta la storia. La gente vera è quella che gli sta intorno. La gente di strada come Florio Licalzi il barista, come il maresciallo Valenti. Le vittime di Piazza Fontana (che parlano in prima persona), gli avventori del baretto degli esistenzialisti, Vizio il cocainomane, gli agenti di PS che scrivevano i *report* sulle attività del giudice Domino.

La realtà che filtra nella pagina.

La storia, che cola dai documenti e finisce a macchiare il lavoro dello scribacchino.

Questo è più o meno ciò che mi è successo con *Confine di Stato*. Mentre scrivevo, mentre accompagnavo Sterling lungo la strada per l'inferno, dai documenti si affacciavano persone reali, testimonianze curiose e desuete, accenti, luoghi, a volte persino profumi e sapori.

Mentre mi sforzavo di pensare all'Italia dei Cinquanta, e facevo di continuo avanti e indietro tra testi, pagina di word e fotocopie di giornali d'epoca, ebbi una folgorazione; per il romanziere storico l'eterogenesi dei fini è più importante della creatività.

Detta così è una gran bella frase, ma non spiega granché. L'eterogenesi dei fini (che ve lo dico fare?) è quel meccanismo per cui intraprendi una direzione pensando di raggiungere uno scopo, e in termini storici ottieni tutt'un altro effetto.

Come morì Wilma Montesi? Nessuno lo sa di preciso, ma presumibilmente finì male.

Magari non così male come la Ester Conti del mio romanzo, ma comunque male. Chi la uccise (o la guardò morire) aveva in mente il ricambio di una classe politica? Vedeva davvero così lontano (come io

sostengo in *Confine di Stato*)? Direi di no, con un'altissima probabilità di azzeccarci (a dare ascolto alle fonti, un 90 per cento secco). Eppure...

Eppure in seguito allo scandalo Montesi – che vide coinvolto suo figlio – Attilio Piccioni diede le dimissioni, di fatto spianando la strada a Fanfani prima e ad Andreotti poi.

La morte della povera Wilma trasforma il paese. Ci regala la Prima Repubblica e il suo modo democristiano di fare affari.

Eterogenesi dei fini; nessuna buona idea vale tanto.

Altro esempio; Gladio. A guardarlo bene, l'accordo *Stay Behind* del 1956 è poco più che un patto tra polizie.

A leggere il documento, sembra un'informativa dell'Interpol.

Nel giro di qualche anno, però, porta alla costituzione di eserciti clandestini (finanziati con soldi americani) in tutti i paesi Nato. E diventa l'arma giusta per sovvertire un governo in caso di vittoria del partito comunista.

A un certo punto della stesura di *Confine di Stato* mi sono trovato con la necessità di *shiftare* la prospettiva del romanzo da un piano minuto a un piano universale. Avevo bisogno di coinvolgere Sterling in un complotto cospirazionista che facesse tremare i polsi. Qualunque cosa mi fossi potuto inventare non avrebbe retto il confronto con quello che mi raccontavano i documenti.

Gladio era una trovata da film di Bruce Willis. Già pienamente operativa nell'anno in cui Willis veniva al mondo.

Eterogenesi dei fini. Ancora una volta.

A voler mettere da parte l'invenzione, provando a seguire il filo rosso fino in fondo, qualche tempo fa sono spuntati degli altri documenti (roba dell'MI-6, se la memoria non mi fa difetto) che testimoniano come di là della Manica tutto fosse già pronto per il colpo di Stato nel nostro paese.

Studi di valutazione, informative incrociate sui soggetti “a rischio”, elenco degli obiettivi sensibili.

Bruce Willis è un poppante al pari di Kissinger e Callaghan (il premier inglese in carica nel '76, non l'ispettore eastwoodiano...).

L'eterogenesi dei fini può generare delle brillanti trovate dal punto di vista narrativo, ma a volte produce illuminanti risultati anche al fine della caratterizzazione dei personaggi.

Confine di Stato è un romanzo di spie. E tutto sommato le spie che sono al centro della storia si comportano da duri. Uomini decisi, determinati, tutti d'un pezzo. Proprio come al cinema.

Ma siamo sicuri che le spie dei Cinquanta fossero davvero così? O, meglio ancora: abbiamo idea di chi fossero gli operativi dell'intelligence negli anni Cinquanta?

Diamo un'occhiata ai documenti per farci un'idea.

I documenti secretati del caso Montesi, a norma di legge, avrebbero dovuto perdere la classificazione di SEGRETO DI STATO verso la metà degli anni Ottanta (dopo trent'anni il segreto di Stato "svanisce": normativa europea). Com'è come non è, non furono consultabili prima del 2000. Nel nostro paese affari del genere capitano di continuo.

La scusa ufficiale: ce li siamo persi. Non li troviamo più! Stavano proprio qua un attimo fa...

In realtà i sette armadi di ferro che contenevano il malloppo segreto della vicenda Montesi furono imboscati nei sotterranei delle questure romane per anni.

E questo dà già una dimensione degli spioni de noantri.

Una volta rinvenuto il prezioso tesoro e rotto il millenario sigillo, che cosa ci si ritrova in mano; lunghe sequele di report informativi. Scritti con acribica minuzia su veline ormai ingiallite.

Dalla prosa, ma soprattutto dal contenuto delle informative, ci accorgiamo senza dubbio alcuno che le spie di casa nostra non assomigliavano a James Bond. Decisamente.

Durante il processo Montesi – lo racconto parzialmente in *Confine di Stato* – una parte di Stato ne spiava un'altra. Due correnti Dc affidavano

l'intelligence alle forze dell'ordine. Carabinieri e polizia si ritrovano impegnati, per giorni, in folli inseguimenti e assurdi appostamenti ai danni di eminenti personalità della politica e della magistratura.

Alle guardie viene chiesto di registrare ogni singolo movimento dei pedinati. Di sbirciarne gli appunti, di orecchiarne le conversazioni.

Se l'indagine sotto copertura è affidata all'agente 007 avremo microcamere e fascino da vendere. Se scende in campo l'appuntato Gargiulo, la sua giornata tipo nello strepitoso mondo dell'intelligence è peggio di un film di Totò.

Non è raro che il Gargiulo di turno appuntasse quante volte il magistrato sotto sorveglianza fosse andato al gabinetto durante le ore di osservazione. Se avesse tirato o meno lo sciacquone. Che cosa avesse ordinato a pranzo o cosa si fosse detto con la moglie al telefono.

Paradossalmente, mancano informazioni fondamentali. Quando il magistrato deve fare una telefonata importante (al sicuro da orecchie indiscrete) chiude la porta e lascia Gargiulo sul pianerottolo.

Gargiulo non si arrampica sul cornicione, né piazza improbabili microfoni nel ricevitore del telefono. Si limita ad appuntare;

Il Signor Giudice *****, alle 13.25 ha chiuso la porta dello studio e ha fatto una telefonata riservata.

Non si hanno idea né del ricevente la telefonata, né del numero chiamato.

Bravo Gargiulo; dieci e lode!

Eterogenesi dei fini; volevi James Bond, ti è uscita una barzelletta sui carabinieri.

3. La memoria: i cattivi son sempre cattivi. Anche dopo sessant'anni. Occhio al revisionismo: è una brutta bestia.

Ho rivolto a un campione di trecento soggetti tra i diciotto e i trentacinque un paio di domande su Piazza Fontana (Se ti dico "Piazza Fontana" che ti viene in mente? A che anno pensi?). Snocciolare percentuali è

sempre bruttarello, specie in consessi come questo, dove non sono i numeri a farla da padrone.

Tuttavia, i dati sono così significativi che val la pena darci uno sguardo.

Dipingono lo stato dell'arte della memoria nel nostro paese.

Solo un 20% del campione ha citato al primo colpo la strage del 1969.

Un 35% sapeva della strage ma non ricordava l'anno (le ipotesi "alternative" più accreditate; un generico anni di piombo e un disarmante anni Ottanta).

Il restante 45% non aveva idea di che cosa stessi parlando.

Dopo aver informato sui fatti la percentuale inconsapevole, mi sono permesso un'ulteriore domanda: Chi è stato, secondo te, a piazzare la bomba?

Domanda trabocchetto. Cattiva sul serio.

Fantasticavo su miriadi di scene mute. Ho ricevuto un sacco di risposte curiose.

La più accreditata è senz'altro: i terroristi, ma a me faceva un po' l'effetto di quel vecchio film:

– Chi è?

– I ladri!

Per cui mi sono permesso di andare un po' più a fondo: quali terroristi?

E qui un'altra sequela di risposte bizzarre. L'ultima delle quali rivela un doppio fondo preoccupante: al primo posto gli Islamici, seguiti da un generico gli stranieri e dalle Brigate rosse.

Fanalino di coda: i comunisti.

La mia indagine non è il massimo da un punto di vista statistico. Mi si potrebbe obiettare che il campione preso in esame era troppo circostanziato, che le domande presupponevano un certo tipo di *background* o

che non sono state poste nelle migliori condizioni (quasi tutte interviste telefoniche o *vis-à-vis*, per evitare la scappatoia Wikipedia).

Sta di fatto che i numeri raccontano una storia.

I numeri dicono che il ricordo è un prodotto deperibile, e il rischio di revisionismo (anche il più becero, quello che si alimenta di leggende metropolitane) è sempre dietro l'angolo.

Grazie a Dio c'è Wikipedia.

Le interviste si concludevano – nella migliore delle tradizioni giallistiche – con il disvelamento dell'arcano. E, in generale, molti di coloro che ne sapevano poco o nulla, manifestavano interesse per l'accadimento storico e chiosavano con: “Mi hai fatto venire voglia di saperne qualcosa in più. Mi farò un giro su Wikipedia.”

Il mondo in cui viviamo – e meno male – non è quello dei nostri nonni, e nemmeno quello dei nostri padri.

Negli Ottanta, curiosità simili a quelle manifestate dai miei intervistati, avrebbero naturalmente puntato l'interessato verso l'enciclopedia.

Con tutti i rischi che la cosa poteva comportare, primo fra tutti l'obsolescenza dello strumento.

Oggi abbiamo a disposizione strumenti d'informazione ad aggiornamento costante (Wikipedia: ogni cinque minuti).

Ma siamo sicuri che, nonostante il poderoso apporto tecnologico, la memoria sia al sicuro?

Io ho trent'anni e mi occupo di storia contemporanea da meno di cinque.

Fino ai venticinque anni la mia capacità di discernimento su fatti come Piazza Fontana o Gladio era la medesima dei miei intervistati.

Come mi sono avvicinato alla storia? Come mi sono avvicinato alla memoria?

Attraverso la letteratura. Grazie ai libri dei giallisti della generazione precedente alla mia (leggi: Wu Ming, Genna, Lucarelli, Evangelisti).

E qui arrivo al punto.

Quali sono gli strumenti possibili per la conservazione della memoria nel XXI secolo?

Come si fa a mantenere vivo il ricordo in un paese bombardato d'informazioni, in cui il valore testimoniale dell'esperienza di massa è affidato a strumenti a dir poco obsoleti?

Semplice: bisogna aggiornare gli strumenti, avendo cura di non travisare i fatti.

Parliamoci chiaro, è lodevole che ricercatori di paesi diversi si ritrovino in consessi come questo a discutere di memoria, ma questo auditorio rappresenta una nicchia (a dirla tutta, una nicchia in una nicchia).

Altrettanto incoraggiante è che ciò che c'era scritto nell'enciclopedia di quando ero ragazzino (o sul mio testo di storia del liceo) sia facilmente accessibile da parte di chiunque abbia un Pc o una connessione internet.

Però questo non basta per rendere l'informazione abbastanza attraente da essere universalmente condivisa.

Parlare di Piazza Fontana può essere riduttivo e fuorviante, me ne rendo conto.

Ma se ripetessimo l'esperimento con la guerra del Vietnam, o con la prima guerra mondiale, quanti soggetti tra i diciotto e i trentacinque saprebbero rispondere correttamente a domande relative alle parti in causa?

Non voglio ridurre il discorso sulla memoria a un quiz a premi per sottolineare il livello di disinformazione del giovane europeo. Voglio solo focalizzare l'attenzione su due tematiche nodali:

- la labilità del ricordo

- la competizione in termini di "interesse" tra la memoria e il resto delle informazioni da cui si è bombardati.

Per dirla con Jean Jacques Annaud: come si può rendere attraente per la *MTV generation* la memoria del paese? Come si fa a far competere la Resistenza con *50 Cent*?

Perché di questo si tratta. Quando anche gli ultimi testimoni oculari della seconda guerra mondiale saranno scomparsi, chi salvaguarderà il ricordo di quei fatti? Chi li proteggerà dal revisionismo?

Poco tempo fa Mahmud Ahmadinejad ha pubblicamente negato l'Olocausto.

La comunità internazionale ha reagito con dure condanne o ironiche alzate di spalle.

Tra cent'anni, chi garantisce che certe affermazioni non potranno attecchire?

Conservare la memoria è un dovere. Conservarla integra è un'opportunità.

Renderla alla portata di tutti è un atto culturale.

È ciò che, in piccolo, si è cercato di fare in Italia negli ultimi dieci anni. La generazione di scrittori che ha mosso i primi passi nei Novanta ha iniziato a raccontare storie. Quelle storie che, senza la testimonianza, sarebbero andate perdute.

Ha cominciato a raccontarle con un linguaggio cinematografico; accattivante, accessibile.

Si pensi per esempio a Ettore Bergamini, il partigiano di *54* di Wu Ming. Non ha niente da invidiare a un divo dell'*hard boiled*. Bruce Willis (sempre lui) avrebbe potuto interpretarlo rendendolo credibile.

Un po' come Jude Law ha interpretato Vassili Zaitsev ne *Il nemico alle porte*.

È così che la memoria continua a vivere. O almeno è uno dei molti modi in cui è possibile continuare a tenere accesa la fiamma.

È così che si fa affinché le storie non si perdano nell'oblio; si continua a raccontarle.

Confine di Stato

Ma perché qualcuno ci stia a sentire mentre le raccontiamo, occorre avere cura dei nostri ascoltatori.

Confine di Stato è un tentativo di ricordare Piazza Fontana. Di spiegarla a chi non c'era.

Di superare la prospettiva giuridica che dice che nessuno è colpevole.

Nel 1969, sedici persone sono morte per mano fascista. Non l'hanno messa i comunisti, né le Brigate rosse, né i marziani, la bomba alla Banca Nazionale dell'Agricoltura.

È stato un attentato antidemocratico che ha inaugurato l'era della Strategia della tensione e delle guerre preventive (che ancora oggi vanno così di moda).

Raccontarlo con la prosa di Tarantino serve a non dimenticare.

Rendere accessibile il ricordo dei civili caduti alle nuove generazioni è un dovere etico.

**Oltre il confine.
Dietro le quinte di *Confine di Stato*:
Faccia a faccia con Simone Sarasso**

Di L. TRAMA

“Non se ne parla proprio. Mandaci qualcun altro”.

Questa la mia risposta all’editore quando mi ha commissionato il pezzo.

Non volevo sentire ragioni.

Atteggiamento strano, non è da me. Mi sono chiesto perché.

Sulle prime ho accampato scuse logistiche: Simone Sarasso, l’autore di *Confine di Stato*, è irreperibile.

Dopo il boom, dopo il successo mediatico e la sovraesposizione televisiva, ha lasciato la propria casa.

Ha lasciato la propria vita.

È andato a rintanarsi chissà dove.

Il capo non mi ha dato retta: “Vive in una baracca sopra *****, nel Monferrato casalese. Niente luce né acqua.”

“Si è messo a fare l’eremita?”

“Vaglielo a chiedere”, mi ha risposto.

È stato allora che ho capito che il mio rifiuto non aveva niente a che fare con le distanze. Faccio questo mestiere da anni, e ho imparato presto che occorrono buone gambe. Una buona penna da sola non serve a nulla.

Non si trattava di chilometri. Si trattava di fastidio.

Ecco quello che provavo.

Fastidio nei confronti di quest'uomo. Fastidio per quello che aveva scritto. Nessuna voglia di averci a che fare.

Ho deciso di andare in fondo alla questione.

Appena arrivato in Langa sono stato travolto da sollecitazioni vetero-letterarie. Quella era terra di Pavese e io ero a caccia del Diavolo sulle colline.

Due indicazioni rubate alla gente del luogo e m'inerpico su per tornanti ghiaiosi fino a una costruzione che può sembrare tante cose, ma una casa proprio no.

Ne esce un tizio malconco, la barba lunga e sfatta, chili di troppo. Grida di andare via.

Non può essere lui.

Uso tutta la mia diplomazia; blandisco, cerco di essere gentile, mi ripeto di non perdere la calma.

Intanto ripenso alle foto sui giornali, all'aria da bravo ragazzo, ai capelli corti.

Non può essere lui. Assolutamente.

Il villico iroso vuole vedere un documento, gli passo tessera stampa e carta d'identità. Se ne esce con un mezzo sorriso strascicato.

“Ok, può andare. Mi devi scusare, ma qui intorno è pieno di rompipalle. Vengono di continuo, vogliono parlare.

A me non va. Gli dico che si sono sbagliati. Gli dico di andarsene.”

È lui. Irriconoscibile.

Cominciamo bene. Mi sembra di essere in un brutto film degli anni Sessanta.

L'interno della capanna è squallido e dimesso; una topaia.

Sarasso mi dice di “accomodarmi”. Versa qualcosa che sembrerebbe whisky in due contenitori di plastica bianca. Vasetti di yogurt.

Rifiuto accampano scuse poco virili: non bevo mai prima delle sei di pomeriggio. E sono le dieci.

“Fai come ti pare” dice lui, e scola d’un fiato. L’aria è tesa.

Mi guarda storto e dice che se non lo pago subito non se ne fa niente: “I soldi mi servono. Ho accettato solo per quelli.”

Tiro fuori il contante e i ferri del mestiere: taccuino, penna, registratore e macchina digitale.

Sarasso si versa un’altra dose (“La colazione dei campioni... Salute!”) e guarda storto la macchina fotografica: “Niente foto, bello. Se le vuoi fanno altri trecento sacchi.”

La sensazione di straniamento è palpabile. Penso a uno scherzo, mi sembra di essere stato catapultato fra le pagine del romanzo.

Non è uno scherzo. Prende il registratore e schiaccia REC.

“Non ho tutto il giorno. Cominciamo?”

Cominciamo.

Dopo l’uscita di Confine di Stato sei stato catapultato ai vertici delle classifiche. La fama, il successo, le copertine dei settimanali. In un anno dalla prima edizione hai rilasciato all’incirca duecento interviste. C’è qualcosa che non ti è stato chiesto?

Gran bella domanda – sorride e si accende una Reynolds –, cominci a piacermi.

Stephen King, nella prefazione dell’immenso *On Writing*, racconta una storia. Una sera a cena con amici scrittori in un ristorante cinese. Conversazioni leggere tra gente affermata. Gente che ha venduto e continua a vendere milioni di copie si scambia pareri, chiacchiera dei rapporti con la stampa.

Trama

A un tratto King si rivolge alla sua amica Amy Tan e le chiede qual è la domanda che i giornalisti non le avevano mai fatto.

Lei ci pensa su, e poi risponde: “Il linguaggio. Nessuno mi chiede mai del linguaggio.”

Gran bella questione il linguaggio, non ti pare?

Mi pare. Il linguaggio di Confine di Stato, un gigantesco patchwork di registri differenti.

Credo che ci siano delle distinzioni da fare – si blocca –. Sicuro che non vuoi bere? – rinnovo il rifiuto, riempio ancora il vasetto di plastica – Affari tuoi.

Dunque, dicevo... Secondo me bisogna distinguere. C'è un livello primario di costruzione del testo.

Il “minestrone”, come lo chiamo io.

Misto griglia di codici comunicativi: lettere private, articoli di giornale, report scientifici, intercettazioni telefoniche.

È la grammatica di questo tipo di letteratura. Non ho inventato niente e c'è gente che lo fa diecimila volte meglio di me: James Ellroy su tutti. E Giuseppe Genna. Ma anche i Wu Ming, o Girolamo De Michele in *Scirocco*.

Questi autori hanno anche forti debiti nei confronti del cinema. Cinema d'azione, ma non solo.

Quello che ho voluto fare con i personaggi di *Confine* è un passo ulteriore, e ha parecchio a che vedere con la poetica del romanzo. Dopo ci torniamo.

I protagonisti del mio libro non parlano come gente reale.

Hanno dialoghi da film americano.

Nessuno chiama il proprio interlocutore “amico”. Almeno non nella Roma dei Cinquanta. E prima di un'azione militare è raro che ci siano scambi di battute stile Gunny.

Credo che però questo alla gente piaccia. E – cosa fondamentale – piace un sacco a me. Mi spiego meglio, così entriamo nel vivo della questione relativa alla poetica dell'opera.

Leggere un saggio su Piazza Fontana, anche uno splendido saggio come quello di Boatti – a mio parere la cosa più completa che sia mai stata scritta sull'argomento –, è comunque una rottura di palle. Se vuoi spiegare come sono andate le cose, devi parlare una lingua differente.

Magari più artefatta, più imprecisa. Ma più diretta.

Un sacco di persone si ricordano la scena iniziale del *Soldato Ryan*, quella dello sbarco. Molte meno ricordano la data del D-Day. Se fermi uno per strada e gli chiedi dove sta la Normandia, capace che quello non lo sappia. Ma magari ha impressa a fuoco nella memoria l'immagine del sangue sulla spiaggia, la pioggia di piombo che investe i G.I. Joe, i cavalli di frisia.

Questo è il principio dell'artificio che sta alla base di *Confine*. I personaggi prendono corpo e sono credibili nel momento in cui diventano irreali. *Character* da film. O da fumetto. Di conseguenza diventa reale il mondo intorno a loro.

E finisce che qualcuno va a leggersi il saggio di Boatti su Piazza Fontana perché gli è rimasta impressa la scena dell'esplosione.

Dal linguaggio alla poetica. Qual è l'idea di fondo di Confine di Stato? Perché scrivere un romanzo storico che assomiglia a un film di Tarantino?

Anche qui cito. Non sono un tipo granché originale.

Jean Jacques Annaud, in un'intervista a un giornalista italiano durante il tour promozionale de *Il nemico alle porte*, fu accusato di aver creato il classico polpettone hollywoodiano, zeppo di morti ammazzati ed effetti speciali.

La sua risposta mi rimase dentro, e in un certo senso fu davvero il germe che sta alla base di una creazione come *Confine*.

Trama

Eluse le giustificazioni di rito (non è un'americanata: non c'è nemmeno un americano in tutto il film), spiegò che chi vuole fare un certo tipo di cinema (impegnato, di contenuti) con i blockbuster deve farci i conti.

È inutile continuare a far finta di essere negli anni Sessanta. La Nouvelle Vague è morta. I ragazzini di Hong Kong – esattamente come quelli italiani – non hanno idea di chi sia Truffaut. Ma di sicuro conoscono Van Damme, Jackie Chen e Bruce Willis.

Questo è un dato di fatto.

Se li conoscono non è per il loro modo forbito di parlare. Né per le interpretazioni lacrimevoli di psicologi russi del primo dopoguerra.

Questi tizi hanno impersonato dei tipi in gamba.

Violenti. Spietati magari, ma in gamba.

Fanno saltare in aria i palazzi e ne escono senza un graffio.

Sparano con enormi cannoni rotolando su un fianco.

Questo genere di cose è *cool*.

Nonostante gli articoli di giornale. Nonostante i critici indignati.

La violenza tira. Fa presa. Incolla al televisore.

Quello che manca agli *action movies*, diceva Annaud, sono i contenuti. Nessuna storia importante, che valga la pena di essere ricordata. Solo esplosioni, ammazzamenti. Niente altro.

Il limite è di sceneggiatura, non tecnico.

Il nemico alle porte è un esempio calzante di come un'ottima storia possa sposarsi agevolmente alle moderne tecniche di realizzazione e alle codifiche di genere.

Molta azione, un tipo in gamba che centra i nazi in testa col fucile di precisione. Esplosioni.

Ma anche l'assurdità della guerra. Il vivere quei giorni senza via di scampo. Resisti o muori.

Stalingrado era l'ultimo baluardo. Se avesse ceduto, Hitler si sarebbe preso il continente.

Il concetto è questo, e *Confine* è un tentativo di percorrere questa strada.

Gli argomenti che tratta non sono di per sé attraenti. Nessuno sa chi era Ester Conti. Intendo la vera Ester Conti. Chi lo sa o è vissuto a Roma nei Cinquanta o è un tossico di intrighi e complotti come il sottoscritto.

Il ragazzino di Scampia se ne frega dell'ascesa manovrata della Dc. Tra dieci anni non saprà nemmeno più che era esistita una Democrazia cristiana.

Però, se mai *Confine* avesse una vita sul grande schermo, quel ragazzino di Napoli riconoscerebbe subito Sterling. Perché è uno spietato figlio di puttana, proprio come ne trovi nei peggiori film d'azione.

È grosso e cattivo. È un cliché. Per questo è riconoscibile.

Questo è l'unico modo in cui sono in grado di arrivare alle persone raccontando le storie che voglio. Perché quello è il modo in cui vorrei che fossero raccontate a me.

Qual è il pubblico di Confine di Stato?

“It is a book for the whole family if the name of your fucking family is the Charles Manson family.”

Questo l'ha detto Ellroy a proposito di *L.A. Confidential*, ma credo che calzi a pennello. Non saprei trovare parole più adatte.

Confine non è un libro per signorine. È roba forte, roba da cazzi duri. È privo di speranza: nero, disilluso, cinico.

Perché è così che va il mondo, baby...

Hai scritto un romanzo storico. Quanto c'è di vero in quello che racconti?

Un romanzo è fiction. Niente di quello che sta sulla pagina dovrebbe essere preso per buono. Di questi tempi pare sia scoppiata la Sindrome del Boccalone. Prevosti si scagliano manu militari contro Brown e il suo

pessimo Codice Da Vinci, gridando allo scandalo. Genna e De Michele costretti a mettere un *disclaimer* in testa ai loro romanzi. Evangelisti scrive una postfazione a *Noi saremo tutto* per evitare di essere preso troppo sul serio.

Anche *Confine* ha subito rimaneggiamenti in questo senso.

La versione originale conteneva nomi e cognomi dei personaggi storici. Agivano esattamente come quelli fittizi, secondo il plot che avevo scelto per la vicenda.

Non abbiamo potuto pubblicarla.

Ci avrebbero querelato, ci avrebbero levato pure le mutande.

In realtà secondo me si tratta di un falso problema.

Le cose non sono andate come dico io. Lo vorrei, ma non è così.

Il personaggio di Andrea Sterling nasce dall'esigenza di dare la colpa a qualcuno per le secchiate di merda che la gente di questo paese riceve da cinquant'anni.

Ester Conti è morta. È morto Fabio Riviera e in Piazza Fontana ci hanno rimesso le penne sedici innocenti.

Hanno fatto i processi, le indagini. Sono durate trent'anni.

Chi è il colpevole? Nessuno.

Chi parla di queste cose? I parenti delle vittime, soprattutto. Gli appassionati di libri gialli, stragi e complotti e gli scrittori di romanzacci come me.

Dov'è la Giustizia? Nella migliore delle ipotesi quelle morti senza senso sono diventate materiale per letteratura discutibile, *Confine di Stato* in testa.

Nel mio libro, nonostante la documentazione durata più di un anno, c'è molto poco di reale. Sono reali le atmosfere, le sensazioni. Soprattutto quella diffusa di disagio e assenza di speranza.

Nell'Italia patinata dei Cinquanta c'erano già stupratori, puttane e tossici. C'erano politici corrotti, artisti della truffa e poveri cristi. Cazzo se c'erano.

Non è vero che si stava meglio quando si stava peggio.

Si è sempre stati peggio.

I nomi degli assassini non li conosco. Non li conosce nessuno.

Conosco quelli dei morti. I nomi di chi è rimasto sul selciato.

Vorrei che esistessero le eminenze grigie con nome e cognome e gli esecutori da film hollywoodiano.

Ho paura che la questione sia un po' più complessa.

Ci si dovrebbe preoccupare un po' di più di come sono andate veramente le cose. E smetterla di trasformare la fiction in indagine giornalistica.

Lo scrittore è un bugiardo di professione. Anche se è in buona fede. Si fa prendere la mano. In bocca a lui la storia finisce per diventare poco più di un aneddoto da bar. Una scopata con una cicciona diventa una notte d'amore con la sosia di Pamela Anderson.

Però la letteratura qualcosa di buono lo fa. Può diventare uno stimolo alla documentazione storica, è il discorso che facevo prima.

Se uscirà un adattamento del libro, magari passerà in TV.

Se in TV mi parlassero di questa roba, magari mi comprerei un libro serio come quello di Boatti.

Hai detto che Confine di Stato è un libro privo di speranza. Da dove arriva questa overdose di cinismo?

Dalla pessima opinione che ho nei confronti del genere umano. Anche questa non è mia, è di Kubrick. Ma è vera.

Non si tratta di disincanto puro e semplice. Né di depressione cronica o di mania di persecuzione.

Trama

Lo sai che mestiere facevo mentre scrivevo *Confine di Stato*? E l'ho fatto per diversi anni prima di mantenermi con la scrittura...

Beh, facevo l'insegnante di sostegno. Lavoravo negli asili.

Il maestro d'asilo? Tu? Non prendermi per il culo...

Non racconto balle. Chiedi a chi ti pare.

Per tutti i bambini ero Il Maestro coi baffi. Ci stavo bene. E loro stavano bene con me. Non mi dilungo, rischio di diventare melenso.

Il punto, comunque, è questo. I bambini sono meravigliosi. Quasi tutti simpatici e divertenti, se ti piace stare in mezzo al casino. A me piaceva.

Intendiamoci, già a quattro anni ci sono quelli più stronzi di altri. Quelli più tonti, e quelli che ti accorgi subito che faranno l'università.

Però la situazione è gestibile, quanto meno lo era per me.

Con gli adulti ho sempre avuto qualche problema. Vedi crollare le passioni giovanili in un batter d'ali di fronte alla prima difficoltà economica.

Vedi il compromesso accettato come maiali al macello in nome del quieto vivere.

Vedi l'indifferenza e l'omologazione.

Quello che vedi non ti piace.

Ti accorgi che violenza e soprusi sono a ogni angolo di strada. S'insinuano negli uffici, strisciano fuori dal ghetto e si riversano nelle case attraverso il tubo catodico.

Il paese va a puttane e la gente vuole solo essere lasciata in pace, farsi gli affari propri.

Diventare un calciatore, avere un figlio calciatore o che la figlia si faccia impalmare da un calciatore, così la si può vedere in diretta tivù sulla parabola nuova di zecca.

Lo so che pare retorico ma le cose stanno così.

Be', questa è l'aria che respiro. Questa è l'Italia... Benvenuti.

E di questo voglio parlare.

Di come abbia conosciuto mia moglie o delle ragazze che avevo al liceo a chi fregherebbe?

È finita l'era del giovanilismo letterario. Brizzi ha fatto il suo tempo. Geniale, ma datato.

Ora il cielo è buio e piove merda. E se la gente comincia ad aprire l'ombrello è anche grazie ad autori come Genna, De Cataldo, Wu Ming e De Michele.

Quello è lo stagno in cui ho scelto di nuotare quando ho cominciato a scrivere. Una pozza nera e maleodorante.

E mi va terribilmente a genio.

Parli spesso di altri autori, e rispondi sempre con una citazione. La tua scrittura è piena di parole altrui. Quanto c'è di veramente tuo?

Poco o niente. Lo ripeto a voi giornalisti da quando il libro ha fatto il botto: sono un mestierante, non sono un autore.

Per molti versi, *Confine* è un libro che avrebbe potuto scrivere chiunque. La mia fortuna è stata avere l'idea prima di altri.

Era il libro che mancava. I romanzi di genere alludono ai Misteri d'Italia, *Confine* vive esclusivamente di quelle storie.

Amo dire che il mio romanzo è radicalmente italiano, e come ogni connazionale nasce con i suoi milioni di debiti sul groppone.

Fortunatamente il mio libro non deve dei soldi, ma è in debito di un sacco di idee.

Mi piacerebbe scendere più nello specifico. Non l'ho mai fatto prima perché ero troppo preso da me stesso e dal personaggio dell'esordiente di successo. Ora mi pare doveroso.

E poi coi soldi che hai sborsato per l'intervista, qualcosa di esclusivo te lo meriti.

1) L'impianto teorico lo devo a Lucarelli. Nei suoi libri *Misteri d'Italia* e *Nuovi Misteri d'Italia* si parla in maniera chiara e concisa dei tre fatti principali del libro. Quello è stato l'incipit. Nelle prime stesure delle scene, quando ancora non mi ero fatto un'idea delle storie, scrivevo sempre con i suoi libri a fianco. Ho persino comprato un aggeggio per tenerli aperti alla pagina giusta.

Sono distante dalla sua prosa, non mi piace granché. Ma il suo lavoro documentario è stato prezioso. Impagabile.

2) Gran parte dell'ultima sezione del romanzo la devo al saggio *Piazza Fontana* di Giorgio Boatti.

L'ho citato un sacco di volte e continuerò a farlo finché avrò fiato in corpo. È attualmente l'opera migliore sull'argomento ed è uno splendido libro.

Vengono da lì la scena d'apertura e le parti su Ismaele Voltri e i moti di piazza dell'autunno 1969.

3) A Giuseppe Genna devo l'impianto narrativo della sequenza iniziale, nel suo *Grande Madre Rossa* c'è qualcosa di simile. Ricordo l'effetto che mi fece quando lo lessi per la prima volta: dinamite pura.

In realtà gli devo molto di più. Quando un capitolo languiva, riprendevo in mano uno dei suoi thriller. Uno qualunque della quadrilogia di Lopez. Era una ventata di freschezza. Di colpo ritrovavo il soffio da inserire nel parlato, la chiave giusta.

Se non avessi letto i suoi libri, probabilmente non avrei scritto i miei.

4) Altro debito pesante, in termini di scrittura e non solo di prestiti letterari, è quello con Ellroy.

Nella parte finale di *Confine* c'è un cameo con uno dei suoi personaggi, Pete Bondurant. L'idea è venuta da sé, mentre scrivevo. Cercavo un tizio per un'incursione notturna a Cuba. Pete era l'uomo giusto, aveva una certa esperienza nel campo.

Per estremo rispetto nei confronti della *continuity* decisa dal suo creatore, l'ho raccolto là dove lui l'aveva lasciato, alla fine di *Sei pezzi da mille*.

Questa inserzione è qualcosa di più d'una strizzatina d'occhio. È un tributo da autentico fanatico.

La prosa di Ellroy ha ispirato tutti i miei autori di riferimento. Prescindere da lui sarebbe stato impossibile.

5) La parte su Ester Conti è quella in cui mi sono concesso le maggiori licenze. I Wu Ming in 54 hanno tentato di inquadrare storicamente la vicenda attraverso i racconti degli avventori del bar Aurora. L'impressione che ho avuto è che fosse un gran casino, specialmente per chi all'epoca la leggeva sui giornali. Mi sono documentato parecchio, intervistando persone che vivevano a Roma in quegli anni. Preziosa è stata la conversazione con il dottor Flavio Arcidiacono, un amico di famiglia. Ho voluto saldare il debito inserendolo nel romanzo. È il medico che si occupa della riabilitazione di Sterling.

Il vero Arcidiacono di professione non fa lo psichiatra. È laureato in economia e commercio e si occupa di consulenza. È una persona coltissima e ha contribuito parecchio a farmi immaginare il contesto.

La documentazione storica viene da un testo di Vincenzo Vasile pubblicato per *L'Unità*. Questo libro racconta la storia attraverso i documenti, anche quelli segretati sino a poco tempo fa.

L'impressione che si ha all'ultima pagina è quella di un immenso groviera.

L'unico dato certo di tutta la vicenda è che il senatore Morganti ha pagato le conseguenze dell'azione legale nei confronti del figlio. In seguito a quella si è dimesso. La sua carriera politica si è conclusa. Altri hanno preso il suo posto.

Io ho tentato con la narrazione di riempire i buchi del formaggio. Laddove la Storia non mi diceva cosa fosse successo, ho inventato.

Il risultato è plausibile. Per nulla reale, ma plausibile.

6) Wu Ming. Anche a loro devo parecchio. In termini di tecnica, soprattutto. Credo che siano stati i precursori – almeno nel nostro Paese – del metodo narrativo sopraccitato, il tappabuchi.

L'hanno usato decisamente meglio di me sia in *Q* che in *54*. Hanno avuto scrupoli maggiori. Il loro rigore storico è impeccabile, il mio no.

Un esempio è la registrazione di Lucky Luciano nella prima parte di *Confine*. È mutuata da *54*, ma retrodatata di un anno per ragioni narrative. Spero non se ne abbiamo a male.

7) Chiudo con Garth Ennis, il quale merita qualcosa in più che una menzione tra i citati. Garth Ennis è il miglior *comic writer* di questo secolo. Il suo apporto al fumetto supereroistico americano è stato fondamentale. Ha reinventato il genere. L'ha reso di nuovo vivo e pulsante. L'ha tinto di nero.

Il personaggio del Mago è modellato su di lui, porta il suo nome. La storia di Superman che racconta a Sterling – debitamente modificata per essere compatibile con il mio romanzo – è quella con cui ha vinto il Premio Will Eisner nel 1999.

Ennis è un autore favoloso e *Of thee I sing* è la più bella storia a fumetti che abbia mai letto. Coglie esattamente il punto. Sull'America, sul ghetto, sulle minoranze e sull'emarginazione. È perfetta.

Inserirla nel mio lavoro è stato naturale. Come respirare.

Una bella sfilza di debiti. Che tipo di scrittura è la tua?

La mia è una scrittura bastarda, figlia di una madre zoccola (il sottoscritto) che si è fatta sbattere da un sacco di tizi importanti.

La scrittura non nasce dal nulla. Almeno non la mia.

Non sono un autore, sono un mestierante. Quante volte te lo devo ripetere?

Di veri autori in giro ce n'è un fottio. Se penso al numero di pagine che ha scritto King, per esempio, o anche solo Ian Fleming, rabbrivisco. Nessuna delle idee di *Confine* è radicalmente mia. È germogliata su un'idea altrui. Quando scrivo non sono mai solo di fronte al computer. Ho sempre un libro aperto a fianco, un dvd da cui rubare qualche battuta, un manuale di storia.

Se pensi che Hemingway aveva solo un quaderno, una macchina da scrivere e una bottiglia di Glen, capisci al volo la differenza.

I veri autori stanno da un'altra parte. Per raccontare le mie storie è sufficiente leggere molto e aggiungere qualcosina.

È tutto quello che desidero. Se non avessi potuto fare così, non avrei scelto questo mestiere.

Un'ultima battuta sulla ricezione del romanzo. Confine di Stato è stato variamente interpretato da destra e da sinistra: amore e odio bipartisan.

Da che parte stai? Quanto sei rimasto infettato dal lato oscuro dei tuoi personaggi?

Anche qui è bene distinguere. Un conto è la fascinazione per il lato oscuro e un conto è il mio orientamento politico.

Io faccio parte della categoria di quelli – la maggioranza, dammi retta – che in *Guerre Stellari* fanno il tifo per l'Impero.

Ci sono ragioni superficiali: i soldati imperiali sono più fichi, hanno navi spaziali più grandi e armature fantastiche. Darth Vader è un personaggio assai più complesso di quel bambascione di suo figlio.

Ci sono ragioni più profonde: costruire un personaggio come quello di Skywalker Senior è molto soddisfacente, credo che Lucas se ne sia accorto presto in fase di stesura.

Per chi è cresciuto come me, leggendo e guardando ciò che ho letto e visto io, è molto più semplice scrivere di cattivi che di buoni.

La mia generazione ha perso gli ideali per strada, non ha avuto nessuna battaglia da combattere, sputa sangue per un lavoro precario e si rincoglionisce di canne per tirare avanti. I buoni sono puliti, hanno levatura morale e sentimenti profondi.

C'è molto poco da condividere.

La letteratura è *entertainment*. Se leggi un libro in treno, di ritorno dal lavoro, non ti va di veder riproposta in versione patinata la tua squallida

routine da ufficio, le sue nevrosi stanche, i meccanismi coatti per portarti a letto quella del settore Contabilità.

Vuoi tipi in gamba, spietati e pronti a tutto. Perché quei tizi non ti fanno pensare troppo.

Questo è il primo livello.

E a questo stadio ci stanno appunto i vari Darth Vader, Eymerich e Alex di *Arancia Meccanica*.

C'è poi uno stadio successivo, che è quello che ho voluto indagare in *Confine* e che ha a che vedere con la valenza politica del romanzo.

Confine è un libro sulla Strategia della tensione. Una storia che spiega in due parole come funzioni il meccanismo della guerra preventiva, che ancora oggi va tanto di moda: se il nemico non c'è lo si crea. Si commettono atti abominevoli e gli si dà la colpa. Dopodiché si grida: "Al lupo!" affinché le istituzioni tirino le redini. Più ordine, più disciplina. E queste cose abominevoli non succederanno più.

È storicamente e giudiziariamente provato che Piazza Fontana sia stata una strage fascista, che lo scopo fosse quello di dare la colpa ai rossi e tentare il colpo di Stato. Così come è storicamente e giudiziariamente provato che Gladio fosse un'organizzazione paramilitare di estrema destra pronta a occupare il paese in caso di vittoria democratica del Pci.

Qualcuno (parlo di Gladio, per Piazza Fontana nessuno è colpevole) è pure finito dentro per questo.

Questi sono i fatti. Questa è la Storia, baby...

Dentro a questa Storia la vicenda di Sterling assume i connotati di un sogno americano al contrario. Di un *American Nightmare*, per dirla alla Sbancor. Nato nelle fogne arriva ai vertici della Nazione. È normale provare una certa empatia per il suo processo di emancipazione sociale.

Però, viene da chiedersi, come ci arriva?

Uccidendo, ingannando, stuprando, facendosi coi fascisti.

Non credo che il personaggio di Sterling possa risultare simpatico. Affascinante sì, ma simpatico per niente.

È male puro. L'incarnazione del male di questo Paese.

E io l'ho creato proprio per avere qualcuno a cui dare la colpa.

Siccome lo Stato latita e non trova i colpevoli delle stragi, io invento Sterling e smetto di incazzarmi leggendo i giornali.

Non è consolatorio. Per un cazzo.

Ma è tutto quello che posso fare.

Sarasso ha gli occhi lucidi e cisposi. La bottiglia di whisky è quasi finita. Accende un'altra Reynolds: "È tutto?"

Rimango a fissarlo. Sono venuto qui con un'idea e me ne vado con un'altra. Proprio non so cosa pensare di questo individuo malmesso e di quello che mi ha raccontato.

Guardo ancora la topaia dove vive e penso al numero di copie che ha venduto, al successo spercato.

Ancora una cosa...

Spara.

Come hai fatto a ridurti così?

Espira il fumo dalle narici, soffoca una risatina nervosa:

Be', amico. Non sono affari tuoi...

E ora levati dalle palle.

Mi alzo, vado verso la porta. Sulla soglia mi richiama:

Fossi in te non starei troppo a preoccuparmi. Mi rifarò col prossimo libro...

Lo guardo stranito:

Trama

Vuoi dire che ci sarà un seguito di Confine?

Mi squadra con occhi da pazzo:

Sterling è ancora in giro... È là fuori.

Me ne vado con lo scoop del secolo e quasi non me ne rendo conto.

Mentre scendo la collina lo sento fischiare.

È sulla soglia, il pugno sinistro alto, sembra il Che con venti chili di troppo. La mano destra stringe il mazzo di banconote che gli ho dato, lo sventola in mezzo alla polvere.

Hasta siempre, urla.

Hasta siempre, Comandante..., me ne vado senza voltarmi.

L'estate è finita

Giampaolo SIMI

Smette la pioggia goccia a goccia
il cielo di notte si spoglia
si rilassano gli armadi
si addormentano le cose
le finestre scontrose
da lontano gli orologi
tornano a piovere tempo nel tempo.
Ora non pensare a queste cose, dormi
come se ci fosse un'altra vita, dormi
che l'estate è finita,
per noi,
l'estate è finita.

(Virginiana MILLER, da *L'estate è finita*
in *Gelaterie Sconsacrate*, 1996)

I nati negli anni '60 sono la prima generazione di italiani a non aver vissuto né la seconda guerra mondiale, né il duro riverbero del conflitto i cui effetti erano definitivamente svaniti con la stagione del boom economico. Contemporaneamente, si sono ritrovati a essere poco più che bambini quando questa stagione è andata incontro a un repentina e tragica involuzione.

Io sono nato nel 1965, a Viareggio. Avevo poco più di tre anni quando proprio in Versilia sono avvenuti due episodi di cronaca tutt'ora vivi nell'immaginario nazionale.

31 dicembre 1968; la crema dell'alta borghesia italiana si appresta a celebrare il rito del capodanno a "La Bussola", il locale simbolo della *swinging* Versilia degli anni '60, dove sono passati i più grandi artisti del mondo, da Mina a Aretha Franklin, da Marlene Dietrich a Chet Baker.

Lì si pagano anche cinquantamila lire¹ per la serata di Capodanno, altrettante per una bottiglia di champagne. Ma su quel rito, come sulla Prima della Scala milanese di venti giorni prima, soffia il vento della contestazione. I riflettori dell'Italia vengono così puntati tutti sulla Versilia, con un meccanismo destinato poi a ripetersi come una maledizione; paventando disordini si porta in realtà la situazione a una temperatura pericolosamente vicina all'ebollizione.

I manifestanti sono in gran parte studenti. Il vicino ateneo di Pisa ribolle, ma ribollono anche l'anarchica Carrara e la Livorno operaia. Lanciano prima slogan, poi uova e sputi sulle *toilettes* delle signore. Per diverse ore la situazione rimane tesa ma non pare destinata a degenerare davvero. Poi le forze dell'ordine caricano e il bilancio è di una quindicina di feriti, fra cui Soriano Ceccanti, un giovane di diciotto anni che rimarrà sulla sedia a rotelle. Ceccanti viene colpito da uno di quei proiettili che, come abbiano imparato anche nel 2001 a Genova o pochi mesi fa in Grecia, possiedono la capacità di rimbalzare ovunque, e in modo tanto bizzarro quanto funesto.

Passa un mese esatto da quel Capodanno. Venerdì 31 gennaio 1969; Ermanno Lavorini, tredici anni, sale sulla bicicletta e si allontana dalla sua casa nel centro di Viareggio. Viene letteralmente inghiottito da un pomeriggio invernale grigio e anonimo come tanti di quelli che separano un'estate da un'altra. Ci vorrà più di un mese per ritrovare il suo cadavere, fra le dune della pineta di Vecchiano, massacrato a calci e pugni e soffocato dalla sabbia sotto cui l'hanno sepolto, sbrigativamente, senza neppure accorgersi che era ancora vivo.

Sono dieci anni che vado in giro per presentazioni e festival, prevalentemente di letteratura nera e poliziesca. Non appena dico di essere di Viareggio, c'è sempre qualcuno sopra i quaranta anni, a Palermo come a Mantova, che mi chiede cosa penso del caso Lavorini. Talvolta mi sembra davvero strana, questa persistenza del ricordo in tempi come i nostri. Così strana non è, forse. E più avanti proverò a spiegare perché.

Intanto, io ne penso quello che sta scritto, dopo otto anni e tre gradi di processo, nella sentenza della corte di Cassazione: Ermanno Lavorini fu ucciso da tre giovani estremisti di destra che ne avevano ideato l'impro-

¹ Lo stipendio medio del tempo si aggirava intorno alle 100.000 lire.

babile e velleitario rapimento. Intendevano chiedere un riscatto di quindici milioni alla famiglia, titolare di un negozio di tessuti, per finanziare un sedicente Fronte Monarchico Viareggino, di cui i tre erano i (forse unici) componenti.

Difficilmente troverete qualcuno capace di ricordare oggi questo. Per tutti, il caso Lavorini è rimasto un delitto a sfondo omosessuale, maturato nell'atmosfera torbida e desolata delle pinete fuori stagione, un delitto figlio di una città infettata dal vizio, dove un sottobosco di "invertiti" si dedicava a orgiastici "balletti verdi", dove le famiglie "irregolari" si moltiplicavano disgregando i valori tradizionali. Una città di forti radici laiche² e governata – aspetto non secondario – dalle sinistre.

La pista della pedofilia omosessuale fu la prima seguita dagli inquirenti, fu quella indicata dai tre veri responsabili per depistare le indagini e rimase la versione accreditata da quasi tutta la stampa, e con particolare foga proprio da quella più vicina alla destra italiana, nelle cui micro-sfrangiature fasciste e monarchiche il delitto era stato per altro concepito. Ne fecero le spese due innocenti ingiustamente accusati (uno si impiccò in carcere, un altro fu costretto a rivelare pubblicamente di essere impotente per essere scagionato, e morì di infarto pochi giorni dopo). Il sindaco e il presidente dell'Azienda Autonoma di Turismo furono costretti alle dimissioni dal fango dei depistaggi. Chi oggi si scandalizza, e a ragione, della macabra quanto vacua insistenza dei talk-show su alcuni casi di cronaca, rabbrivirà non poco di fronte al credito e alla risonanza mediatica nazionale che vennero dati in quei mesi a qualsiasi nome trapelasse da frammenti di interrogatori, delazioni interessate, testimonianze non verificate, fughe di notizie.

L'estate degli anni '60, quella efficacemente ritratta in canzoni popolari che esortavano a "non cambiare/stessa spiaggia/stesso mare"³ inizia a finire in un mese, a cavallo fra il 1968 e il 1969, nella Versilia che ospita l'alta borghesia degli Agnelli, dei Moratti e dei Mondadori, ma che ormai vive anche del turismo familiare divenuto alla portata di molti ita-

² Significativo l'episodio del monumento al poeta inglese Percy Bysshe Shelley, voluto unitariamente dalle componenti anticlericali della città (socialisti, repubblicani, liberali, massoni) ed eretto nel 1897, dopo due anni di braccio di ferro con la Curia.

³ Popolarissimo *hit* estivo del 1963, poi divenuto tormentone nazional-popolare, firmato da Piero Focaccia.

liani. È lì che si apre una delle prime crepe nella tregua fra generazioni e fra classi sociali.

Siamo, come scrissero anni dopo i giornalisti Corrado Benzio e Roberto Bernabò, nell'infanzia livida della strategia della tensione⁴, con la comparsa di un estremismo di destra di volta in volta tollerato, incoraggiato, usato o istruito da apparati statali al servizio di un'idea necrotica di stabilità e di conservazione del consenso. Nella storia d'Italia dell'ultimo scorcio del '900 sarà una lugubre presenza pressoché costante, a fianco dei servizi segreti deviati.

Nei due episodi emerge poi come travolgente la forza dei mezzi di comunicazione di massa, non tanto nell'amplificare alcuni fatti, quanto nel modificare profondamente il DNA di un evento stesso. Stampa e tv sono garanti sempre più spregiudicati di un legame fra verità fattuale e sfera irrazionale dell'immaginario che quindi diventerà sempre più debole. Di fronte ai cambiamenti di costume che un decennio di crescita economica ha prodotto, si iniettano nell'opinione pubblica dosi spesso molto ben calibrate di adrenalina, al fine di farla reagire in modo indotto, che sia per associare il cambiamento ai disordini e alla violenza o per rendere mostruoso il "diverso". Il risultato è che l'immaginario prodotto dall'adrenalina nell'immediatezza del fatto persiste nel tempo, mentre la verità appurata poi, dopo anni di lavoro da investigatori e magistrati, è un segnale debole, un'eco troppo lontana per essere riassociata all'evento originario.

Non credo allora sia un caso se la mia generazione, figlia di un benessere che – proprio mentre noi entravamo nell'età della ragione – si è scollato da concetti come *progresso* e *bene comune*, si sia dedicata, una volta raggiunta la maturità, a una sorta di "oscuro scrutare", inteso come traduzione più letterale possibile dello *scanner darkly* di Philip Dick. Uno sguardo nel buio, uno sguardo angosciato eppure instancabile, teso a rendere significativa ogni minima sfumatura di penombra, a carpire ogni flebile indizio di luce.

Il risveglio del *noir* italiano nella seconda metà degli anni '90 è nato, a mio parere, proprio come un'indagine sul buio. Ed è stato, per molti versi, un'indagine sul buio della memoria e un'indagine dei figli sul buio

⁴ Corrado BENZIO, Roberto BERNABÒ, *L'infanzia delle stragi*, Trento, Reverdito, 1989.

dei padri⁵. L'Italia in cui siamo nati si era autoraffigurata come un paese ricco di energie in campo economico e artistico, in via di modernizzazione, spensierato e per certi aspetti persino riconciliato, grazie all'amnistia e anche a prezzo di qualche amnesia, parole per altro che condividono la stessa etimologia.

Ma proprio quelle amnesie hanno lasciato che vecchie cicatrici continuassero a suppurare di nascosto, sottopelle. Lo si capisce proprio alla fine dell'estate degli anni '60, quando la generazione che potremmo definire dei nostri padri più giovani o dei nostri fratelli maggiori irrompe sulla scena, prende la parola e vuole il potere, anche con la violenza, in alcuni casi. Quella generazione non è solo il riverbero della contestazione giovanile americana e francese. In Italia, non poteva essere solo quello. Cito solo due esempi contrapposti. Da una parte, la prima pistola delle Brigate rosse che viene consegnata ad Alberto Franceschini, uno dei fondatori del nucleo storico, da un vecchio partigiano di Reggio Emilia che aveva rifiutato la smobilitazione, avendo vissuto da parte sua la Resistenza come una lotta di classe interrotta e quindi tradita⁶. Dall'altra, l'Italia conservatrice che, di fronte alle tensioni sociali non tenta neppure di convogliare il cambiamento dei tempi entro la dialettica politica e le istituzioni repubblicane ma, anzi, cede volentieri a tentazioni di golpe, come quello progettato l'8 dicembre 1970 dal fascista ex comandante della famigerata X Mas Junio Valerio Borghese e abortito solo a poche ore dalla sua realizzazione, per motivi mai del tutto chiariti.

Di fronte a un ciclo economico sfavorevole (nel 1970 la prima crisi petrolifera era alle porte) e alle altrettanto cicliche tensioni della guerra fredda, anche i conti sospesi alla fine della seconda guerra mondiale furono, così, riaperti.

Noi figli del boom ci siamo poi ritrovati appena maggiorenni in un paese che, negli anni '80, liquidava il decennio precedente come la stagione "degli anni di piombo" in una lettura di comodo, sciagurata e superficiale.

⁵ La dialettica padre-figlio vissuta all'ombra dei segreti e della menzogna si può rintracciare, anche più esplicitamente, in fortunati romanzi *mainstream* di successo, come *La forza del passato* di Sandro VERONESI (Milano, Bompiani, 2000) e *Io non ho paura* di Niccolò AMMANITI (Torino, Einaudi, 2001).

⁶ Episodio raccontato da A. FRANCESCHINI stesso in *Mara, Renato e io*, Milano, Mondadori, 1988.

L'Italia in cui diventavamo maggiorenni si autoraffigurava di nuovo come piena di energie e di "voglia di fare". Era l'Italia che vinceva un campionato mondiale di calcio nell'82 e si buttava nell'impresa (rivelatasi poi trionfale solo per chi si è intascato fiumi di soldi pubblici) di organizzarne uno nel '90.

Sarà banale, ma non superfluo, ricordare che la nuova estate degli anni '80 finisce nel terribile biennio 1992-1993, con le grandi inchieste sulla corruzione e sul finanziamento illecito dei partiti, e poi con la deriva sanguinaria e stragista dei Corleonesi di Cosa Nostra che, privati dei loro referenti politici abituali, fanno sentire la loro terribile voce nel momento in cui si ridisegnano gli assetti di potere politico ed economico.

È in questo momento, in questo nuovo, cupo "autunno italiano" (da cui il nostro Paese non è più uscito) che si avvertono i primi segnali di risveglio del *neo-noir*. Noi figli del boom siamo ora più che trentenni. Ci hanno cresciuti a slogan omogeneizzati in cui gli anni '60 hanno invariabilmente il "sapore di mare" e i '70 l'odore acre del piombo. E ora osserviamo l'Italia attraversata da convulsioni violentissime quanto incomprensibili, alla luce di quelle false semplificazioni. Siamo figli di troppe amnesie, l'immaginario spensierato dell'estate delle nostre vite si è sgretolato, come un sogno indotto da una pesante anestesia. Se ci guardiamo bene dentro, e alle spalle, vediamo nebbie e buio.

E allora l'indagine sul buio del *neo-noir* torna subito alla ferita originaria, alla cicatrice sempre pronta a reinfettarsi. A un periodo cruciale che non abbiamo vissuto e che spesso a scuola ci hanno raccontato molto sommariamente, quando ormai si faceva lezione con le finestre spalancate e noi desideravamo solo un'altra estate. Il *neo-noir* tornerà quindi spesso indietro agli anni del fascismo e alla seconda guerra mondiale, alla Resistenza, alla nascita della Costituzione e della Repubblica.

Ne sono prova alcuni romanzi apparsi nell'ultimo scorcio del secolo e del millennio.

*Mal'aria*⁷ di Eraldo Baldini esce nel 1998: è la storia di un giovane medico condotto che il fascismo spedisce nelle paludi di Comacchio. Là il regime dittatoriale di Mussolini ha avviato un programma di bonifiche di grande significato simbolico e propagandistico per un'Italia che si

⁷ Eraldo BALDINI, *Mal'aria*, Milano, Frassinelli, 1998.

pretende artefice del proprio futuro tramite la trasformazione del paesaggio. Il giovane medico deve indagare su un paese in particolare, in cui la mortalità infantile è spaventosamente alta, ben oltre statistiche già spaventose. Ma febbri e zanzare non spiegano tutto. I bambini spariscono fra i canali e i canneti, spariscono in quella stessa acqua che si cerca di irregimentare e dominare. I bambini spariscono trascinati sul fondo da uno spettro delle paludi che i vecchi nei loro racconti chiamano la Borda. Ma neppure quella sarà la spiegazione. Il regime fascista ha infatti prestato la sua maschera volitiva e futuribile al potere patriarcale arcaico della civiltà contadina. Non per niente quel regime, dopo aver inneggiato alla giovinezza, manderà i propri figli a morire nella steppa russa, nei Balcani, fra le sabbie africane. O nei campi di concentramento.

In *Guernica*⁸, primo romanzo di Carlo Lucarelli, assistiamo invece alla missione tragica ma al tempo stesso rocambolesca e picaresca, di Degl'Innocenti, giovane capitano fascista, e di Filippo Stella, traffichino spione e doppiogiochista nel pieno della guerra civile spagnola. Il loro scopo è quello di recuperare il corpo di un camerata caduto a Guadalajara. I due non ci riusciranno. Mentre i franchisti avanzano, e la parte per cui combattono si avvia quindi a vincere, i due italiani invece si perderanno, e perderanno se stessi, il senso di quello che stanno facendo e infine il senno. Fino ad apparirci, nell'ultima magistrale scena, ciò che davvero sono; due sgangherati epigoni di Don Chisciotte e Sancho Panza. Due tragiche caricature tipicamente italiane; il giovane capitano "alto biondo e con la faccia da coglione", rampollo di una borghesia fiorentina in affari con il Regime, capace di guadagnarsi i gradi senza farsi un giorno di caserma, senza mai toccare un fucile. E il furbissimo Stella, abile delatore, servo scaltro di troppi padroni, una sorta di estrema deriva solitaria del capitano di ventura al servizio del migliore offerente, un "traditore di tutti" compulsivo, patologico al punto da finire con il tradire persino se stesso. Negli ultimi sussulti del regime fascista sono fra l'altro ambientate anche le storie del commissario De Luca, il primo ciclo seriale scritto dal giallista bolognese⁹.

⁸ Carlo LUCARELLI, *Guernica*, prima edizione Bologna 1996. Poi ripubblicato in versione riveduta presso Torino, Einaudi, Stile Libero Noir, 2000.

⁹ Il "ciclo di De Luca" è composto dai romanzi *Carta Bianca* (1990), *L'estate torbida* (1991), *Via delle Oche* (1996), tutti editi da Sellerio. Infine, anche *Indagine non autorizzata* apparso nel 1993 per il Giallo Mondadori (poi per Hobby&Work nel 1997) insiste sul medesimo periodo storico.

Negli ultimi anni del regime fascista incontriamo anche il capitano Arcieri creato da Leonardo Gori, protagonista di romanzi come *Nero di maggio*, *Il passaggio* e *La Finale*¹⁰. Immerso in storie di delitti e intrecci vicini alla *spy story*, lo vediamo per la prima volta all'opera nel 1938, capitano dei Reali Carabinieri, fedele al suo Giuramento ma problematico, disilluso, sofferto, pieno di dubbi e di umanità. Nel 1944 lo ritroveremo filoalleato, ad ammettere di “aver capito tardi da che parte era giusto stare”. Fedele al Re e all'armistizio firmato con gli Americani, Arcieri è in qualche modo simbolo dei servitori fedeli di uno Stato che vive continue e profonde crisi di instabilità. E l'essere un semplice servitore dello Stato è caratteristica che in Italia sembra parte integrante, se non una stigmata di riconoscimento, del personaggio fuori dall'ordinario, quindi dell'eroe di cui val la pena raccontare le gesta.

*Sheol*¹¹ di Marcello Fois esce nel 1998 e racconta invece le vicende odierne di un poliziotto romano ebreo, Ruben Massei, alle prese con un delitto che lo catapulterà tanto fra le ombre di un neonazismo sotterraneo e risorgente quanto di un passato non molto remoto e per niente risolto.

Concludo questo excursus con una nota sui miei esordi che spero non suoni autoreferenziale o troppo autopromozionale. Nel 1996 pubblicavo il mio primo romanzo, intitolato *Il buio sotto la candela*¹². Pur non avendo ancora contatti e scambi di vedute con gli autori citati, le assonanze tematiche non mancano. *Il buio sotto la candela* è un libro che parla di estate. Anzi, di due estati. Quella incantata del 1994, vissuta da alcuni adolescenti in vacanza in Versilia, e quella atroce del 1944, vis dai nonni di quei ragazzi proprio sulla Linea gotica, mentre le SS di Walter Reder si accanivano come bestie feroci sulla popolazione civile. È una storia che parla di giovanissimi e di anziani, saltando la genera intermedia (quella dei nostri fratelli maggiori o padri giovani), individuata (non so quanto consapevolmente, nel momento in cui scrivevo il romanzo) come responsabile del buio, dello strappo, della frattura fra l'Italia fondata (e purtroppo in parte solo auspicata) dalla Costituzione del 1948 e quella presente, appiattita sull'equazione secca fra benessere e arricchimento

¹⁰ Pubblicati rispettivamente nel 2000, nel 2002 e 2003, tutti presso Hobby&Work. Il personaggio di Arcieri tornerà nel romanzo *L'angelo del fango*, Milano, Rizzoli, 2005, ambientato però nel 1966.

¹¹ Marcello FOIS, *Sheol*, Milano, Hobby&Work, 1997, poi Torino, Einaudi, 2004.

¹² Giampaolo SIMI, *Il buio sotto la candela*, Retignano, Baroni, 1996, poi Palermo, Flaccovio, 2005.

individuale, un'Italia paurosamente balcanizzata a livello culturale, sociale e politico.

Uno scenario non dissimile, anche per l'affacciarsi di una recessione economica dalle proporzioni paragonabili, dall'America in cui si affacciò, esattamente ottanta anni fa, il romanzo *hard boiled* di Dashiell Hammett con le sue indagini fra bische, retrocortili, scantinati, miniere chiuse dalla recessione, sterminate zone di stoccaggio del contrabbando, alberghi di quart'ordine e strade secondarie¹³. In quel “buio ai margini della città” dove, per finire citando un *rocker* molto amato dalla mia generazione (ma non solo) “nessuno fa domande o ti guarda in faccia più di tanto”.¹⁴

¹³ Si veda almeno *Red Harvest* del 1929, ripubblicato in Italia come *Piombo e sangue*, Milano, Guanda, 2002.

¹⁴ “...where no one asks any question/ or looks too long in your face/ in the darkness on the edge of town.” Da *Darkness on the edge of town* nell'omonimo LP di Bruce SPRINGSTEEN, 1978.

INDICE DEI NOMI

Abatantuono, Diego, 322
 Abbrugiati, Perle, 365n, 374n
 Abécassis, Eliette, 561, 561n
 Adorno, Theodor W., 229, 229n
 Ağca, Mehmet Ali, 183
 Agosti, Stefano, 167, 167n
 Agostinelli, Maria, 81n
 Ahmadinejad, Mahmud, 578
 Albertini, Gabriele, 182, 182n
 Alessandri, Luca, 167, 167n
 Alessandro VI (Rodrigo Borgia), 529, 531
 Allende, Isabel, 51n
 Almirante, Giorgio, 197, 228
 Altarocca, C., 43n
 Altieri, Alan D., 24n, 485-488
 Alziator, Francesco, 500, 500n
 Ambrosi, Elisabetta, 166n
 Amelio, Gianni, 182
 Amey, Claude, 74
 Ammaniti, Niccolò, 176, 603n
 Anderson, Pamela, 589
 Andreotti, Giuilo, 572
 Angelino, Edoardo, 82, 90, 91n
 Annaud, Jean Jacques, 578, 585
 Anselmi, Luciano, 211, 212-214
 Antonioni, Michelangelo, 332
 Apuleio, 167
 Arbasino, Alberto, 278
 Arcari, Paolo, 103, 103n, 127, 127n, 131
 Arcidiacono, Flavio, 593
 Aretino, 541
 Argento, Dario, 173, 174
 Auerbach, David, 13
 Augias, Corrado, 82, 87, 88n
 Averroé, 534, 539
 Bacchereti, Elisabetta, 85n, 367n, 373n, 389, 389n
 Bachtin, Michail, 32, 166, 167, 169, 258n, 301
 Baily, Samuel L., 50n
 Baker, Chet, 599
 Baldacci, Luigi, 444, 444n
 Baldassar Castiglione, 530
 Baldini, Eraldo, 604, 604n
 Balestrini, Nanni, 24, 24n, 267-276, 278
 Ballard, James, 487
 Ballestra, Silvia, 176
 Balzac, Honoré de, 443
 Banti, Alberto M., 18n
 Barthes, Roland, 168, 168n, 391n
 Bassani, Giorgio, 367
 Basso, Chiara, 21n
 Battisti, Cesare, 277-290, 291-301, 302-305
 Bec, Christian, 530n
 Bellomi, Antonio, 487
 Bellocchio, Marco, 280
 Bénac, Henri, 528n
 Benjamin Walter, 253, 253n, 402, 479, 479n
 Bentivoglio, Fabrizio, 322
 Benzio, Corrado, 602, 602n
 Berardi, Franco ('Bifo'), 440
 Berlusconi, Silvio, 83, 174, 174n, 182, 182n, 183, 184, 279, 432, 432n, 440
 Bernabò, Roberto, 602, 602n
 Bernard, Adelia, 160
 Bertini, Mariolina, 43, 42n, 43n
 Bertolucci, Bernardo, 182
 Biagi, Marco, 182
 Bianconi, Giovanni, 437, 437n, 448, 448n, 453n
 Biasin, Gian-Paolo, 300
 Bilenchi, Romano, 488
 Binetti, Vincenzo, 24n
 Biondillo, Gianni, 222, 423, 443, 444n

Bioy Casarès, Adolfo, 408
 Bisio, Claudio, 322
 Bloch, Marc, 84, 399, 399n
 Boatti, Giorgio, 585, 589, 592
 Bolis, Luciano, 230, 230n
 Bompreschi, Luigi, 413
 Bonaparte, Napoleone, 309-310, 551, 555
 Bongusto, Fred, 451
 Bonifacio IV, 535
 Bonina, G., 100n
 Bonini, Carlo, 185n
 Bonomi, Aldo, 184, 184n, 297, 304
 Bonura, Giuseppe, 211
 Borges, Jorge Luis, 135, 140, 142, 360, 387, 555
 Borghese, Junio Valerio, 603
 Borsellino, Paolo, 439
 Boscolo, Alberto, 511n, 518n
 Bossi, Lise, 24n
 Bossi, Umberto, 183
 Bottai, Giuseppe, 325n
 Bowie, David, 299, 307, 313
 Bramante, 542
 Brand, D., 424n
 Braudel, Fernand, 498, 498n, 512, 513n
 Braumann, Rony, 153
 Bravo, Anna, 294, 295n
 Brecht, Bertolt, 21, 22n, 359
 Brigaglia, Manlio, 512, 513n, 518n, 519n
 Brizzi, Enrico, 591
 Brodskij, Josif A., 327, 327n
 Brown, Dan, 347, 347n, 547, 588
 Brown, Mark, 160
 Buscetta, Tommaso, 391
 Cacucci, Pino, 291-301, 302-305, 475n
 Cagni, Gian Franco, 261
 Calabresi, Luigi, 412-413
 Calanchi, Alessandra, 190, 190n
 Caldwell, Ian, 562n
 Caliceti, Giuseppe, 176
 Califano, Franco, 451
 Callaghan, James, 573
 Caillois, Roger, 371n
 Calò, Pippo, 450
 Caltagirone, Benedetto, 513n
 Calvino, Giovanni, 532
 Calvino, Italo, 278
 Camilleri, Andrea, 22, 24n, 26, 79n, 93-101, 136n, 222, 435, 437, 475, 475n
 Campo, Rosanna, 176
 Caponio, Tiziana, 185n
 Capote, Truman, 68
 Cardullo, Luigi, 262
 Carlo VIII, 529, 530
 Carloni, Massimo, 34n, 35, 80, 80n, 201-218, 422, 422n
 Carlotta, Massimo, 81, 81n, 173, 173n, 179, 292, 296, 324n, 430, 475, 475n
 Carminati, Massimo, 450
 Carofiglio, Gianrico, 224n
 Caronia, Antonio, 316
 Carroll, Noel, 177n
 Casacci, Mario, 202, 203, 210, 216
 Cassola, Carlo, 486
 Castro, Fidèl, 313
 Cattanei, Luigi, 393, 393n
 Ceccanti, Soriano, 600
 Cenni, Rita, 291n
 Cervantes, Miguel de, 348, 360
 Cervi, Mario, 14
 Cesare Borgia, 529, 532
 Ceserani, Remo, 271n
 Chandler, Raymond, 74, 79, 173, 381
 Chen, Jackie, 586
 Chiaretti, Tommaso, 332
 Chiesa, Mario, 427n
 Chimni, B. S., 153n
 Chiosso, Leo, 203
 Chirumbolo, Paolo, 38n, 41n, 42
 Chomsky, Noam, 292, 300, 328
 Christie, Agatha, 79, 90, 189, 190n, 192
 Ciambricco, Alberto, 202, 203, 210, 216
 Coetzee, Joseph Michael, 148, 148n,
 Colaprico, Piero, 26, 409-432
 Colleoni, Federica, 179n
 Colombo, Furio, 20, 148, 159, 159n
 Comastri Montanari, Danila, 190
 Comencini, Luigi, 332
 Compagnon, Antoine, 390n
 Conan Doyle, Arthur, 62, 74
 Consolo, Vincenzo, 136n
 Corbucci, Sergio, 489
 Costa-Gavras, 332
 Costantini, Daniele, 448, 448n
 Crainz, Guido, 14n, 16
 Craxi, Bettino, 440
 Christopher, John, 487
 Covi, Raffaele, 21n, 42n, 43, 44n, 79n, 211, 212
 Cutolo, Raffaele, 438, 451, 464

D'Alema, Massimo, 279
 D'Amato, Elisabetta, 390n, 393, 393n
 D'Annunzio, Gabriele, 338
 D'Antona, Massimo, 182
 D'Avanzo, Giuseppe, 185n
 Dalla Chiesa, Carlo Alberto, 261
 Damiani, Damiano, 203, 204, 216, 387, 389
 Dante Alighieri, 81, 553, 556, 556n
 Darrow, William, 13
 Dazieri, Sandrone, 423
 De Cataldo, Giancarlo, 26, 163n, 187, 224n, 433-472, 475, 591
 De Certeau, Michel, 404, 405, 406, 406n, 407, 407n
 De Federicis, Lidia, 87, 87n
 De Felice, Franco, 468
 De Felice, Renzo, 82, 82n, 83, 468
 De Jaucourt, Louis, 519n
 De Luca, Erri, 483, 483n
 De Michele, Girolamo, 22, 22n, 247-258, 260, 260n, 310, 584, 588, 591
 De Niro, Robert, 455n
 De Paulis, Maria Pia, 368n
 De Roberto, Federico, 136n
 De Santis, Giuseppe, 332
 De Staël, Germaine (Anne-Louise Necker, M^{me}, de), 558, 558n
 De Stefano, Gennaro, 449n, 452
 Delalande, Arnaud, 547-563
 Delessert, Edouard, 519, 519n
 Deleuze, Gilles, 220
 Dell'Arco, Mario, 165
 Demontis, S., 96n, 98n, 99n
 Dentice, Luciano, 211
 Derrida, Jacques, 178, 178n, 405, 405n
 DeVille, Willy, 302
 Devoto, Fernando J., 49n, 50n
 Di Cara, Pier Giorgio, 259
 Di Leo Fernando, 204
 Di Stefano, Paolo, 163n
 Dick, Philip K., 602
 Dickens, Charles, 75, 443
 Dietrich, Marlene, 599
 Dionisotti, Carlo, 422, 422n
 Dos Passos, John, 557
 Dostoevskij, Fëdor, 166, 169, 462, 462n
 Dozio, Tecla, 413
 Dubois, Jacques, 74, 378n
 Dugas, Gaetan, 13
 Dumas, Alexandre, 549
 Durnat, Raymond, 178, 178n, 182, 184
 Dürrenmatt, Friedrich, 207, 207n, 208
 Eastwood, Clint, 311
 Eco, Umberto, 16, 147, 162, 162n, 164, 369n, 478n, 487, 547, 548, 548n, 549, 551n, 553, 553n, 555, 559, 559n
 Einaudi, Luca, 185, 185n
 Eisenzweig, Uri, 554
 El Ghaoui, Lisa, 24n
 Ellroy, James, 441, 449, 584, 587, 593
 Enna, Franco (Franco Cannarozzo), 79, 214-216
 Ennis, Garth, 594
 Escarpit, Robert, 518n
 Evangelisti, Valerio, 24, 24n, 26, 259, 260, 291-301, 306-320, 321-330, 442, 443n, 471-492, 576
 Eymeric, Nicolas, 488
 Falção, Paulo Roberto, 451
 Falcone, Giovanni, 439, 440
 Fallai, Paolo, 165n
 Fallon, Marianne, 388n, 389, 289n
 Fanfani, Amintore, 572
 Felici, Isabelle, 53n
 Felisatti, Massimo, 80, 80n, 215
 Fellini, Federico, 447
 Feltrinelli Giangiacomo, 242, 267-276
 Ferreri Marco, 334
 Filastò, Nino, 259-266
 Filiberta di Savoia, 531
 Filippo Buonacorsi, 540
 Fiori, Antonella, 21n, 36, 36n, 41n, 42
 Flaiano, Ennio, 447
 Flamini, Gianni, 437, 437n, 448, 448n
 Flaubert, Gustave, 76
 Fleming, Ian, 595
 Fofi, Goffredo, 170n
 Fogazzaro, Antonio, 75
 Fois, Marcello, 73, 78, 380n, 399-408, 606, 606n
 Fornasini, Sara, 488n
 Forno, Marta, 423
 Fortunati, Vita, 389n, 392, 392n, 397n
 Foscolo, Ugo, 303n
 Foucault, Michel, 135, 135n, 297
 Fournel, Jean-Louis, 530n
 Franceschini, Alberto, 603, 603n
 Francesco Ferdinando, 67
 Franco, Francisco, 349, 356

François, M., 395n
 Franklin, Aretha, 599
 Freud, Sigmund, 178, 178n, 401n
 Fruttero, Carlo, 31, 217, 258n, 422
 Gadda, Carlo Emilio, 98, 163-171, 447, 457, 457n
 Galeano, Eduardo, 292
 Galiasso, Matteo, 176
 Ganapini, Luigi, 83, 83n
 Ganeri, Margherita, 18n
 Gargani, Aldo, 372n
 Garibaldi, Giuseppe, 293, 308
 Garlaschelli, Barbara, 190
 Gazzara, Ben, 261
 Gemignani, Nicoletta, 296, 299n
 Genette, Gérard, 36n, 390n, 554n
 Genna, Giuseppe, 14n, 25n, 248n, 249, 249n, 423, 436, 436n, 475, 475n, 576, 584, 588, 591, 592
 Germi, Pietro, 170n
 Gèze, François, 50n
 Gibelli, A., 97n
 Ginzburg, Carlo, 16, 17n, 21n, 22n, 76n, 77, 372n, 399, 401, 401n, 404, 404n, 405
 Giolitti, Giovanni, 72, 383
 Giordana, Marco Tullio, 280
 Giotto, 539
 Giovanni de' Medici, 541
 Giovannini, Fabio, 173n
 Giuliano de' Medici, 531, 538
 Giulisano, Sebastiano, 81n
 Giulio II, 527, 529, 536, 541, 542
 Giussani, Angela e Luciana, 204, 216
 Glynn, Ruth, 185, 186n
 Goldmann, Lucien, 328, 328n
 Golino, Valeria, 322
 Gordon, A. F., 173n, 178n
 Gori, Leonardo, 82, 488, 606, 606n
 Gracq, Julien, 552
 Grafton, Sue, 190n
 Grazioli Lante della Rovere, Massimiliano, 450, 462
 Grimaldi, Laura, 79
 Grmek, Mirko D., 13n
 Guccini, Francesco, 31-48, 224n
 Guérin-Sérac, Yves, 243
 Guevara, Ernesto *Che*, 182, 291, 302, 313
 Guicciardini, Francesco, 530
 Hammett, Dashiell, 74, 173, 449, 607
 Hardt, Michael, 293, 294
 Hegel, Georg W. Friedrich, 121, 122
 Heisenberg, Werner, 234
 Hemingway, Ernest, 356, 595
 Henninger, Max, 178n, 181n, 184n
 Hitler, Adolf, 149, 149n
 Ho Chi Minh, 154
 Howell, Philip, 424, 424n
 Hugo, Victor, 310
 Hume, David, 121
 Iadicicco, Alessandra, 104n, 126n
 Imposimato, Ferdinando, 449, 452
 Incrocci, Agenore (Age), 203
 Innocenzo VIII, 529, 531
 Invernizio, Carolina, 190n
 Irons, G. H., 190n
 Iser, Wolfgang, 390n
 James, P. J., 189n
 Jameson, F. R., 422n, 483n
 Janeczek, Helena, 475n
 Jansen, Monica, 37n, 186n, 271n
 Jauss, Hans Robert, 390, 390n
 Jolles, André, 17, 17n
 Jones, Babsi, 475n
 Jung, Carl Gustav, 480
 Kafka, Franz, 261, 333, 342
 Kant, Immanuel, 121, 126, 561
 Kaplan, E. Ann, 186n
 Kennedy, John F., 183
 Kerouac, Jack, 320
 King, Stephen, 583-584, 595
 Kissinger, Henri, 573
 Klein, K. G., 190n
 Klein, Naomi, 298
 Kracauer, Sigfried, 85, 402n, 404
 Kropotkin, 309
 Kubrick, Stanley, 589
 Kundera, Milan, 329n, 497, 497n, 498, 498n
 La Placa, Antonio, 31, 31n
 La Porta, Filippo, 279, 280
 Labrousse, Alain, 50n
 Lacassin, Francis, 421, 421n
 Laforgia, Enzo, 20n, 44n, 46, 269n, 496, 497n
 Lakhous, Amara, 163-171
 Lami, Lucio, 154, 154n, 155, 156, 157, 158, 158n, 159n, 160, 160n
 Lançon, Bertrand, 550, 550n
 Lassalle, Ferdinand, 314
 Lattuada, Alberto, 332

Lauterbach, Arlett, 34n.
 Lavorini, Ermanno, 600
 Lay, Ubaldo, 202
 Law, Jude, 578
 Le Goff, Jacques, 44, 476n, 478, 504, 504n
 Lefebvre, Georges, 234, 234n, 237, 237n
 Lellouche R., 557n
 Lemoigne, Claire, 36n
 Leonardo da Vinci, 488, 527-545
 Leone, Sergio, 311, 489
 Leone X, 527, 530, 531, 534, 538, 539, 540, 542
 Leopardi, Giacomo, 303n
 Lettieri, Carmela, 22n
 Levet, Nathalie, 391n
 Levi, Giovanni 17, 17n
 Levi, Primo, 367
 Lilliu, Giovanni, 511, 511n
 Lincoln, Abraham, 310
 Lioce, Desdemona, 279a
 Lipperini, Loredana, 308, 308n
 Lissorgues, Yves, 380n
 Littell, Jonathan, 490n
 Lizzani, Carlo, 216, 332
 Lodovico il Moro, 529
 Lombroso, Cesare, 519n
 Lorusso, Francesco, 256
 Lombard, Laurent, 496
 Lombardi Satriani, Luigi, 510n
 Lombroso, Cesare, 189n
 Lorenzo de' Medici, 538, 541
 Losasso, Angelo, 258n
 Lotman, Yuri, 390n
 Lowry, Malcom, 272
 510n
 Lucarelli, Carlo, 21, 26, 81, 81n, 84, 85, 85n, 87, 177, 347-409, 422, 466n, 475, 576, 592, 605, 605n
 Lucarelli, M., 171n
 Lucentini, Franco, 31, 217, 258n, 422
 Luigi XII, 529, 531
 Lupacchini, Otello, 449, 449n, 452
 Luther Blisset, 248n, 261n, 306
 Luzzatto, Sergio, 83, 84, 84n, 92, 92n, 326n
 Macchiavelli, Lorian, 14n, 31-48, 79, 80, 164, 222, 224n, 422, 423
 Machiavelli, Ludovico, 530, 530n
 Macioti, Maria Immacolata, 390n
 Maffei, Mario, 203
 Magni, Stefano, 37n
 Manchette, Jean-Patrick, 475
 Manfredonia, Gaetano, 51n
 Manganelli, Giorgio, 278
 Manotti, Dominique, 461-470
 Manson, Charles, 587
 Mantegazza, Paolo, 501, 519n
 Mantovani, Vincenzo, 211
 Manu Chao, 302
 Manzoni, Alessandro, 135, 141, 458
 Manzotti, Emilio, 171n
 Mao Tse-tung, 456n
 Maraini, Dacia, 67-78,
 Marcos (subcomandante), 291, 293
 Marini, Efisio, 500, 502n, 509n
 Marley, Bob, 320
 Marra, Wanda, 81n
 Marrocu, Luciano, 82
 Martin Lutero, 532
 Marx, Karl, 314
 Mastrocinque, Camillo, 203
 Mattei, Enrico, 243, 568
 Matteotti, Giacomo, 375, 400, 405
 Maugenest, Thierry, 547-563
 Mauro, Walter, 135n, 136n
 McHale, Brian, 558, 558n
 Melis, Giorgio, 514n
 Melozzo da Forli, 539
 Menghini, Felice, 123n, 124, 124n, 125, 131
 Mesplède, Claude, 260, 260n
 Michel, Louise, 309
 Michelangelo, 539
 Michelet, Jules, 532n
 Mikula, Maja, 304, 304n
 Milanese, Claudio, 19n, 43n, 254n, 292n, 299, 299n, 374n
 Miller, Virginiana, 599
 Mina, 599
 Miniussi, Sergio, 211
 Mitterrand, François, 282, 283
 Monaldi, Francesco, 347n, 547, 550, 555
 Monanni, Nunzia, 106, 106n, 109n, 120n
 Mondello, Elisabetta, 462n
 Montanari, Raul, 173-186
 Montesi, Wilma, 568, 569, 571
 Morante, Elsa, 367
 Morante, Laura, 181
 Moravia, Alberto, 331

More, Thomas, 76, 77
 Morelli, Giovanni, 401n
 Moreno Sainz, Maria Laura, 53n, 55n
 Moretti, Franco, 423, 423n
 Moro, Aldo, 72, 141, 178n, 197, 438, 451, 456, 463, 464
 Morrison, Jim, 328
 Most, Glenn W., 164n, 421, 421n, 425n
 Müller, Elfriede, 298
 Munt, Sally Rowena, 189, 189n, 190n
 Muoni Leandro, 518n, 521n
 Murgia, Michela, 514n
 Mussolini, Benito, 38, 90, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 357, 382, 407n
 Mutti, Pietro, 282, 283
 Napoleone III, 502n, 509n
 Napolitano, Giorgio, 373n
 Naviglio, Luigi, 487
 Negri Antonio, 293, 294, 304
 Negro, Grazia, 171n
 Nélaton, Auguste, 509n
 Nelli, Piero, 203
 Nolte, Ernst, 83
 Nora, Pierre, 373n, 478, 504, 504n
 Nove, Aldo, 176, 270, 270n, 273n
 Novel, Fabio, 191n, 194n, 196n
 Novelli, Mauro, 24n, 94n
 Oliva, Carlo, 34n, 190n, 193n
 Olivieri, Renato, 79, 423
 Onofri, Nazario Sauro, 366n
 Paccagnini, Ermanno, 104n, 105, 105n, 106, 106n, 107, 107n, 108, 108n, 109n, 113n, 114, 115, 115n
 Padoa-Schioppa, Tommaso, 174n
 Padovani, Gisella, 214, 214n
 Paganini, Andrea, 103n, 118n, 123n
 Pansa, Giampaolo, 365
 Paoli, Sergio, 25n
 Paolin, Demetrio, 278, 280n
 Paolini, Marco, 487
 Paolo III, 532
 Paretsky, Sara, 190n
 Pariani, Laura, 49-66, 292n
 Parise, Goffredo, 278
 Pasolini, Pier paolo, 15, 219, 447, 449, 455
 Pastorelli, Paola, 21n, 36n, 44n, 45 e n
 Pavese, Cesare, 582
 Pearl, Mathew, 556
 Pears, Iain, 347, 347n, 547
 Pecorelli, Mino, 456, 463
 Peel, Robert, 421
 Peirce, Charles Sanders, 16
 Pellegrino, Giovanni, 497
 Pellizza da Volpedo, Giuseppe, 41
 Pennac, Daniel, 570
 Pérez de Cuéllar, Javier, 148
 Perez-Reverte, Arturo, 547, 549
 Perria, Antonio, 215, 423
 Persichetti, Paolo, 283, 283n
 Petraglia, Sandro, 450
 Petrarca, Francesco, 530, 530n
 Petri, Elio, 204, 330-344
 Petrilli, Raffaella, 189n
 Petronio, Giuseppe, 46, 510n, 516n, 520n
 Pezzini, S., 37n
 Philopat, Marco, 475n
 Piazzese, Santo, 224n
 Picasso, Pablo, 347, 348, 357-360
 Piccioni, Attilio, 572
 Piccolo, Francesco, 36n
 Pieri, Giuliana, 431, 431n
 Pietrostefani, Giorgio, 413
 Pigliaru, Antonio, 515n
 Pike, Burton, 423, 423n, 425, 425n
 Pinelli, Giuseppe, 412, 413
 Pinketts, Andrea G., 423
 Pirandello, Luigi, 136n
 Pirani, Roberto, 32, 32n, 33n,
 Pirro, Ugo, 333
 Pitiot, Catherine, 380n
 Pittorru, Fabio, 80, 80n, 215
 Placido, Michele, 435n, 450
 Poe, Edgar Allan, 74, 140, 141
 Poggio, Pier Paolo, 83, 83n
 Pomata, Gianna, 188, 188n
 Pomponio Leto, 540
 Pontecorvo, Gillo, 332
 Prendergast, Christopher, 424, 424n
 Prévost, Guillaume, 527-545
 Proudhon, Pierre-Joseph, 309
 Puccini, Gianni, 332
 Puschmann-Nalenz, Barbara, 477, 477n
 Quadrupani, Serge, 473
 Quicher, Jules (Loriano Macchiavelli), 34
 Raffaello Sanzio, 539, 541, 542
 Rambelli, Loris, 214, 214n
 Raviola, Roberto (Magnus), 206, 488, 491
 Reder, Walter, 606

Reich, Willem, 476, 480
 Rey, Alain, 527, 527n
 Riccardo III, 76
 Ricœur, Paul, 220, 227, 365n, 366n, 370n, 372n
 Rigney, Ann, 268n, 275, 276n, 327n
 Riina, Totò, 391
 Risi, Alessia, 22n
 Risi, Dino, 332
 Rocco, Alfredo, 369n
 Rosi, Francesco, 204
 Rosset, Clément, 144n
 Roussel, Raymond, 141
 Rulli, Stefano, 450
 Ruoff, Alexander, 298
 Quadrupani, Serge, 259
 Sade, Donatien Alphonse François de, 152
 Salvatore, Gabriele, 323
 Salvatori, Claudia, 190
 Sangiorgi, Marco, 80n, 92, 92n, 368n, 372n
 Santacroce, Isabella, 176
 Sarasso, Simone, 15n, 16, 20, 21n, 23, 23n, 187, 239-244, 465n, 581-598
 Sartori, Giacomo, 184n
 Saudade, Marc, 20, 20n, 147-162
 Saviano, Roberto, 13, 475n
 Savinio, Alberto, 79
 Sayers, Dorothy L., 75, 189
 Scalzone, Oreste, 263
 Scarpa, Tiziano, 176
 Scarpelli, Furio, 203
 Scerbanenco, Giorgio, 79, 103-133, 164, 189, 201, 204, 209-212, 214, 215, 216, 422, 496
 Schaeffer, Jean-Marie, 396n, 548, 548n
 Schmid, D., 424n
 Schrader, Paul, 173n, 178n
 Sciascia, Leonardo, 22, 67-78, 79, 135-146, 163, 204, 207-209, 213, 216, 221, 278, 368, 387-397, 449, 451, 451n, 454n, 458, 458n
 Scott, Walter, 75
 Secchi, Luciano (Max Bunker), 206
 Semerari, Aldo, 454n
 Senofonte, 505
 Serao, Matilde, 190n
 Sergi, Giuseppe, 189n
 Shakespeare, William, 76, 77
 Shelley, Percy Bysshe, 601n
 Simi, Giampaolo, 606n
 Sisto IV, 538
 Signoroni, Secondo, 423
 Simenon, Georges, 19, 203, 213
 Soavi, Michele, 173, 179, 179n
 Sofri, Adriano, 15n, 178n, 413
 Soldati, Mario, 163
 Somigli, Luca, 23n, 311n, 312, 312n, 317, 326n, 477n, 479, 479n, 481n
 Soria, Piero, 423
 Sorti, Rita, 347n, 547, 550, 555
 Spender, Stephen, 359
 Spillane, Mickey, 163
 Spinazzola Vittorio, 20n, 31n, 96n, 273n
 Springsteen, Bruce, 607n
 Stalin, Josef, 287
 Stancanelli, Elena, 190, 191
 Stout, Rex, 90, 203
 Taibo, Paco Ignacio II, 295
 Tani, Stefano, 84
 Tarantino, Quentin, 578, 585
 Tavosanis, Mirko, 24n
 Telò, Luca, 80n
 Teodorani, Alda, 190, 191
 Tey, Josephine, 74, 78
 Thomason, Dustin, 562n
 Tintoretto (Jacopo Robusti), 549, 551, 555
 Tirabassi, Maddalena, 50n
 Tiziano Vecellio, 539
 Todde, Giorgio, 493-523
 Todorov, Tristan, 548, 548n
 Togliatti, Palmiro, 417
 Tognazzi, Ugo, 203
 Tolkien, John, Ronald R., 308
 Tomachevski, Boris, 372n
 Tommaso d'Aquino, 534
 Totò (Antonio de Curtis), 574
 Townsend, Amos, 156
 Tranfaglia, Nicola, 82
 Traverso, Enzo, 169, 169n
 Trevisan, Lucio, 82
 Trotski, Lev, 287
 Trotta, Mario, 289, 290n, 311, 311n
 Truffaut, François, 586
 Turchetta, Gianni, 20n, 31, 31n
 Tyras, Georges, 381, 381n
 Urbani, Brigitte, 292n
 Vacca, Roberto, 486

Valery, Paul, 144
 Vallorani, Nicoletta, 190, 191, 300
 Valpreda, Pietro, 13, 26, 409-432
 Van Damme, Jean-Claude, 586
 Van Dine, S.S. (Willard Huntington Wright), 548n
 Vargas Llosa, Mario, 327n
 Vasile, Vincenzo, 593
 Ventavoli, B., 36n
 Verasani, Grazia, 22, 22n, 186-197
 Verga, Giovanni, 355
 Veronesi, Sandro, 603n
 Vespa, Bruno, 14
 Veyne, Paul, 559n
 Vichi, Marco, 219-231
 Villa, *Pancho*, 308
 Vivarelli, Roberto, 84
 Volponi, Paolo, 486
 West, Paul, 149, 158
 White, Hayden, 233, 233n
 Willis, Bruce, 572, 573, 578, 586
 Wilson, Barbara, 190n
 Wittgenstein, Ludwig, 231
 Wojtyla, Karol (Giovanni Paolo II), 183
 Woolf, Virginia, 327n
 Wu Ming, 16n, 92n, 247n, 248, 248n, 293, 294, 297, 300, 436, 436n, 465n, 486n, 576, 578, 584, 591, 593, 594
 Wu Ming 1, 187n, 248, 248n, 295n, 299n, 465, 473, 474, 474n, 483, 483n, 485, 486n, 491
 Wu Ming 2, 16, 16n
 Wu Ming 4, 23n, 26n
 Wu Ming 5, 291, 298, 299, 306-320, 312
 Wyndham, John, 487
 Zaccuri, Alessandro, 443, 443n
 Zancarini, Jean-Claude, 530n
 Zapata, Emiliano, 295, 308
 Zimler, Richard, 555
 Zola, Emile, 72