

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN TEORIA E TECNICHE DELL'INFORMAZIONE

SULLE TRACCE DEL *NOIR*. L'ITINERARIO DI MASSIMO CARLOTTO

Tesi di Laurea di
ANTONIO EMILIANO DI NOLFO

Relatore
PROF. MARCO MANOTTA

Correlatore
PROF. ALDO MARIA MORACE



A.D. MDLXII



A.D. MDLXII

ANNO ACCADEMICO 2004-2005

INDICE

PARTE I SULLE TRACCE DEL *NOIR*

I.1.	<i>PARALETTERATURA?</i> INTRODUZIONE E PREMESSA METODOLOGICA	2
I.2.	NON SOLO UNA QUESTIONE CROMATICA	5
I.3.	TIPOLOGIA DEL ROMANZO GIALLO	10
I.3.1.	Alcune premesse	10
I.3.2.	Le venti regole e la teoria della doppia storia	14
I.3.3.	Crimine, inchiesta, soluzione	21
I.3.4.	I gialli atipici	25
I.4.	LE TERRE DEL <i>NOIR</i>	28
I.4.1.	Il realismo <i>hard boiled</i>	28
I.4.2.	<i>Noir</i> : appunti per una definizione impossibile	33
I.4.3.	La caduta del pregiudizio etico chandleriano	35
I.4.4.	Un tentativo di conclusione	37
I.5.	L'ITALIA DEI MISTERI E I MISTERI D'ITALIA	40

PARTE II L'ITINERARIO DI MASSIMO CARLOTTO

II.1	IL CICLO DELL'ALLIGATORE: TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE	48
II.1.1.	L'investigatore	49
II.1.2.	Intelligenza e azione: Buratti e i suoi soci	52
II.1.3.	Dall'inchiesta alla vendetta	55
II.2.	LA PRODUZIONE NON SERIALE: OLTRE IL NOIR?	63
II.2.1.	<i>Arrivederci amore, ciao</i> : il romanzo di formazione criminale	63
II.2.2.	<i>L'oscura immensità della morte</i> : al profondo del <i>noir</i>	68
II.2.3.	<i>Nordest</i> : il <i>noir</i> economico	75
APPENDICE A	DIECI DOMANDE A MASSIMO CARLOTTO	81
APPENDICE B	UN INEDITO TEATRALE: <i>IL CASO SPIDER BOYS</i>	86
BIBLIOGRAFIA		115

PARTE I

SULLE TRACCE DEL NOIR

*Il primo valore essenziale del giallo
risiede nel fatto che è la prima e unica forma
di letteratura popolare in cui si esprime
in qualche modo la poesia della vita moderna.*

GILBERT KEITH CHESTERTON

I.1. *PARALETTERATURA?* INTRODUZIONE E PREMESSA METODOLOGICA*

Il presente studio, come riecheggia dal titolo, prende le mosse, pur discostandosene in seguito, dal magistero critico di Giuseppe Petronio nel campo del romanzo poliziesco, tradizionalmente escluso dalla mappa ufficiale e dagli itinerari turistici della città letteraria. Nel condividere gran parte delle elaborazioni teoriche, ma soprattutto la lucida passione con la quale il Petronio affronta la materia, chi scrive ha deciso di escludere, o di trattare solo marginalmente, l'annosa e superata polemica tra coloro che sostengono una ferrea distinzione tra la letteratura "alta" e una sorta di terra di nessuno, chiamata "paraletteratura"¹, che annovera tra i suoi cittadini il fumetto, la *science fiction*, il romanzo "rosa" e, naturalmente, il romanzo poliziesco, e coloro, Petronio in testa, che tale distinzione contrastano.

Di seguito si analizzerà la tipologia dei romanzi "gialli" e dei romanzi *noir*, e ci si soffermerà ad esaminare l'opera di uno dei più affermati autori del variegato panorama del *noir* italiano, Massimo Carlotto, senza negare a questi la cittadinanza nella città letteraria, giacché «anche per la letteratura di massa i "generi" hanno un significato morfologico e classificatorio non assiologico»². Il che equivale a dire che inserire un'opera letteraria nel "genere" poliziesco, fantascientifico o rosa, non comporta nessun giudizio di valore: significa solo affermare che essa è strutturata secondo le leggi proprie, in quel dato momento della sua evoluzione, di questo o quel «genere». Proprio come dire che «un'altra opera letteraria è un poema, un carme o un romanzo, storico, naturalista, intimista, di avanguardia o tradizionale, informa solo sulla morfologia di quell'opera non sul suo valore intellettuale, etico, sociale, artistico o altro che sia»³. Nessuno nega che, perlomeno per un lettore educato a riconoscere certi valori estetici, *I promessi sposi* paia superiore a numerosi altri romanzi storici o *l'Orlando innamorato* a numerosi altri poemi cavallereschi, ma non per questo cessano di essere romanzo storico o poema cavalleresco. Dunque:

* Il titolo del paragrafo e il provocatorio punto interrogativo richiamano volutamente il titolo del convegno sulla letteratura di massa e sulla letteratura di consumo, organizzato dall'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Trieste, diretto da Giuseppe Petronio, e dall'Institut für Romanistik di Klagenfurt, diretto da Ulrich Schulz-Buschhaus, tenutosi a Trieste nel 1978, intitolato, appunto, *Trivalliteratur?*. Gli atti del convegno sono contenuti in G. PETRONIO, U. SCHULZ-BUSCHHAUS (a cura di), *Trivalliteratur?*, Trieste, Lint, 1979. Si tratta del convegno in cui Petronio ha presentato le sue *Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa*.

¹ Per approfondire i teorici della «paraletteratura» cfr. almeno AA. VV., *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977, particolarmente J. TORTEL, *Che cos'è la paraletteratura?*, *ivi*, 41-49 e D. COUÉGNAS, *Paraletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

² G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000, 39.

³ *Ibidem*.

La conseguenza logica di questo principio è che *il giudizio di valore, anzi il fascio di giudizi di valori (intellettuale, morale, estetico) riguarda le singole opere, indipendentemente dal genere al quale sono ascrivibili, anche se si deve tenere conto dei condizionamenti che la scelta di questo o quel genere comporta.* Condizionamenti però non ontologici ma storici: i generi si evolvono, e quindi condizionano lo scrittore in modi di volta in volta diversi secondo lo stadio della loro evoluzione⁴.

E se «la letteratura è l'insieme di tutte quelle opere che, nel corso dei secoli, sono state composte, oralmente o per iscritto, e sono state ascoltate e lette nella convinzione, comune a chi le componeva e a chi le fruiva, che fossero letterarie»⁵, bisogna avere il coraggio di difendere il diritto di cittadinanza nella città letteraria di Van Dine, Mickey Spillane o Felisatti & Pitorru, e non solo quello di Dürrenmatt, Chandler o Scerbanenco, allo stesso modo in cui, se si è contrari alla pena di morte, bisogna esserlo non già per l'innocente ingiustamente condannato, ma per il pluriomicida reo confesso. Inoltre rifiutare la fossa comune della “paraletteratura” e distinguere tra giudizio classificatorio o morfologico e giudizio di valore permette di evitare un'altra ambiguità: mettere sullo stesso piano tutte le opere che morfologicamente – cioè per il loro ossequio a una determinata struttura e a determinate norme – possono essere ascritte a uno stesso genere, considerando “letterari” e quindi giudicabili positivamente, tutti i romanzi storici, “paraletterari”, non letterari, cioè giudicabili negativamente, tutti i romanzi polizieschi. Così non si corre il rischio di confondere Manzoni e Rosini, ma neanche Mickey Spillane e Chandler, o Felisatti & Pitorru e Scerbanenco, e nemmeno si corre il rischio, come paventano i «paraletteraturai», di mettere sullo stesso piano Manzoni e Scerbanenco o Faulkner e Chandler.

Dunque, nelle pagine che seguono, allorché verranno utilizzate le definizioni “romanzo poliziesco”, “romanzo criminale”, “romanzo giallo”, “romanzo *noir*” e simili, ciò non comporterà *mai* un giudizio di valore, ma la semplice

⁴ *Ivi*, 50. Il corsivo è dello stesso Petronio.

⁵ Definizione proposta da Petronio, pur ponendola come ipotesi di lavoro, in G. PETRONIO, *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio*, Milano, Mondadori, 1995-1996, 25.

ascrivibilità di un'opera a un "genere" piuttosto che ad un altro, intendendo per "genere" semplicemente «il frutto di un'operazione mentale con la quale raccogliamo sotto la stessa etichetta una classe di oggetti, concreti o astratti, difforni tra loro ma che pure posseggono tutti una qualità che ci consente di raggrupparli sotto un denominatore comune»⁶.

Partendo da questa definizione si procederà, nella prima parte di questo studio, a definire la tipologia del romanzo giallo e quella del romanzo *noir*, a lungo considerato un sottogenere del primo, allo scopo di dimostrare che, nella loro evoluzione, le due tipologie narrative hanno subito una divaricazione tale da poter sostenere, allo stato delle cose, che il *noir* debba considerarsi un genere a parte, pur essendo storicamente nato *dal* giallo (ma sarebbe meglio dire *contro* il giallo, se si considera, come è giusto fare, l'*hard-boiled school* statunitense di Hammett e Chandler il progenitore del *noir*).

La seconda parte del presente lavoro riguarderà l'analisi di uno dei più significativi autori *noir* italiani, il padovano Massimo Carlotto.

I.2. GIALLO E *NOIR*: NON SOLO UNA QUESTIONE CROMATICA

Quando, nel settembre 1929, *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine inaugurò la nuova collana «I Libri Gialli» delle edizioni Mondadori⁷, né l'ideatore e curatore Lorenzo Montano, né il pittore Alberto Bianchi, che ideò la veste grafica dei volumi, i quali si presentavano con una copertina che mostrava un esagono rosso su un fondo d'un giallo abbagliante⁸, potevano immaginare che siffatta scelta editoriale, dettata dall'esigenza di connotare in modo evidente la nuova collana rispetto alle già esistenti serie mondadoriane «I libri Azzurri» e

⁶ G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 48.

⁷ Petronio ricorda così quella data: «una data, in Italia, importante per l'attività letteraria quanto quella della scoperta dell'America» (*Ivi*, 18).

⁸ Dal numero 6 in poi, su idea del pittore inglese Abbey, l'esagono si trasformò in un cerchio, rifacendosi alla firma di Edgar Wallace (appunto un cerchio rosso su sfondo giallo). Da allora a oggi, com'è noto, lo stile della copertina dei «Gialli Mondadori» è rimasto pressoché invariato. Per una descrizione puntuale e affascinante del mondo delle edizioni e delle copertine della nostra narrativa *thrilling* cfr. R. CREMANTE (a cura di), *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalla origini a oggi*, Bari, Graphis, 1989.

«I libri Verdi», avrebbe caratterizzato per sempre la denominazione di tutte le tipologie di romanzo poliziesco in Italia, e, di conseguenza, creato un equivoco⁹ che, stante la multiforme ed eterogenea configurazione del genere (ma sarebbe meglio dire, fin da ora, dei generi) della narrativa di crimine nel panorama letterario ed editoriale del nostro paese, anche un modesto e limitato studio come questo vuole provare a chiarire.

Nonostante «prima di utilizzare l'aggettivo “giallo” per inquadrare il genere narrativo legato a un'indagine su colpe e colpevoli» ci fosse stato «il tentativo di servirsi della complicata definizione “romanzo detettivo” (suggerita da Giulio Antonio Borgese) o del termine “thriller” (magari tradotto con “mozzafiato” come asseriva il linguista Bruno Migliorini) o “romanzo del brivido” (secondo l'ipotesi avanzata da Alberto Rossi in un articolo del 1931)»¹⁰ e nonostante, da allora, le collane dedicate ai romanzi polizieschi si fossero moltiplicate, il titolo della collana mondadoriana del 1929 generò il sostantivo: da «I Libri Gialli» nacque il “romanzo giallo”. L'espressione è ancora oggi, a distanza di più di settant'anni, di gran lunga la più impiegata per riunire in un'unica definizione, sintetica ed efficace come solo una qualità cromatica può essere, le più svariate tipologie narrative del genere poliziesco dai *Delitti della Rue Morgue* (che ne è l'indiscusso archetipo) a oggi. Questo «termine piuttosto... epatico», come lo definisce lo stesso Alberto Tedeschi¹¹, universalmente riconosciuto come il padre del «giallo» italiano (a lui è dedicato l'importante premio per romanzi inediti indetto ogni anno dalle stesse edizioni «Il Giallo Mondadori»), è percepito come confacente, non solo dal sentire dei lettori, ma anche da non pochi giornalisti culturali e da taluni storici del genere, a identificare l'opera di

⁹ L'equivoco lo spiega in modo semplice ed efficace Laura Grimaldi, scrittrice, saggista e traduttrice (sue le nuove traduzioni dei romanzi di Raymond Chandler per il recente Meridiano Mondadori dedicato allo scrittore americano): «In Italia si usa definire “giallo” qualunque romanzo che tratti di omicidi, siano essi risolti o irrisolti, sia la conduzione della storia di taglio classico o moderno. Certo sì che il termine – così indefinito, così generico – non manca di evocare più le “piccole cellule grigie” di Poirot che la cupa disperazione di Parker, forse anche perché, essendo nato dal colore della copertina della famosa collezione Mondadori, per decenni è stato usato per indicare i romanzi di stile preminentemente tradizionale che in quella collezione venivano pubblicati» (L. GRIMALDI, *Il giallo e il nero. Scrivere suspense*, Milano, Nuova Pratiche, 1996, 10).

¹⁰ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002, 44.

¹¹ *Ibidem*.

autori quali Giorgio Scerbanenco, Lorianò Macchiavelli, Antonio Perria, Carlo Lucarelli, Eraldo Bandini, Marcello Fois e Massimo Carlotto.

Per la verità già nel 1962 Alberto Del Monte, nella sua *Breve storia del romanzo poliziesco*, volume che, primo in Italia, introdusse il poliziesco nell'Accademia come un tema di studio accanto ad altri toccati dallo stesso autore quali la letteratura popolare e il romanzo picaresco, esprimeva così le sue perplessità:

Il genere di letteratura che qui s'intende esaminare è noto generalmente in Italia col nome di "letteratura gialla", nome derivante dal colore della copertina della collana dell'editore A. Mondadori di Milano, che dai libri pubblicati passò a significare il genere di letteratura cui quei libri appartenevano e divenne d'uso comune. Questa denominazione, adottata in Italia e per caso, ha però il duplice limite d'essere circoscritta al solo nostro dizionario e d'essere oltremodo generica, arbitraria e approssimativa tanto che s'usa con frequenza pari all'improprietà e si comprende sotto l'etichetta di "gialla" ogni opera avente come tema un crimine o un mistero o per personaggi criminali o poliziotti o per sfondo un'inchiesta o un processo giudiziario¹².

Al contrario, uno sguardo attento, che voglia esaminare con precisione gli effetti, oggi pienamente osservabili, della vera e propria divaricazione di cui il romanzo criminale è stato oggetto, a partire dalla rivoluzione dell'*hard boiled* statunitense degli anni Trenta¹³ e dal dirompere, nel 1966, del medico radiato

¹² A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962, 9. Per un giudizio sull'opera di Del Monte, di cui rimane indiscutibile il valore pionieristico, cfr. G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 27: «A me il libro non piacque molto. Mi parve, e una rilettura recentissima mi ha confermato quel giudizio, ancora incerto: oscillante tra la modernità e l'Accademia, soprattutto invischiato ancora in schemi crociani. Io, pensavo, ero andato più avanti, e il giudizio del "valore" delle opere letterarie non lo ponevo più, o almeno cercavo di non porlo più, nei termini, sostanzialmente crociani cioè idealistici, di "poesia" e "non poesia", in cui ancora lo poneva Del Monte. Una soluzione che mi soddisfacesse pienamente non l'avevo ancora, ma da quella mi ero liberato per sempre; rileggendo in questi giorni Del Monte ho trovato in margine al libro note mie di ragionato dissenso, proprio su questo punto».

¹³ Per una completa esposizione della storia del romanzo poliziesco, che in questa sede verrà trattata solo marginalmente, cfr. almeno: A. SANTUCCI, *Per una storia del romanzo giallo*, Bologna Il Mulino, 1951; A. DEL MONTE, *Breve storia ...*; S. BENVENUTI, G. RIZZONI, *Il romanzo giallo. Storia, autori, personaggi*, Milano, Mondadori, 1979; E. MANDEL, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, prefazione di G. GALLI, postfazione di V. SPINAZZOLA, Milano, Interno giallo, 1990 (poi Milano, Tropea, 1997); R. CROVI, *Le maschere del mistero. Storia e tecnica di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000; F. GIOVANNINI, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvecchi, 2000; C. OLIVA, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003; per quanto riguarda la storia del genere in Italia cfr. L. RAMBELLI, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti, 1979; B. BINI, *Il poliziesco* in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989; G. PADOVANI, *L'officina del mistero. Nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Enna, Papiro, 1989; M. CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994; L. CROVI, *Tutti i colori...*

dall'ordine inventato da Giorgio Scerbanenco¹⁴ nell'ipocrita e pigramente esterofilo panorama del giallo italiano, non può non rilevare che i romanzi di Van Dine, di Wallace o Ellery Queen e dei loro epigoni italiani, condividano con le migliori espressioni della scena *noir*, nella fattispecie del *noir* italiano, meno di quanto li renda estranei. Rendere conto di questa divaricazione anche nel denominare, con l'efficacia della qualità cromatica (giallo e nero), due territori della narrativa di crimine ormai lontani, e stabilirne i confini, è operazione per nulla semplice. Una delle ragioni di questa difficoltà risiede nel fatto che nel giallo si possono individuare alcune costanti narrative, addirittura desumibili *prima facie* dall'esplorazione della denominazione del genere nelle diverse lingue, operazione che non è possibile compiere nelle variegate terre del *noir*, in cui il fatto che si riscontrino una o più costanti narrative del giallo, e che tali costanti siano centrali o secondarie nell'economia della narrazione, non è pertinente alla definizione di un genere in cui «siamo nel campo della più totale sregolatezza, anche se costruita su solide basi strutturali», in cui «tutto è ammesso, colpi bassi inclusi»¹⁵.

Procediamo dunque alla ricognizione della terminologia adoperata nelle diverse lingue per denominare ciò che noi chiamiamo “giallo”: i francesi, dopo aver parlato di *roman judiciaire*, preferiscono oggi *roman policier*, l'equivalente del nostro *romanzo poliziesco* (scelto da Del Monte nel suo saggio proprio a imitazione di quella francese, pur definendola «generica e imprecisa»¹⁶); i tedeschi dicono *Kriminalroman*, che abbreviano in *Krimi*, o *Detektivroman*; gli anglosassoni hanno una scelta più varia: *Mystery* (o *Mystery Story*), *Detective Story* o *Detective Novel*, *Crime* o *Crime Story*; i russi *detektivnii roman* o *roman tajn* (romanzo-mistero); gli sloveni *detektivski roman*, abbreviato in *detektivka*, la stessa formula ristretta del ceco *detektivní roman*, ma il ceco condivide con il

¹⁴ Si tratta di Duca Lamberti, protagonista di quattro romanzi tra il 1966 e il 1969, tutti pubblicati presso Garzanti: *Venere privata*, 1966, *Traditori di tutti*, 1966, *I ragazzi del massacro*, 1968, *I milanesi ammazzano al sabato*, 1969. Il ciclo si è concluso improvvisamente a causa della morte dell'autore.

¹⁵ L. GRIMALDI, *Il giallo e il nero...*, 31.

¹⁶ A. DEL MONTE, *Breve storia...*, 9.

serbo-croato anche l'espressione *kriminální roman* e adopera anche *cerná knihovna* («Biblioteca nera», nome di una collana); i polacchi dicono *powieść sesacyjna* (storia a sensazione) oppure, più semplicemente, prevalentemente nel parlato, *kryminal*¹⁷.

La maggior parte di queste definizioni insistono su tre elementi, e le varie lingue (cioè le varie culture) ne accentuano ora uno ora l'altro: alcuni sottolineano la presenza di un crimine che crea un mistero, un enigma da risolvere; altri che al crimine segue un'indagine, compiuta di solito dalla polizia, ufficiale o no; altri ancora che l'indagine deve portare a una scoperta (l'inglese *detection*, come il latino *detergere*: scoprire, scoperchiare). Da questa sommaria ricognizione emerge che, perlomeno per coloro che hanno cercato di definire il giallo, gli elementi costitutivi del genere siano il delitto, l'indagine poliziesca, e la soluzione (o scoperta). Il che equivale a dire che il giallo è il racconto di un delitto e delle indagini che qualcuno compie per risolvere il mistero fino alla soluzione. Risulta intuitivo che la gran parte dei *noir* contemporanei non possa rientrare nemmeno in questa semplicistica definizione, desunta empiricamente da un confronto terminologico.

Sarà necessario, allora, approfondire l'indagine sulle costanti e sulle varianti del genere giallo, e provare a delimitare i confini tra questo e il *noir* a partire da quelle.

¹⁷ Cfr. G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 75 e A. DEL MONTE, *Breve storia ...*, 9-20.

I.3. TIPOLOGIA DEL ROMANZO GIALLO

I.3.1. ALCUNE PREMESSE

Si procederà di seguito ad una analisi tipologica delle strutture invariante, o presunte tali, del romanzo giallo, considerato, come già detto, in opposizione al *noir*. Tale analisi verterà principalmente nell'esplorare le costanti già menzionate (e desunte empiricamente dal semplice confronto terminologico tra le diverse lingue e le espressioni con cui esse denominano ciò che noi chiamiamo "giallo"), cioè delitto (o crimine o mistero), inchiesta e soluzione (*detection*), e, prendendo le mosse da un noto saggio di Todorov¹⁸, nel riferire la teoria della "doppia storia". Sono, però, necessarie alcune premesse.

Si intende per giallo il cosiddetto giallo classico, o giallo-enigma, o *whodunit*, o *puzzle*¹⁹, o *fair-play novel*, o come altro lo si voglia chiamare. Cioè

¹⁸ T. TODOROV, *Typologie du roman policier*, «Paragone», 202, 1966, 3-14; tr. it. in R. CREMANTE, L. RAMBELLI (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980, 153-63.

¹⁹ Così L. GRIMALDI in *Il giallo e il nero...*, 10-11: «Eppure, Anthony Boucher, grande esperto della materia, sosteneva che il genere dev'essere suddiviso in almeno cinque categorie distinte: il *puzzle* (l'enigma), il *whodunit* (il «chi è stato»), l'*hard boiled* (l'azione), il *pursuit* (l'inseguimento), e il *character analysis* (il romanzo di analisi psicologica). E da qui discendono le altre definizioni: *detective story*, *crime story*, *mystery*, *police procedural*, *suspence*, *spy story* e *thriller* (con i suoi sottogeneri *legal thriller*, *techno-thriller* e, di recentissima acquisizione, *hostage thriller*). In realtà *whodunit* e *puzzle* si riferiscono a due tipologie di romanzi in cui non sono riscontrabili differenze sostanziali. Con il primo, contrazione di *who (has) done it?* (chi è stato?) si sottolinea la ricerca del colpevole, con il secondo il fatto che questa ricerca è svolta mettendo insieme gli indizi come le tessere di un puzzle. Del resto, la stessa Grimaldi prosegue così: «Per gli scopi di questo libro cinque categorie sono forse troppe, ma poiché le prime due richiedono tecniche di scrittura e stili narrativi simili fra loro ma diversi dalle altre, sarà utile dividerle in almeno due filoni: chiamerò giallo il *whodunit* e il *puzzle*, e

quel tipo di racconto che, avuto il suo archetipo in Edgar Allan Poe e il suo Dupin, divenne modello (e dunque genere letterario) con le storie di Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle, toccò le vette migliori con i romanzi di Agatha Christie e fu codificato dalle celebri *Twenty rules for writing detective stories* di S. S. Van Dine²⁰. Non hanno a che fare con questa analisi, ovviamente, i romanzi dell'*hard-boiled school*, ma neanche i romanzi di George Simenon (sia quelli con Maigret protagonista che gli altri), men che meno i cosiddetti «gialli dell'inquietudine»²¹, vale a dire le opere di Dürrenmatt, Gadda e Sciascia. Di tutti questi gialli atipici si riferirà più avanti²².

Si è ben consapevoli che inserire nella stessa categoria tutti gli autori da Conan Doyle a Van Dine sia una forzatura. Il Van Dine che inventa il suo Philo Vance così simile a Sherlock Holmes al punto da sembrarne una grottesca caricatura (è addirittura più *dandy* di lui), è lo stesso che nella ventesima delle sue regole elenca alcuni moduli narrativi che, a suo parere, sono disdicevoli trucchi ai quali «nessun autore che si rispetti farà mai ricorso», ma che, in realtà, sono frequentissimi proprio nel modello Conan Doyle. Sia sufficiente un esempio: Van Dine rifiuta che il colpevole possa essere scoperto grazie a un cane che non abbaia rivelando così che l'intruso è un abituario del luogo. Ebbene, si tratta dell'ossatura, non già di un dettaglio, del più famoso romanzo di Conan Doyle, *Il mastino dei Baskerville!* Del resto è difficile immaginare che Hercule Poirot si sporchi di fango le lucide scarpe di vernice esaminando impronte o raccattando mozziconi di sigarette. E se Van Dine raccomanda, in una delle sue più celebri (e contestate) regole di «non indulgere in descrizioni e atmosfere», è innegabile che gran parte del divertimento che si prova nel leggere i romanzi di Rex Stout, i quali sono innegabilmente ascrivibili al genere del

noir – se non altro per coerenza cromatica – l'*hard boiled* e il *pursuit*, lasciando il *character analysis* come appendice del noir». La più completa classificazione dei generi e dei sottogeneri del racconto poliziesco è, in inglese, in M. PRIESTMAN, *Crime fiction from Poe to the present*, Plymouth, Nothcote House, 1998.

²⁰ Le regole di Van Dine sono riportate nel paragrafo I.3.2.

²¹ U. SCHULTZ-BUSCHHAUS, *I romanzi inquietanti di L. Sciascia*, «Problemi», 71, sett.-dic. 1984. I romanzi in questione sono detti anche «gialli problematici», o ancora «gialli conturbanti». Cfr. G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 189.

²² Si rimanda al paragrafo I.3.4.

giallo-enigma, derivi dalle brillanti baruffe verbali tra Archie Goodman e Nero Wolfe, che nulla hanno a che fare con l'indagine, ma che creano, appunto, un'atmosfera²³. Ancora, Philo Vance, alla fine del romanzo *Il caso della canarina assassinata* del 1927, scoperta la verità, può pirandellianamente escalamare: «I tuoi preziosi fatti, eh! Togli gli la bella apparenza così bene accomodata, e dimmi che sono!»²⁴. Il fatto è che il genere del giallo-enigma è un genere letterario come tutti gli altri, e come tutti gli altri si evolve. Ma l'evoluzione di un genere non comporta, il più delle volte, mutamenti radicali, piuttosto piccoli cambiamenti che non alterano le fondamenta o la facciata del palazzo. Anche un genere fortemente rigido come il giallo-enigma non può inoltre non riflettere il cambiare dei tempi: gli anni da Conan Doyle a Van Dine non sono passati invano, e infatti si passa dal rigoroso scientismo positivista del primo ad una mentalità più “novecentesca” del secondo, più attenta alle analisi degli elementi psicologici che, se sono incorporati nelle azioni che un uomo commette o compie, anche il più logico dei *detective* non può non considerare. La scoperta del colpevole è sempre ottenuta con un procedimento logico, ma alla logica della deduzione si sostituisce la logica dell'intuizione. Si tenga inoltre presente che, se S. S. Van Dine ha una concezione tutta ottocentesca del delitto (intorno a lui infuria il gangsterismo e lui sentenzia niccianamente che «il delitto non è un istinto di massa, è cosa del tutto individuale»), ed è autore di dodici romanzi polizieschi di discutibile fattura, con protagonisti un detective che sembra un Holmes al quadrato e una spalla più Watson dello stesso Watson che indagano su delitti tutti compiuti nell'alta società, Willard Huntington Wright (questo il nome all'anagrafe del creatore di Philo Vance) è uomo colto, giornalista e critico d'arte, studioso di filosofia, autore, nientemeno, di un saggio su Nietzsche nell'*Enciclopedia Britannica*.

²³ Forse per questo loro deviare dalla *detection* vera e propria, i brillanti passaggi in questione sono stati oggetto di una disdicevole censura redazionale da parte dei primi editori italiani, come è ben raccontato in M. CARLONI, *Il romanzo poliziesco italiano tra filtro editoriale e censura redazionale* in AA. VV., *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione: lo stato degli studi*, Lint, Trieste, 1991, 353-70.

²⁴ S. S. VAN DINE, *Il caso della canarina assassinata*, Roma, Compagnia del Giallo, 1993 («Il giallo economico classico» numero 23), 144.

Non è certamente peregrino immaginare che conoscesse Joyce, Proust, Pirandello; potevano queste letture non lasciare almeno una labile traccia?

Per tornare al punto, e alla metafora del genere letterario come un palazzo, Van Dine, la Christie e Stout fanno modifiche all'arredamento, spostano i mobili, al massimo abbattono qualche tramezzo non indispensabile, ma l'edificio di cui Poe e Gaborieau hanno gettato le fondamenta e che Conan Doyle ha finito di edificare è ancora solido e senza crepe, la ruspa dei Chandler e dei Dürrenmatt²⁵ è ancora lontana. Ed è proprio delle fondamenta e dei muri portanti di questo edificio che ci occupiamo in questo paragrafo.

E' opinione comune che Chandler e Hammett da una parte, Dürrenmatt, Sciascia e per certi versi Simenon dall'altra, abbiano messo il coperchio sulla tomba del giallo-enigma. Niente di più sbagliato. *The big sleep* è del 1939, *Il giudice e il suo boia* del 1952, il *Pasticciaccio* gaddiano esce in volume nel 1957, *Rosaura alle dieci* (straordinario romanzo dell'argentino Denevi, secondo Petronio «il capolavoro della letteratura poliziesca sudamericana»²⁶) viene pubblicato nel 1955, nel 1961 appare *Il giorno della civetta*, ma Agatha Christie continua a scrivere e pubblicare con straordinario successo fino alla morte (1976), così Stout, così Ellery Queen. I «Gialli Mondadori» continuano a vendere moltissimo, anche e soprattutto ripubblicando i classici, e le nostre edicole e le nostre librerie sono invase da romanzi gialli, per così dire, *old-style*, con la struttura del giallo-enigma. Ovviamente, anche il variegato panorama del poliziesco italiano offre esempi in tale direzione, uno per tutti l'opera della bolognese Danila Comastri Montanari, che ambienta nella Roma imperiale intrecci di stampo classico²⁷. Il giallo-enigma è vivo e vegeto, dunque, e il fatto che esso conviva con l'altrettanto vivace panorama *noir* non fa che confermare

²⁵ Il quale, significativamente, sottotitolò un suo romanzo *Requiem per il romanzo giallo* (cfr. F. DÜRRENMATT, *La promessa*, Milano, Feltrinelli, 1959).

²⁶ G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 163.

²⁷ Si tratta dei romanzi con protagonista Publio Aurelio Stazio, senatore romano con l'hobby dell'indagine: *Mors tua*, *In corpore sano*, *Cave canem*, *Morituri te salutant*, *Parce sepolto*, *Cui prodest*, *Spes ultima dea*, *Scelera*, *Gallia est*, *Saturnalia*, *Ars moriendi*, *Olympia*. Molti editi in prima edizione nella collana «Gialli Mondadori», tutti disponibili ora presso le edizioni Hobby & Work nella collana «*Publio Aurelio, un investigatore nell'antica Roma*».

l'ipotesi, che qui si sostiene, che essi siano oramai due generi oramai diversi, e per nessun motivo classificabili insieme.

I.3.2. LE VENTI REGOLE E LA TEORIA DELLA DOPPIA STORIA

Vediamole allora, queste famose *Twenty rules for writing detective stories* di S. S. Van Dine²⁸:

Il romanzo poliziesco è un tipo di gioco intellettuale. Anzi, è qualcosa di più, una gara sportiva. Ed esistono leggi ben precise che governano la scrittura di romanzi polizieschi: leggi non scritte, forse, ma ugualmente vincolanti, con le quali si deve misurare ogni rispettabile inventore di misteri letterari che sia anche onesto con se stesso. Ecco di seguito, quindi, una sorta di Credo, basato in parte sull'esperienza di tutti i grandi autori di romanzi polizieschi e in parte sulle sollecitazioni della coscienza dell'autore onesto. Vale a dire:

1. Il lettore deve avere le stesse opportunità del detective di risolvere il mistero. Tutti gli indizi devono essere presentati e descritti con chiarezza.
2. Al lettore non possono essere rifilati altri trucchi o inganni oltre a quelli con i quali il criminale tenta legittimamente di buggerare il detective.
3. Non dev'essere posta eccessiva enfasi sull'elemento amoroso. Lo scopo è quello di assicurare un criminale alla giustizia, non quello di condurre una coppia innamorata all'altare.
4. Né il detective né uno degli investigatori ufficiali possono risultare colpevoli. Questo vuol dire giocare sporco; è come offrire a qualcuno una moneta da un centesimo in cambio di cinque dollari d'oro. E' frode bella e buona.
5. Al colpevole si deve arrivare attraverso deduzioni basate sulla logica, non per caso o coincidenza o confessione senza motivo. Risolvere un problema di detection in questo modo equivale a spedire deliberatamente il lettore su di una falsa pista e poi dirgli, dopo che è tornato con le pive nel sacco, che la cosa che lo avevate mandato a cercare ce l'avevate nascosta voi nella manica fin dall'inizio. Un autore di questa fatta è poco più di un buffone.

²⁸ S. S. VAN DINE (pseudonimo di W. H. WRIGHT), *Twenty rules for writing detective stories*, premessa alla raccolta di *The great detective stories*, New York, Scribner's, 1927 (e anche in «The american magazine of art», settembre 1928; parziale la traduzione italiana, *Venti regole per chi scrive romanzi polizieschi*, in appendice a J. S. FLETCHER, *Il motto rivelatore*, Milano, Mondadori, 1938 [«I Gialli Economici», 113]). La traduzione qui proposta è di Luca Conti ed è tratta da <http://www.gialloweb.net/recensioni/twentyrules.htm#r00>. Il sito riporta anche la versione originale.

6. Nel romanzo poliziesco ci deve essere un investigatore; e un investigatore non può dirsi tale se non indaga. La sua funzione è quella di raccogliere gli indizi che, in fondo al libro, condurranno all'identità di colui che ha commesso il crimine di cui al primo capitolo; e se l'investigatore non arriva alle sue conclusioni grazie all'analisi di codesti indizi, non ha risolto il suo problema alla stessa stregua dello scolaro che copia il compito di aritmetica.

7. Ci dev'essere un cadavere nel romanzo poliziesco, e più è cadavere meglio è. Nessun reato minore dell'assassinio può essere considerato sufficiente. Trecento pagine sono troppe per un reato diverso dall'assassinio. Dopo tutto, la fatica e lo sforzo del lettore devono essere ricompensati.

8. Il problema presentato dal delitto dev'essere risolto con metodi rigorosamente scientifici. Metodi di scoperta della verità che si basano su lavagnette e tavolette parlanti, lettura del pensiero, sedute spiritiche, sfere di cristallo e simili, sono assolutamente vietati. Un lettore può competere con un detective raziocinante, ma se deve gareggiare col mondo degli spiriti e rincorrere la quarta dimensione della metafisica, allora è battuto in partenza.

9. Ci dev'essere un solo investigatore autorizzato a trarre le conclusioni, un solo deus ex machina. Impiegare i cervelli di tre o quattro o un'intera banda di investigatori per trovare la soluzione al problema, non solo disperde l'interesse e spezza il filo della logica, ma dà all'autore un vantaggio scorretto sul lettore. Se c'è più di un investigatore, allora il lettore non è più in grado di distinguere chi è il suo avversario. Gli tocca correre da solo contro una staffetta.

10. Il colpevole deve essere una persona che ha avuto un ruolo più o meno significativo nella vicenda; ovvero, una persona che è divenuta familiare al lettore e per la quale egli ha provato interesse.

11. Il colpevole non deve essere scelto tra il personale di servizio. E' assolutamente una questione di principio. E' una soluzione troppo semplicistica. Il colpevole deve essere una persona che ha giocato un ruolo significativo, una persona della quale non si dovrebbe sospettare.

12. Ci deve essere un solo colpevole, al di là del numero degli assassini. E' ovvio che il colpevole può essersi servito di complici o aiutanti, ma la colpa e l'indignazione del lettore devono cadere su una sola ed unica anima nera.

13. Società segrete, camorra, mafia e così via non hanno spazio in un romanzo poliziesco. Un assassinio affascinante e ben riuscito è guastato senza remissione da una colpevolezza all'ingrosso. E' certo che anche all'assassino debba essere offerta una scappatoia, ma concedergli addirittura una società segreta con cui spartire le colpe è un po' troppo. Nessun assassino di classe e consapevole dei propri mezzi accetterebbe di giocare contro queste probabilità.

14. I metodi impiegati nell'assassinio, e i sistemi usati per scoprirlo, devono essere razionali e scientifici. Vale a dire, la pseudo scienza e i congegni di pura e semplice immaginazione non possono essere tollerati in un romanzo poliziesco. Una volta che l'autore è partito verso il regno della fantasia, alla maniera di Jules Verne, si è posto definitivamente fuori dai confini della narrativa poliziesca e si è

messo a fare capriole in una zona dell'avventura che non è segnata sulle carte geografiche.

15. La rivelazione del problema deve essere sempre evidente, ammesso che il lettore sia abbastanza sveglio da individuarla. Con questo intendo che se il lettore, appresa la spiegazione del crimine, decide di rileggersi il libro da capo, deve accorgersi che, in un certo senso, la soluzione giusta era sempre stata lì, a portata di mano, che tutti gli indizi portavano al colpevole e che, se solo fosse stato astuto come l'investigatore, anche lui avrebbe potuto risolvere il mistero prima dell'ultimo capitolo. Va da sé che il lettore intelligente risolve spesso l'enigma in questo modo.

16. Un romanzo poliziesco non dovrebbe contenere descrizioni troppo lunghe, divagazioni letterarie su argomenti secondari, studi di caratteri troppo insistiti, preoccupazioni di creare un'atmosfera. Questi elementi non hanno spazio in quello che sostanzialmente è il resoconto di un crimine e di una deduzione. Tali passaggi bloccano l'azione e introducono argomenti di scarso rilievo per l'obiettivo finale, che è quello di esporre un problema, analizzarlo e condurlo ad una conclusione soddisfacente. E' chiaro, comunque, che ci debba essere sufficiente materia descrittiva e studio di carattere per dare verosimiglianza al romanzo.

17. Il colpevole di un romanzo poliziesco non deve mai essere un criminale di professione. Scassinatori e banditi appartengono alla pratica quotidiana dei dipartimenti di polizia, non degli autori e dei loro brillanti investigatori dilettanti. Un crimine davvero affascinante è quello commesso da un vero baciapile, o da una zitella dedita ad attività benefiche.

18. Un crimine, in un romanzo giallo, non può mai essere derubricato in incidente o suicidio. Far finire un'autentica odissea di detection in questo modo così banale significa voler infinocchiare a tutti i costi il fiducioso e gentile lettore.

19. I moventi dei crimini nei romanzi polizieschi devono essere esclusivamente personali. Complotti internazionali e azioni di guerra fanno parte di un'altra categoria di romanzi, quelli di spionaggio, ad esempio. Ma un romanzo giallo deve mantenere un carattere intimo, per così dire. Deve riflettere le esperienze quotidiane del lettore, ed offrire uno sfogo ai suoi desideri ed emozioni repressi.

20. E, per dare al mio Credo un numero pari di regole, ecco una serie di stratagemmi che nessuno scrittore di gialli degno di questo nome potrà più permettersi di adoperare. Sono già stati troppo sfruttati, e sono molto familiari a tutti i cultori dei crimini di carta. Avvalersene equivale a confessare la propria incapacità e mancanza di originalità.

a) Scoprire l'identità del colpevole mettendo a confronto la cicca di sigaretta trovata sulla scena del crimine con la marca fumata da un sospetto.

b) La seduta spiritica fasulla che terrorizza il colpevole e lo spinge a confessare.

- c) Impronte digitali manipolate.
- d) L'alibi costruito mediante un fantoccio.
- e) Il cane che non abbaia e quindi rivela che l'intruso gli è familiare.
- f) L'attribuzione del crimine a un gemello, a un parente troppo somigliante al presunto colpevole.
- g) La siringa ipodermica e il sonnifero.
- h) L'assassinio commesso in una stanza chiusa, ma dopo che la polizia vi ha fatto irruzione.
- i) Il test delle associazioni di parole che indicano il colpevole.
- j) Il codice cifrato la cui soluzione viene alla fine trovata dall'investigatore.

Tzvetan Todorov, considerandole ridondanti, nella sua analisi²⁹ le sintetizza in otto punti:

1. Il romanzo deve avere al massimo un *detective* e un colpevole e almeno una vittima (un cadavere).
2. Il colpevole non deve essere un criminale di professione, non deve essere il *detective* e deve uccidere per ragioni personali.
3. Non c'è posto per l'amore nel romanzo poliziesco.
4. Il colpevole deve essere persona di una certa importanza:
 - a) nella vita: non deve essere il maggiordomo o la cameriera.
 - b) nel libro: deve essere tra i personaggi principali.
5. Tutto deve essere razionalmente comprensibile, il fantastico è decisamente bandito.
6. Nessuno spazio è concesso alle descrizioni o alle analisi psicologiche.
7. In quanto alle informazioni sulla storia bisogna attenersi alla seguente omologia: «autore:lettore = colpevole:*detective*».
8. Si devono evitare le situazioni e le soluzioni banali (Van Dyne ne elenca dieci).

²⁹ T. TODOROV, *Typologie du roman ...*, 159-60.

Todorov ritiene che alla base del giallo-enigma vi sia una struttura duale da cui si fa guidare nella descrizione della tipologia del genere, e che l'assenza di essa distingue il giallo-enigma da quello che chiama "romanzo nero". Tale struttura duale consiste nella compresenza, nella struttura del giallo-enigma, di due storie: la storia del delitto e quella dell'inchiesta, in cui la prima si conclude prima che cominci la seconda (in molti romanzi-enigma "puri", si conclude addirittura prima che cominci il libro, nel senso che il lettore non ha occasione di conoscere la vittima da viva, ma la incontra già cadavere)³⁰. Secondo Todorov nella seconda storia, quella dell'inchiesta, non succede nulla, i personaggi non agiscono, semplicemente comunicano informazioni, e per questo il *detective* è immune dai pericoli, non gli può accadere nulla. Todorov inoltre paragona queste due storie alla distinzione tra *fabula* e intreccio dei formalisti russi:

la prima, quella del delitto, racconta "ciò che è effettivamente successo", mentre la seconda, quella dell'inchiesta, spiega "come il lettore (o il narratore) ne è venuto a conoscenza". Tale distinzione non si riferisce più alle due storie del romanzo poliziesco, ma ai due aspetti di qualsivoglia opera letteraria, che i formalisti russi avevano già illustrato quaranta anni fa: in un racconto essi distinguevano la favola dal soggetto: la favola è ciò che è successo nella vita; il soggetto il modo in cui l'autore ce lo presenta. La prima nozione corrisponde alla realtà evocata, ad avvenimenti simili a quelli che si svolgono nella nostra vita; la seconda al libro stesso, al racconto, ai meccanismi letterari di cui si serve l'autore. Nella favola non vi è inversione di tempo e le azioni si susseguono secondo l'ordine naturale, nel soggetto l'autore può presentare i risultati prima delle cause, la fine prima dell'inizio. Queste due nozioni non rappresentano due parti della storia o due storie differenti, ma due aspetti della stessa storia, due punti di vista della stessa cosa³¹.

Todorov spiega il fatto che il romanzo poliziesco ponga questi due «punti di vista sulla stessa cosa» uno accanto all'altro con il fatto che la storia del delitto sia la storia di una assenza, e che la sua caratteristica principale sia di non poter essere immediatamente presente nel libro, e che lo statuto della seconda storia,

³⁰ «Odell Margaret. 184, Settantaduesima Strada Ovest. 10 settembre. Omicidio: strangolamento intorno alle ore ventitré. Appartamento saccheggiato. Gioielli rubati. Cadavere rinvenuto da Anny Gibson, cameriera». Queste righe si trovano all'inizio de *Il caso della canarina assassinata* di S. S. Van Dine, autore che dall'inizio della nostra analisi abbiamo considerato esemplare esponente del giallo-enigma. Tale lo considera anche Todorov, che cita lo stesso passo a sostegno della sua tesi.

³¹ T. TODOROV, *Typologie du roman ...*, 156.

quella dell'inchiesta, sia di non avere alcuna importanza e di fungere semplicemente da mediazione tra il lettore e la prima storia. E così conclude: «Nel romanzo enigma vi sono allora due storie; di cui una è assente ma reale, l'altra presente ma insignificante»³².

Todorov ritiene che la differenza tra giallo-enigma e quello che chiama «romanzo nero» (si riferisce alla *hard boiled school*) sia che il romanzo nero fonda le due storie, sopprime la prima e ravviva la seconda, conservando il mistero, ma in funzione subordinata, non più centrale come nel giallo-enigma e rimuovendo l'immunità al *detective* protagonista. A questo proposito sostiene che una parte delle regole di Van Dine si riferisca a ogni romanzo poliziesco e che sia altrettanto valida per il romanzo nero. In particolare, si tratta delle regole da 4b a 7 della sua sintesi. Forse Todorov ignorava che lo stesso Chandler elaborò un decalogo con il preciso scopo di contraddire quello di Van Dine, scrivendo però che «It must not try to do everything at once. If it is a puzzle story operating in a rather cool, reasonable atmosphere, it cannot also be a violent adventure or a passionate romance»³³, prescrizione molto simile a «There must be no love interest», regola numero 3 di Van Dyne o «Non c'è posto per l'amore nel romanzo poliziesco», regola numero 3 della versione di Todorov, che lo studioso però ritiene valida solo per il romanzo enigma.

D'altra parte che l'analisi di Todorov sia poco convincente ce lo dice Petronio:

Già come tipologia, cioè individuazione e descrizione delle varie forme in cui si articola un genere, il saggio di Todorov è lacunoso, fondato com'è su una campionatura scarsa e non sempre significativa. I logici medievali avevano teorizzato un principio che mi pare ragionevole, la *ignoratio elenchi*; una elencazione è valida, tale cioè da consentire una definizione, solo se è quanto più esauriente e completa possibile. Todorov invece alla fine del suo saggio si pone la domanda: «Che fare dei romanzi che non rientrano in questa classificazione?». Però non risponde, svicola³⁴.

³² *Ivi*, 157.

³³ R. CHANDLER, *Casual notes on Mystery Novel*, tr. it. in S. BENVENUTI, G. RIZZONI, *Il romanzo giallo...*, 78.

³⁴ G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 47.

La confutazione petroniana del saggio di Todorov è ancora più aggressiva (e convincente) quando tratta le pagine metodologiche che precedono l'analisi tipologica dello studioso bulgaro.

Così Todorov:

La grande opera crea, in qualche misura, un nuovo genere trasgredendo contemporaneamente le regole del genere valide fino a quel momento. [...] C'è tuttavia un settore fortunato in cui questa contraddizione dialettica tra l'opera e il suo genere non si pone: quello della letteratura di massa. Il capolavoro letterario non rientra di solito in alcun genere che non sia il proprio, mentre il capolavoro della letteratura di massa è propriamente il libro che meglio si situa nel suo genere. Il romanzo poliziesco ha delle regole: fare "meglio" di quanto esse richiedano vuol dire fare meno bene. Chi vuole "abbellire" il romanzo poliziesco fa della "letteratura", non del romanzo poliziesco³⁵.

Questa la replica di Petronio:

È un ragionamento senza senso; chi ha un po' di consuetudine con la storia della critica letteraria (una disciplina che ogni critico della letteratura dovrebbe conoscere!) sa bene che i classicisti del primo Ottocento lo adoperavano già a proposito del romanzo storico e di Manzoni. Il romanzo storico, argomentavano, non è "letteratura"; ma quando si trovarono di fronte ai *Promessi Sposi* non se la sentirono di dire che non fosse un'opera di "letteratura", anzi di "poesia", e allora, conclusero, *I promessi sposi* non erano un "romanzo storico", anche se l'autore gli aveva apposto come sottotitolo *Storia milanese del secolo XVII!* [...] Perciò Todorov dice sciocchezze. Intanto, perché non è affatto vero che non esistono gialli contestatari del genere quale era prima di loro, basti pensare alla polemica di Chandler contro Agatha Christie, o a quella di Dürrenmatt contro il giallo fondato sulla logica. Poi perché, anche ammesso che il poliziesco è sempre caratterizzato dalla non trasgressività alle norme proprie del genere, bisognerebbe dimostrare che la trasgressività sia una caratteristica estetica propria dell'arte di tutti i tempi e tutti i luoghi, e non una poetica storicamente determinata propria della nostra età, anzi di alcune sue scuole. E il petrarchismo? E il classicismo in genere? Non si fondano sull'ossequio, il più stretto possibile, alle regole?

Altrettanto falsa, *oggettivamente falsa*, è la conclusione di Todorov: «Nella nostra società non c'è una sola norma estetica, ce ne sono due: non si può misurare con le stesse misure l'arte 'grande' e l'arte 'popolare'». Intanto, è vero, cioè verificato storicamente, che la compresenza di due estetiche sia solo della nostra età? Chiacchiere!³⁶

³⁵ T. TODOROV, *Typologie du roman* ..., 154.

³⁶ G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*..., 47 e ss.

La soluzione che propone Petronio (e che qui si condivide) l'abbiamo già vista³⁷, risiede nel conferire al genere un significato classificatorio e morfologico non assiologico. Anche perché, se così non fosse, il "genere" diventerebbe «una pattumiera in cui raccogliere solo le opere ripetitive, prive di un timbro originale, passivamente ossequiose alle norme»³⁸.

I.3.3. CRIMINE, INCHIESTA E SOLUZIONE

Torniamo finalmente alle nostre costanti, il crimine, l'inchiesta e la soluzione, premettendo l'ennesima precisazione: questo schema tripartito ha maglie abbastanza larghe per permettere l'enorme varietà di intrecci, di trovate, di soluzioni che costituiscono il corpo del giallo, il quale, dal canto suo, come tutti i generi letterari (il poema epico o cavalleresco, il romanzo storico, la tragedia classica e via elencando) permette per ognuna delle costanti innumerevoli varianti. Costruirne un modello, definirne una tipologia, è dunque impresa da svolgere con prudenza, e bisogna saper distinguere tra essenziale e inessenziale, costante e variante, tra l'innovazione che è solo variante di una costante (lo spostare i mobili e il buttar giù il tramezzo non indispensabile) e l'innovazione che trasforma il modello o che lo disintegra (la ruspa che demolisce il palazzo).

Il crimine

Il primo elemento essenziale è il crimine, un delitto che rompe uno stato di quiete e ordine. Il crimine è di solito un omicidio: si ricordi la regola numero 7 di Van Dine: «Nessun reato minore dell'assassinio può essere considerato sufficiente. Trecento pagine sono troppe per un reato diverso dall'assassinio». Se il delitto è la costante, le varianti sono pressoché infinite. Anzitutto, lo stato di

³⁷ Vedi *Infra*, I.1.

³⁸ G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 55.

quiete che precede il crimine può essere realmente sereno, e il delitto lo sconvolge come un fulmine, o può essere già carico di inquietudini.

Un elemento così foriero di varianti da aver creato dei veri e propri sottogeneri è il luogo del delitto: vero sottogenere viene considerato il “delitto nella camera chiusa”, tipologia di racconto in cui il crimine ha luogo in una camera ermeticamente chiusa dall'interno, già sperimentato in una famosa novella di Poe, poi adoperato da innumerevoli autori e portato ai più ingegnosi livelli da John Dickson Carr, diventato l'indiscusso maestro del genere. Si può considerare una variante della camera chiusa il delitto commesso in un luogo in cui si trova una cerchia ristretta di persone e inaccessibile ad altri, in modo che il colpevole non può che essere tra quelle. Agatha Christie e molti altri hanno costruito parecchi dei loro romanzi su delitti commessi in nave, in treno, in aereo, in case isolate da un temporale e così via.

Intorno al tema base del delitto un'altra serie di varianti si può avere per le motivazioni e le modalità, così come altre varianti consente la personalità del criminale, l'ambiente sociale in cui vive, le ragioni che lo inducono al delitto e lo stato d'animo con cui lo compie.

L'indagine

Forse ancora più numerose sono le combinazioni che consente il secondo elemento costitutivo: il *detective* e la sua indagine. È l'indagine a costituire la parte centrale, la più corposa e interessante, di un giallo. L'indagatore può essere un singolo o un gruppo. Se è un singolo può essere un poliziotto privato, dilettante o professionista, o un poliziotto di mestiere che ha intorno a sé dei collaboratori ma che emerge tanto fra essi da metterli tutti in ombra. Inutile dire che nel giallo-emigma di stampo classico si preferiscono di gran lunga *detective* non ufficiali: Sherlock Holmes, Philo Vance, Hercule Poirot, Miss Marple, Nero Wolfe, solo per citare i più famosi. Addirittura due giallisti “colti” come Chesterton e Borges si inventarono il primo un *detective* prete (il famosissimo

Padre Brown), il secondo un *detective* che, segregato in carcere, si fa raccontare i casi e li risolve.

La soluzione

Le pagine in cui viene sciolto il mistero, in cui si dà la risposta alla domanda *whodunit?* (chi è stato?) sono le più attese dal lettore. In quelle pagine l'indagatore svela l'identità del colpevole e ristabilisce l'ordine, quell'ordine che preesisteva al disordine introdotto dal crimine, con soddisfazione morale ma anche intellettuale: l'intelligenza vince. Nel giallo classico i moduli con i quali l'investigatore comunica agli altri personaggi (e ai lettori) il risultato della sue indagini non sono poi tanti: di solito l'investigatore (si pensi a Nero Wolfe o a Poirot) riunisce tutti gli interessati in una stanza, magari alla presenza di qualche rappresentante della polizia ufficiale, descrive la sua indagine, stringe pian piano il cerchio intorno a uno dei presenti fino ad accusarlo apertamente.

Non mancano ovviamente le varianti. Per esempio Perry Mason, una volta che il colpevole è svelato e assicurato alla giustizia, in un caffè o nel suo studio spiega ai suoi collaboratori, che ancora non hanno capito, come è arrivato alla scoperta.

Ma è qui, nella costante della soluzione, che l'edificio del giallo classico comincia presto a mostrare le prime crepe. Interessante in proposito la posizione di Hitchcock:

Ho sempre evitato i *whodunit* perché l'interesse sta solo nel finale. [...] Si attende tranquillamente la risposta alla domanda: chi è l'assassino? Nessuna emozione. Mi viene in mente una storia. Quando la televisione ha cominciato a trasmettere c'erano due reti in competizione tra loro. La prima ha annunciato che avrebbe trasmesso un *whodunit*. E proprio prima di questa trasmissione uno speaker della rete rivale ha annunciato: «A proposito del *whodunit* in programma sul canale rivale, vi possiamo già dire che è stato il domestico a fare il colpo»³⁹.

Del resto, fu Chandler a dire che il giallo «Deve possedere una storia solida e compiuta indipendentemente dall'elemento misterioso: per esempio, la stessa

³⁹ F. TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, tr. it. di G. Ferrari e F. Pittitto, Milano, Net, 2002, 61.

investigazione dev'essere un'avventura che merita di essere letta»⁴⁰. Cioè: non tutto l'interesse può risiedere nello scioglimento finale, un buon poliziesco è quelle che leggereste anche se mancasse la fine.

Da questa messa in discussione della costante della soluzione parte una svolta che, se non ha impedito al giallo enigma di continuare ad avere un suo pubblico affezionato, ha prodotto un cambiamento del genere, che da una parte ha condotto all'*hard boiled school* e poi al *noir*, dall'altra a quello che Petronio chiama il «giallo problematico»⁴¹ e Schulz-Buschhaus «giallo dell'inquietudine»⁴².

I.3.4. I GIALLI ATIPICI

Carlo Emilio Gadda già nel 1928, cominciando a stendere una novella che prende spunto da un fatto di cronaca nera, un matricidio (quella che oggi chiamiamo *Novella seconda*), si propone di essere «romanzesco, interessante, Conandoyliano» e si propone di divertire il lettore. Dice: «Troppi scrittori lo annoiano senza misericordia. Bisogna dunque riportare in scena il romanzo romanzesco», «raggiungere il pubblico fino attraverso il grosso»⁴³. Il frutto di queste riflessioni private fu, molti anni dopo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che tutt'altro è che «Conandoyliano»: Ciccio Ingravallo è un borghese corrucciato poliziotto ufficiale che con Sherlock Holmes non ha niente a che vedere. Come è noto, la storia poliziesca resta interrotta, senza una conclusione. E non potrebbe averne perché «La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel

⁴⁰ R. CHANDLER, *Casual notes on Mystery Novel...*, 78.

⁴¹ G. PETRONIO, *Sulle tracce...*, 111.

⁴² U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *I romanzi inquietanti...*

⁴³ Cit. in G. PETRONIO, *Sulle tracce...*, 70.

vortice del delitto la debilitata “ragione del mondo”»⁴⁴. Se non si può spiegare con una sola causa un qualsiasi evento, che senso avrebbe scoprire un colpevole? Come se si potesse avere *un* colpevole!

Nel 1952 Friedrich Dürrenmatt pubblica il suo primo romanzo poliziesco, *Il giudice e il suo boia*, e introduce già il termine *Zufall*, il Caso. Spiega il commissario Bärlach: «L'imperfezione umana, il fatto che le azioni degli altri non sono mai del tutto prevedibili e che del resto non possiamo mai, nei nostri calcoli, tener conto del caso, il quale tuttavia ha la sua parte in tutto, [è] il motivo per cui la maggior parte dei delitti vengono immediatamente in luce. [È] una sciocchezza commettere un delitto, perché è impossibile usare la gente come pedine degli scacchi»⁴⁵.

Nel successivo *La promessa. Requiem per un romanzo giallo* (1958) Dürrenmatt svolge bene questa tesi e lancia la sua bordata al giallo-enigma, affidando il suo pensiero a un anziano funzionario di polizia che parla a uno scrittore di gialli:

a dire il vero io non ho mai avuto una grande stima per i romanzi polizieschi, e mi rincresce che anche lei se ne occupi. Tempo sciupato. [...] Purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che si meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga, mentre basta considerare la società umana per capire dove stia la verità a questo proposito, ma lasciamo perdere tutto questo, se non altro per un principio puramente commerciale, dato che ogni pubblico e ogni contribuente ha diritto ai suoi eroi e al suo happy ending, e tanto noi della polizia quanto voi scrittori di mestiere siamo tenuti a fornirlo alla stessa maniera. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente; d'accordo; ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così presenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O in nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso

⁴⁴ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1973, 3.

⁴⁵ F. DÜRRENMATT, *Il giudice e il suo boia*, tr. it. di E. Filippini, Milano, Feltrinelli, 1990, 62.

non ha alcuna parte, se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. Mandate al diavolo una buona volta queste regole. Un fatto non può «tornare» come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi e per di più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile ha una parte troppo grande. Le nostre leggi si fondano soltanto sulla probabilità, sulla statistica, non sulla causalità, si realizzano soltanto in generale, non in particolare. Il caso singolo resta fuori dal conto. [...] Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate. Non cercate di penetrare in una realtà che torna ogni volta a sfuggirgli di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna⁴⁶.

Ecco spiegato il sottotitolo del romanzo. Questo atteggiamento nuovo nei confronti del romanzo poliziesco porta alla negazione stessa del genere: falsa è la logica del detective, falsa quella del criminale, falsa la logica del mondo in cui tutto è *Zufall*, caso, pasticcio, imbroglio.

Ma prima di tutto questo, Hammett e Chandler fondano l'*hard boiled school*, come è proprio chiamarla, o il “giallo d'azione”, “giallo all'americana”, come invece impropriamente è stata denominata.

⁴⁶ F. DÜRRENMATT, *La promessa ...*, 15-16.

I.4. LE TERRE DEL *NOIR*

I.4.1. IL REALISMO *HARD BOILED*

Dashiell Hammett restituì l'assassinio alle persone che lo commettono per delle ragioni, non per fornire un cadavere, e con i mezzi a portata di mano, non con pistole intarsiate, curaro e veleni tropicali. Egli mise sulla carta queste persone come sono, e le fece parlare e pensare nel linguaggio che essi abitualmente usano per i loro fini⁴⁷.

Il realista poliziesco narra d'un mondo in cui i *gangster* possono guidare le nazioni almeno quanto guidano le città, in cui gli alberghi e le case d'appartamenti e i ristoranti alla moda sono proprietà di uomini che hanno fatto i loro quattrini con i bordelli, un mondo dove un giudice con una cantina piena di liquore di contrabbando può mandare in galera un uomo perché ne aveva una bottiglia in tasca, dove il sindaco della vostra città può aver condonato un omicidio come un mezzo di far quattrini, dove non si può camminare con sicurezza in un vicolo buio perché la legge e l'ordine sono cose di cui parliamo che ci asteniamo dall'attuare, un mondo dove potete assistere a una rapina per strada in pieno giorno e vedere chi l'ha compiuta, ma scomparirete subito nella folla invece che parlarne, perché il malvivente può avere amici con le pistole lunghe o la polizia può non gradire la vostra testimonianza, e in ogni caso l'avvocato difensore sarà autorizzato a insultarvi e maltrattarvi in tribunale, davanti a una giuria di scelti imbecilli⁴⁸.

Basterebbero queste parole di Raymond Chandler per spiegare la rivoluzione che la *hard boiled school* ha operato nel mondo del giallo. Si tratta di una rivoluzione tesa a portare il realismo nel mondo del romanzo poliziesco. Del resto Chandler sostiene che «in qualsiasi forma si sia presentata, la narrativa ha sempre teso al realismo»⁴⁹.

Le innovazioni del modello americano (oltre a Hammett e Chandler vanno ricordati almeno anche Cornell Woolrich⁵⁰ e James M. Cain⁵¹) vanno oltre la

⁴⁷ R. CHANDLER, *La semplice arte del delitto*, tr. it di O. Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1988, 36.

⁴⁸ *Ivi*, 38.

⁴⁹ *Ivi*, 15.

⁵⁰ Forse l'autore *noir* più saccheggiato dal cinema, suo il racconto da cui Hitchcock trasse *La finestra sul cortile*.

tensione realista, anche se sono forse tutte riconducibili, in un certo senso, a quella.

Già Todorov notava come, a proposito della sua teoria della doppia storia⁵², quello che lui chiama «romanzo nero», si distingue dal romanzo enigma perché «è un romanzo poliziesco che fonde le due storie, in altre parole sopprime la prima e ravviva la seconda»⁵³. Inoltre, se la forma di interesse principale del romanzo enigma è la «curiosità», che muove dall'effetto alla causa, quella del «nero» è la *suspense*, che procede dalla causa all'effetto e «l'interesse è mantenuto vivo dall'attesa di ciò che accadrà. Questo interesse era inconcepibile nel romanzo enigma perché i personaggi principali, il *detective* e il suo amico, il narratore, godevano dell'immunità, niente poteva loro accadere. Nel romanzo nero la situazione è capovolta: tutto è possibile, il *detective* rischia l'incolumità, se non la vita»⁵⁴.

Questa volta l'analisi di Todorov è inconfutabile, il *detective* privato protagonista dei romanzi *hard boiled* rischia continuamente la vita. Addirittura, il capostipite del genere, *Il falcone maltese* di Dashiell Hammett⁵⁵, comincia con una telefonata che avvisa il protagonista Sam Spade che il socio della sua agenzia investigativa è stato ucciso.

La *suspense* è accresciuta anche dal fatto che il romanzo *hard boiled* non può essere narrato in forma di memorie, come spesso capitava nel giallo enigma, in cui il narratore era quasi sempre la “spalla” del *detective*⁵⁶. Chandler usa la tecnica della narrazione omodiegetica: è lo stesso Marlowe che ci racconta le

⁵¹ Anche per Cain citiamo un romanzo per tutti, *Il postino suona sempre due volte*, Milano, Adelphi, 1999, di cui si contano ben tre adattamenti cinematografici: *Ossessione* di Luchino Visconti (1943) – ma il romanzo non fu citato nei titoli di testa per problemi di diritti – e due film americani intitolati come il libro, uno del 1946, diretto da Tay Garnett, con una straordinaria Lana Turner, e uno del 1981, regia di Bob Rafelson, con Jack Nicholson e Jessica Lange.

⁵² Vedi *infra*, I.3.2.

⁵³ T. TODOROV, *Typologie du roman ...*, 157.

⁵⁴ *Ivi*, 158.

⁵⁵ D. HAMMETT, *The maltese falcon*, New York-London, Knopf, 1930, tr.it. di M. Hannau, *Il falcone maltese*, Milano, «I Gialli Proibiti» n. 8, Longanesi, 1953, poi *Il falcone maltese*, Milano, Mondadori, 1983. Nel 2004 Mondadori ha dedicato allo scrittore americano un volume dei «Meridiani» in cui del *Falcone maltese* si propone la traduzione di Attilio Veraldi.

⁵⁶ T. TODOROV, *Typologie du roman ...*, 155.

sue avventure⁵⁷, il che favorisce il processo di identificazione. Hammett fa ricorso a un narratore nascosto e neutro che si accontenta di “registrare” eventi o personaggi dall’esterno, in uno stile che è stato definito “behaviorista”, comune anche a Hemingway.

Un’altra novità riguarda l’importanza data alle descrizioni e ai dettagli. Se Van Dine prescriveva, alla regola 16, che «Un romanzo poliziesco non dovrebbe contenere descrizioni troppo lunghe, divagazioni letterarie su argomenti secondari, studi di caratteri troppo insistiti, preoccupazioni di creare un’atmosfera», si legga cosa pensa Chandler a proposito:

Molto tempo fa, quando scrivevo per le *pulp*, in un racconto misi una frase del genere: «Smontò dalla macchina, attraversò il marciapiede inondato di sole, finché l’ombra del tendone sopra l’ingresso gli tagliò il viso col tocco dell’acqua gelida». Quando pubblicarono il racconto eliminarono questa frase. I loro lettori queste cose non le apprezzavano, servivano solo a rallentare l’azione.

Mi disposi allora a dimostrare che sbagliavano. La mia teoria era che in effetti i lettori credevano di interessarsi soltanto all’azione; ma in effetti, anche se non lo sapevano, ciò che gli interessava, e interessava me, erano le emozioni create attraverso i dialoghi e le descrizioni. Le cose che ricordavano, quelle che restavano impresse non erano, per esempio, il fatto che un uomo venisse ucciso, ma piuttosto che, nel momento di morire, quell’uomo stava cercando di raccogliere sul lucido piano della scrivania un fermaglio che continuava a sfuggirgli di mano, cosicché c’era un’espressione di tensione sul suo viso e la bocca era dischiusa in un ghigno tormentato, e al tempo stesso l’ultima cosa al mondo alla quale pensava era la morte. Non l’aveva neanche sentita bussare alla porta. Quel maledetto fermaglio continuava a sfuggirgli tra le dita⁵⁸.

Dunque, per dirla ancora con Petronio:

Chandler aveva messo in circolazione, pugnacemente, un’altra tesi, che anch’essa avrebbe contribuito a modificare la struttura del poliziesco; come già l’inglese Chesterton, anche lui era convinto che fosse “letteratura”, e che, perciò, andava scritto in un altro modo: un’altra tecnica, un altro stile. [...] Conan Doyle, Agatha Christie e altri usano di solito uno stile quasi referenziale, piatto: ciò che

⁵⁷ Celeberrimo l’incipit del *Grande sonno*: «Erano pressappoco le undici del mattino, mezzo ottobre, sole velato, e una minaccia di pioggia torrenziale sospesa nella limpidezza eccessiva là sulle colline. Portavo un completo blu scuro, cravatta e fazzolettino assortiti, scarpe nere e calzini di lana neri con un disegno a orologi blu scuro. Ero corretto, lindo, ben sbarbato e sobrio, e me ne sbattevo che lo si vedesse. Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. Avevo appuntamento con quattro milioni di dollari». (R. CHANDLER, *Il grande sonno*, tr. it. di Oreste Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1987).

⁵⁸ R. CHANDLER, *Parola di Chandler. Le confessioni del creatore di Philip Marlowe*, tr. it. di O. Del Buono, Milano, Milano Libri, 1976, 185.

conta è la trama, i fatti, i misteri da sciogliere, il modo dello scioglimento. Ma se invece è “letterario”, deve esserci posto per gli orpelli letterari, per la creazione di atmosfere, e dunque per descrizioni, sia pure sobrie, e gli uomini non possono essere più solo “funzioni”, devono diventare “personaggi”: uomini in carne e ossa.⁵⁹

«Persone vere in un mondo vero» direbbe Chandler. Il quale non aveva nessuna simpatia per il romanzo enigma. «In fin dei conti le trame di questi romanzi non costituiscono problemi intellettualmente più validi di quanto la loro scrittura non costituisca opera d'arte»⁶⁰, dice.

Ma il romanziere americano va anche oltre. Abbiamo già visto come, nell'elaborare anch'egli un suo decalogo, opposto a quello di Van Dine, dice che il romanzo poliziesco «deve possedere una storia solida e compiuta indipendentemente dall'elemento misterioso: per esempio, la stessa investigazione dev'essere un'avventura che merita di essere letta»⁶¹. Vale a dire che l'interesse non può risiedere solo nello scioglimento finale, come accade nel romanzo enigma. Nei romanzi di Chandler, come in quelli di Hammett e di tutta la *hard boiled school*, la struttura delitto-indagine-soluzione, pur con grosse differenze, in senso realista, rispetto al romanzo enigma, comunque permane. Ma non è più centrale nell'economia della narrazione, e l'autore è preoccupato da ben altre intenzioni che non predisporre una infinita serie di indizi accuratamente concatenata. Chandler dice che «durante la lettura de *Il falcone maltese* tutti se ne fregano altamente di chi abbia accoppiato il socio di Spade, Archer (ossia dell'unico motivo tradizionale della storia), perché l'attenzione del lettore è continuamente calamitata da qualcos'altro»⁶², ma lui la combina ancora più grossa. Si tratta di un gustoso aneddoto, raccontato da Laura Grimaldi⁶³, che spiega bene quanto poco fosse importante per gli autori americani il rispetto delle regole dell'enigma, del *fair-play* con il lettore eccetera. Brevemente, il fatto è questo: in *Il grande sonno* Chandler, verso l'inizio della storia, fa morire

⁵⁹ G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo...*, 185.

⁶⁰ R. CHANDLER, *La semplice arte...*, 35.

⁶¹ ID., *Casual notes on Mystery Novel...*

⁶² ID., *La semplice arte...*, 38.

⁶³ Cfr. L. GRIMALDI, *Il giallo e il nero...*, 29-30.

l'autista della famiglia Sherwood e poi si dimentica di spiegare perché è morto. Quando Howard Hawks girò il film con Humphrey Bogart, William Faulkner (un altro grande scrittore assoldato da Hollywood, come lo stesso Chandler) che era uno degli sceneggiatori, chiese a Chandler lumi in merito. Chandler rispose che non lo sapeva proprio, ma che la cosa non aveva nessuna importanza, e non fece nessuno sforzo per risolvere il problema. Si tratta della più classica delle *loose ends*, letteralmente “capi sciolti”, in altri termini, un filo di trama che resta fuori dall'ordito. Qualcosa che, non avendo la sua conclusione, resta in sospeso. Un errore da matita blu! Il romanzo enigma deve essere perfettamente circolare, lasciare *loose ends* è il peggior tradimento che si può fare al lettore. «Per un altro autore una svista del genere sarebbe stata fatale almeno quanto all'autista» annota salacemente la Grimaldi⁶⁴. Ma a Chandler questi particolari non interessavano: «altra azione meritoria compiuta dal nostro Hammett è stata quella di rendere il poliziesco un genere di narrativa che si scrive con piacere e non una massacrante caccia alla concatenazione di indizi sballati»⁶⁵.

Dunque, con Hammett (ma forse senza una precisa consapevolezza) e, soprattutto con Chandler, ma anche con Woolrich, Cain e gli altri, l'edificio del giallo enigma crolla definitivamente.

Ma possiamo definire i romanzi di questi autori dei *noir*? E, esattamente, come possiamo definire il *noir*? Non sono domande semplici.

Chandler, verso la fine del suo fondamentale saggio dice:

Nell'arte occorre sempre un principio di redenzione. [...] Ma sulla strada dei criminali deve camminare un uomo che non è un criminale, che non è un tarato, che non è un vigliacco. Nel poliziesco realistico quest'uomo è il detective. È l'eroe, è tutto⁶⁶.

Ebbene, secondo chi scrive, nonostante, come spiegheremo tra poco, il termine *noir* sia stato inventato per definire il genere cinematografico che tanto

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ R. CHANDLER, *La semplice arte...*, 37.

⁶⁶ *Ivi*, 39.

deve agli autori della *hard boiled school*, il *noir* come genere letterario propriamente detto nasce nel momento in cui cade il pregiudizio etico espresso da Chandler.

I.4.2. *NOIR*: APPUNTI PER UNA DEFINIZIONE IMPOSSIBILE

Noir è un termine francese entrato ormai nei vocabolari di tutto il mondo ed è tra le poche parole non inglesi che vengono capite anche da un cittadino degli Stati Uniti. Furono due critici cinematografici francesi, Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, a usare per primi l'espressione *noir* per definire il genere cinematografico americano⁶⁷. Dato che, nel dopoguerra, i romanzi di Chandler e Hammett cominciavano a venire tradotti in Francia nella celebre «Série Noire» dell'editore Gallimard, chiamata così per il colore delle copertine, il nero diventò il tratto distintivo del nuovo genere. La definizione si solidifica in un libro del 1955 di Raymond Borde e Etienne Chaumeton⁶⁸, l'unico saggio esteso sul *noir* americano a comparire mentre il periodo classico del genere era ancora in corso (l'epoca d'oro del *noir* cinematografico infatti si chiude nel 1958).

La concordia degli studiosi nel datare l'inizio e la fine del periodo classico del film *noir* (tra il 1941, anno d'uscita di *The maltese falcon* di John Houston con Bogart, e il 1958, anno di uscita di *Touch of Evil*, in italiano *L'infernale Quinlan*, di Orson Welles) potrebbe far pensare che il genere cinematografico sia più facilmente definibile del suo corrispettivo letterario. E così è, forse. Ma seppur meno indefinita e confusa rispetto alla letteratura, anche la definizione di *noir* a proposito di cinema è tutt'altro che univoca. Per Alan Silver, per esempio, il *noir* è più uno stile che un genere⁶⁹. Per Franco Ferrini il *noir* «più che indicare un genere specifico designa un tono generale, una serie di motivi, un insieme di sottogeneri»⁷⁰. Per Alessandro Agostinelli, filosofo e critico cinematografico, il *noir* è un «surgenere» e non solo un genere nato dall'incontro «tra il romanzo *hard*

⁶⁷ N. FRANK, *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*, «L'Ecran français», 61, 1956; J. P. CHARTIER, *Les american fonts des films «noir»*, «La revue du cinéma», 2, 1946. Cfr. F. GIOVANNINI, *Storia del noir...*, 15.

⁶⁸ R. BORDE, E. CHAUMETON, *Panorama du film noir américain*, Parigi, Flammarion, 1955. Alcuni brani sono tradotti, con il titolo *Le origini del film noir* in M. FABBRI, C. RESEGOTTI (a cura di), *I colori del nero*, Milano, Ubulibri, 1989, 154.

***boiled* americano e il cinema espressionista tedesco in esilio»⁷¹. Il *noir* cinematografico non è un genere codificato quanto gli altri della Hollywood classica (il *western*, il *musical*) e, si dice, è più facile riconoscerlo che definirlo.**

La storia del *noir* è nutrita di interscambi tra cinema e letteratura: i capolavori del genere sono tratti da romanzi e molti narratori hanno lavorato come sceneggiatori per gli *studios*, gli stessi Chandler e Hammett per primi; la stessa definizione di *noir* viene coniata per il cinema e poi traslata per la letteratura che di quel cinema era stata ispirazione.

Se dunque definire il genere cinematografico è così difficile, figuriamoci il genere letterario. Questo perché il *noir* letterario, come quello cinematografico, più che una categoria di libri è una tendenza dell'immaginario che può attraversare generi e sottogeneri, e questa, forse, è la sua forza. Sin dalle origini, il *noir* si presta alle contaminazioni e, al contrario del giallo, è privo di regole, non ha strutture vincolanti della narrazione. Dice Laura Grimaldi:

Il noir rifiuta le soluzioni lineari, preferendo addentrarsi nella disperazione, nella solitudine dell'individuo che arriva a uccidere, spesso – per quanto efferato sia il delitto – quasi come legittima difesa nei confronti di un mondo che è incapace di capire e del quale non accetta le regole⁷².

E, ponendo delle domande per stimolare la scelta tra giallo e *noir* nei suoi immaginari allievi-aspiranti scrittori (il libro è costruito come un manuale di scrittura), continua:

Vi affascina il lato più oscuro della mente umana? Siete del parere che, almeno in astratto, siamo tutti assassini? Vi interessano le pulsioni più segrete che stanno dietro a un fatto di sangue? Se rispondete positivamente, siete pronti per il *noir*⁷³.

Con il *noir*, rispetto al giallo la prospettiva muta radicalmente, al *noir* non interessa *chi* ha commesso il delitto, ma *perché* il delitto è stato commesso.

⁶⁹ A. SILVER, E. WARD, *Film noir: an encyclopedic reference to the american style*, New York, Overlook, 1979.

⁷⁰ F. GIOVANNINI, *Storia del noir...*, 13.

⁷¹ A. AGOSTINELLI, *Una filosofia del cinema americano. Individualismo e noir*, Pisa, ETS, 2004, 154.

⁷² L. GRIMALDI, *Il giallo e il nero...*, 11.

⁷³ *Ivi*, 15.

Anzi, secondo Paco Ignacio Taibo II (uno scrittore di polizieschi sudamericano) se le domande del giallo sono «Chi è stato? Come? Dove?», le domande del *noir* sono «Perché? In quale ambiente? In quale situazione di potere?»⁷⁴.

Se l'indagine gialla si muove sulla base di indizi, depistando il lettore ma poi conducendolo felicemente alla soluzione dell'enigma, il *noir* è allarmante, è un'esperienza disturbante, non rassicura.

I.4.3. LA CADUTA DEL PREGIUDIZIO ETICO CHANDLERIANO

Il *noir* è, dalle sue origini, letteratura sociale, impegnata. I romanzi della *hard boiled school* sono figli della grande crisi del 1929, dell'espandersi della criminalità organizzata. Il genere poi si alimenta del clima destabilizzante della Seconda Guerra Mondiale e della fase di malessere che ne segue, con l'avvento della guerra fredda e della caccia alle streghe maccartista. Compagno, già nei primi romanzi, sottolineature delle disparità economiche tra le classi, ambientazioni carcerarie che denunciano le torture delle prigioni americane, denunce del razzismo e personaggi di colore in ruoli né marginali né ridicoli. Nessun ordine si restaura al termine di queste storie (persino il cinema evita l'*happy end* matrimoniale, e questo, per gli stereotipi hollywoodiani, è stato rivoluzionario). Nel migliore dei casi si ripristina la vita sociale del protagonista, ma il caos violento della società intorno a lui resta immutato. È vero che, come dice Chandler, il poliziesco «deve punire il criminale in un modo o nell'altro, non necessariamente per mano della legge... Se il detective non riesce a risolvere il caso, la storia è una melodia incompiuta e suscita irritazione»⁷⁵, e questo, come abbiamo visto già a proposito dei «gialli dell'inquietudine»⁷⁶, comincerà presto a essere una regola trasgredita sistematicamente nel *noir* (anche se, nel

⁷⁴ A. GUADAGNI, *Vince il «noir» sulla corruzione*, «L'Unità», 15 luglio 1995.

⁷⁵ R. CHANDLER, *Casual notes on Mystery Novel...*, 78.

⁷⁶ Vedi *supra*, I.3.4.

noir, non ha senso parlare di regole), la cattura del colpevole nel romanzo *hard boiled* è la semplice “espunzione” di un criminale da un contesto gremito di criminali, e non c’è in ciò nessun ritorno all’ordine e nessun ottimismo. Dice ancora la Grimaldi: «nel *noir* le colpe sono assai più collettive e investono la società in quanto portatrice di falsi valori»⁷⁷.

Andando avanti nel tempo le labili tracce dell’edificio del giallo enigma che erano rimaste nel romanzo *hard boiled* crollano. Vengono meno due dei dogmi chandleriani: il fatto che «sulla strada dei criminali deve camminare un uomo che non è un criminale» e che alla fine si «deve punire il criminale in un modo o nell’altro» diventano retaggi del passato. Il *noir* moderno abbatte la barriera tra “bene” e “male”, tra “buoni” e “cattivi” che già l’*hard boiled* aveva abbondantemente sfumato, decostruisce del tutto lo schema triadico crimine-indagine-soluzione, che raramente è presente, e anche quando lo è, è ininfluente nell’economia del romanzo. Si pensi che persino impeccabili *legal thriller* come quelli costruiti da Scott Turow non si concludono con la punizione del colpevole.

I.4.4. UN TENTATIVO DI CONCLUSIONE

In conclusione, fermo restando che riconoscere il *noir* è più semplice che definirlo, proviamo a riassumere le differenze sostanziali tra le strutture del *noir* e quelle del giallo, non prima di aver riferito in proposito l’opinione di alcuni scrittori, riportate da Laura Grimaldi nel suo libro:

Didier Daeninckx: «Il giallo è un tipo di romanzo il cui oggetto si situa prima dell’inizio della storia. Il nero è un romanzo di città e corpi in sofferenza».

F. H. Fajardie: «Il giallo è un meccanismo di precisione per lettori che amano la meccanica e la precisione. Il nero? Uno sguardo sul mondo reale».

Michel Grisolia: «Il giallo è mistero, mistero. Il nero è l’esatto contrario del paradiso».

⁷⁷ L. GRIMALDI, *Il giallo e il nero...*, 31.

Jean François Villar: «Il giallo racconta storie costruite sull'intrigo, sull'enigma. Nell'economia generale, lo spazio preponderante è occupato dalla soluzione, che mette sulla storia il timbro *caso risolto*. Il giallo sta dalla parte dell'ordine. Nel nero, invece, l'elemento decisivo è il modo di raccontare. La storia vive unicamente delle sue contraddizioni, dei suoi errori, della sua libertà d'iniziativa. Il nero sta dalla parte del disordine. Il giallo è una costruzione, una logica. Il nero è un tono, uno stile»⁷⁸.

Dunque, giungendo infine alla conclusione, nel *noir*, rispetto al giallo, ci sono le seguenti differenze:

- Scompare la “doppia storia” nell’accezione todoroviana.
- Tutti i personaggi corrono dei rischi, nessuno è immune, neanche il protagonista. Al meccanismo della curiosità si sostituisce quello della *suspense*.
- C’è attenzione allo stile, alle descrizioni e ai dettagli e cura nella costruzione dei personaggi, «persone vere in un mondo vero».
- Le responsabilità del crimine sono collettive e non individuali. A volte il crimine è legittima difesa dell’individuo nei confronti della società.
- Le domande sono «Perché? In quale ambiente? In quale situazione di potere?»
- C’è attenzione alle tematiche sociali. Il *noir* è letteratura impegnata, romanzo sociale.
- La struttura triadica crimine-indagine-soluzione può esserci come non esserci, ma non è costitutiva del genere.
- Non ci sono distinzioni tra «bene» e «male» o tra «buoni» e «cattivi».
- La punizione del colpevole, quando c’è, non è un «ritorno all’ordine». Non esiste infatti nessun ordine, il mondo del *noir* è il mondo del Caos.

⁷⁸ Ivi, 16.

Secondo chi scrive, alla luce di tutte queste considerazioni, il *noir* è da considerarsi ormai genere altro rispetto al «giallo», da cui pure è nato, ma da cui si è discostato in modo tale da costruirsi uno statuto specifico, seppur più indeterminato di quello del romanzo enigma. Non si tratta, dunque, di una semplice «questione cromatica».

Secondo alcuni⁷⁹, in Italia la maturità del poliziesco coincide con la sua fase *noir*. Certo è che il poliziesco italiano della maturità, anche quando ha utilizzato le strutture del romanzo enigma, lo ha fatto in modo originale e autonomo. I migliori momenti del poliziesco italiano, infatti, si sono avuti quando il genere si è confrontato con i momenti bui della storia d'Italia, riuscendo a essere vero “romanzo sociale”, non cedendo alla tentazione di essere “intrattenimento”, pur rimanendo letteratura popolare, ma nel senso più alto del termine.

Di questo ci occuperemo nel prossimo capitolo.

⁷⁹ Così L. CROVI, *Tutti i colori del giallo...* e M. CARLONI, *L'Italia in giallo...*

I. 5. L'ITALIA DEI MISTERI E I MISTERI D'ITALIA

[...] nessuna verità si saprà mai riguardo a fatti delittuosi che abbiano, anche minimamente, attinenza con la gestione del potere. E possiamo metterci, come dicono i personaggi di Verga, il cuore in pace: non sapremo mai chi sparò a Giuliano, chi avvelenò Pisciotta, se la morte di Mattei fu incidente o delitto, perché è scomparso De Mauro, perché è stato ucciso il procuratore Scaglione, chi mise la bomba alla Banca dell'Agricoltura di piazza Fontana, come è morto Pinelli, come è morto Feltrinelli, se davvero è stato un poliziotto in trauma a sparare davanti alla Statale, se dietro Bertoli ci sono dei mandanti; e così via⁸⁰.

Sciascia faceva questa constatazione nell'analizzare la strage presso la questura di Milano del 1973. La storia d'Italia, dal secondo dopoguerra in poi, ha una straordinaria inclinazione al mistero e al giallo, a quel giallo che Sciascia avrebbe definito *assoluto*⁸¹, perché condannato, almeno in apparenza, a restare senza soluzione.

I frammenti di verità emersi su quegli anni confermano l'amaro pessimismo dello scrittore siciliano: strutture occulte parallele alle istituzioni democratiche, depistaggi, centri di potere latenti che hanno condizionato quelli palesi, intrecci tra crimine organizzato, terrorismo, politica e economia. L'anomalia italiana, dovuta al fatto di avere il più forte partito comunista dell'occidente nell'epoca della Guerra Fredda, ha fatto scaturire una sorta di "doppio Stato": un livello ufficiale regolato secondo i principi della democrazia parlamentare e una struttura occulta e clandestina, finalizzata al contenimento di un'eventuale espansione comunista.

Ancora oggi non possiamo dire di poter disporre di un quadro completo di quella lunga catena di luoghi oscuri e di vicende non concluse nonostante l'impegno della magistratura e della commissione parlamentare sulle stragi.

⁸⁰ L. SCIASCIA, *Nero su nero* [1979], in *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 730.

⁸¹ ID., *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba* [1983], ora in *Opere 1971-1983...*, 1186. L'espressione giallo «assoluto» è riferita da Sciascia al *Pasticciaccio* di Gadda.

Tuttavia, con la fine della Guerra Fredda la visione d'insieme risulta ormai chiara, anche se ancora, dal punto di vista storiografico, mancano troppe tessere al *puzzle*.

Questa anomalia della democrazia italiana ha influenzato la letteratura poliziesca fin da subito (perlomeno dal momento della sua maturità, cioè dagli anni sessanta)⁸², e proprio Sciascia intuì che il ricorso alle strutture tradizionali dell'inchiesta avrebbe consentito alla letteratura di ricomporre fatti, indizi e informazioni per approdare a una verità altrimenti negata. Da Sciascia a oggi (o, se vogliamo, da piazza Fontana a Genova 2001) la vocazione del poliziesco italiano a indagare nelle trame oscure del paese e, per dirla ancora con Petronio, a «dare sfogo alle reazioni dello scrittore di fronte a questo mondo da incubo: politica marcia, corpo sociale incancrenito, polizia corrotta o soggetta al potere, delinquenza di massa o organizzata»⁸³, è sempre stata viva e ha rappresentato la parte migliore del movimento. Non è un caso che uno degli autori più di successo degli ultimi anni, Carlo Lucarelli, abbia dedicato gli ultimi anni a indagare sui «Misteri d'Italia», diradando l'attività di romanziere⁸⁴.

Analizzare tutti i romanzi italiani che si inseriscono in questo filone è, per ovvie ragioni, in questa sede impossibile. Vale la pena, però, dato che ci accingiamo a indagare un autore che di questo filone fa pienamente parte, di fare una rapida panoramica a volo d'uccello, meramente esemplificativa.

⁸² Non è questa la sede, si è già detto, per fare una storia del poliziesco italiano. E' però innegabile che, escludendo il caso anomalo di Gadda, il genere in Italia acquisì la sua maturità espressiva negli anni che vedono pubblicati i primi dei romanzi più propriamente polizieschi di Sciascia (*Il giorno della civetta*, 1961, *A ciascuno il suo*, 1966) e i romanzi di Scerbanenco con Duca Lamberti (tra il 1966 e il 1969). Massimo Carloni divide la storia del poliziesco italiano precedente al 1966, considerato l'anno di svolta, in tre periodi: Presistoria, da metà Ottocento al 1931; l'età dell'autarchia, dal 1931 al 1945; l'età dell'esterofilia, dal 1945 al 1966 (M. CARLONI, *L'Italia in giallo ...*, 12-13).

⁸³ G. PETRONIO, *Sulle tracce...*, 118.

⁸⁴ C. LUCARELLI, *Misteri d'Italia*, Torino, Einaudi, 2002 e *Nuovi misteri d'Italia*, Torino, Einaudi, 2004. I due volumi raccolgono il risultato dei due cicli televisivi di *Blu Notte. Misteri italiani*, andati in onda su Rai 3. Accanto a casi di cronaca nera lo scrittore ha affrontato, tra gli altri, i casi di Calvi e Sindona, di Enrico Mattei e Mauro De Mauro, la tragedia di Ustica e la strage di Bologna. Interessante una sua dichiarazione in una recente intervista: «soffro particolarmente queste storie. Vivo da giallista, dunque ho un rapporto di amore e odio con il mistero. Nella finzione può essere insoluto, non insolubile. Quello che mi infastidisce qui è che sia insolubile. Non ci sono misteri, ci sono segreti. C'è qualcuno che sa tutto e non lo dice. Questo fa ancora più rabbia». (L. LIPPERINI, *Vi racconto l'Italia dei misteri*, «La Repubblica», 10 Marzo 2004, 40-41).

Cominceremo da uno dei padri del poliziesco italiano, Lorianò Macchiavelli, che, non a caso, Massimo Carlotto dice essere il suo maestro.

In *Le piste dell'attentato*, edito la prima volta nel 1974, il personaggio piú noto di Macchiavelli, «Sarti Antonio, sergente», qui alla sua primissima avventura, indaga su un attentato alla stazione radio dell'esercito sui colli bolognesi, in cui perdono la vita quattro militari. Finisce in carcere Rosas, lo studente di estrema sinistra amico e collaboratore del questurino. Siamo in realtà di fronte ad una operazione che rientrerebbe nella logica della cosiddetta strategia della tensione. Il colpevole infatti è un losco personaggio noto come il *Verme*, abile a cambiar casacca quando serve, riciclatosi in passato da fascista in repubblicano e da repubblicano in partigiano. Questa strategia mimetica lo fa restare continuamente a galla, protetto dalla sinistra, dal centro e dalla destra, e lo fa ascendere alla categoria di «pezzo grosso». Nota Lorianò Macchiavelli, in occasione della ristampa del libro nella celebre collana dei «Gialli Garzanti» nel 1978:

Molti avvenimenti di quelle *Piste*, che nel 1974, dovevano essere assurdi, incredibili, caricati, sono superati dalla realtà. Se oggi non si fa una piega di fronte ad assassinii di massa, organizzati perché la paternità venga attribuita agli avversari politici (non è una novità, il passato ne è pieno) vuol dire che abbiamo vissuto gli ultimi anni piuttosto in fretta, piú in fretta di quanto ci rendiamo conto⁸⁵.

La caratteristica del romanzo di genere, quando l'autore è ben capace di analizzare la realtà, di essere anticipatore dei tempi, non appartiene solo a Macchiavelli. C'è un esempio che ha del clamoroso: Carlo Lucarelli, in un romanzo del 1993, *Falange Armata*⁸⁶, immagina che una feroce banda di banditi che terrorizza l'Emilia sia composta in gran parte da poliziotti. Questo anni

⁸⁵ L. MACCHIAVELLI, *Le piste dell'attentato*, Milano, Garzanti, 1978, 5.

⁸⁶ C. LUCARELLI, *Falange armata*, Bologna, Granata Press, 1993.

prima che si scoprisse che, in effetti, la banda della «Uno Bianca», era composta da poliziotti!

Per dare una sistemazione a tutta la complessa stagione delle stragi, delle minacce all'ordine democratico e del terrorismo, Macchiavelli ricorrerà alla *spy story*. Nascondendosi dietro lo pseudonimo di Julius Quicher, lo scrittore darà vita a due poderose rappresentazioni che, centrate sulle tragedie di Ustica e Bologna, tentano di collocare entro un'unica cornice, avventurosa e incredibile, le vicende della storia italiana dal 1969 agli anni Ottanta⁸⁷.

L'«Italia dei Misteri» degli anni Sessanta e Settanta è il territorio privilegiato degli scrittori di *noir* di casa nostra, gli ultimi esempi in ordine di tempo sono *L'indagine* di Giorgio De Rienzo⁸⁸ e, soprattutto, *Romanzo Criminale* di Giancarlo De Cataldo⁸⁹, poderoso (e ponderoso) affresco romanzato della storia della banda della Magliana. Il romanzo di De Cataldo affronta in un'ottica profondamente *noir* (il punto di vista è quello dei criminali, sono loro i protagonisti ed è il loro lo sguardo su quegli anni) la storia d'Italia dal 1977 al 1990. Il libro di De Cataldo è anche un riuscito tentativo di applicare in Italia il “metodo Ellroy”, cioè quel mescolare storia e finzione senza che l'una sia distinguibile dall'altra, utilizzato dallo scrittore americano in *American Tabloid* e *Sei pezzi da mille*. De Cataldo, indubbiamente avvantaggiato dal fatto di possedere una minuziosa conoscenza dei fatti e degli atti (è stato uno dei giudici del processo alla banda, e ha materialmente steso le lunghissime motivazioni della sentenza), è riuscito a elaborare un “Italian Tabloid”, che è arrivato nella scena *noir* italiana, che forse cominciava a essere stanca e ripetitiva, come un improvviso fulmine, e che ha costretto gli autori a una riflessione sulla necessità di forzare le regole del genere, riflessione che Massimo Carlotto condivide con lo scrittore-magistrato.

Nota Enzo R. Laforgia:

⁸⁷ Ci si riferisce ai due romanzi pubblicati a firma di Julius Quicher: *Funerale dopo Ustica*, Milano, Rizzoli, 1989 e *Strage*, Milano, Rizzoli, 1990.

⁸⁸ G. DE RIENZO, *L'indagine*, Venezia, Marsilio, 2004.

⁸⁹ G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

Nella produzione giallistica nostrana e più recente sembra essersi naturalmente imposta questa tendenza a voler fare i conti con i luoghi oscuri e i nodi irrisolti della storia italiana, smentendo una certa tradizione che vorrebbe il giallo come la forma di letteratura disimpegnata per eccellenza, anche per gli effetti consolatori che tradizionalmente ingenererebbe nel lettore lo scioglimento positivo dell'intreccio⁹⁰.

Laforgia non fa ricorso alla distinzione tra giallo e *noir* che qui si ritiene fondamentale, ma coglie nel segno: il poliziesco così inteso smette di essere letteratura "consolatoria" e diventa letteratura "problematica", nonostante faccia ricorso ad alcuni strumenti "consolatori" per eccellenza, primo tra tutti il personaggio seriale⁹¹.

Questa vocazione a «fare i conti con i luoghi oscuri e i nodi irrisolti della storia italiana» ritorna prepotentemente nel momento in cui avvenimenti attuali riportano la memoria indietro di vent'anni. Ma sull'ennesima zona d'ombra della nostra storia pubblica questa volta gli scrittori intervengono in tempo reale:

«Siete stati voi a trovare il video della scuola Diaz?»

Era stato lo scandalo del G8, più ancora dell'omicidio Giuliani. La perquisizione notturna di una scuola occupata che si era trasformata in un massacro di tutti quelli che ci dormivano dentro. Anche un paio di giornalisti si erano ritrovati con le braccia rotte. Per giustificare l'operazione, la prefettura aveva parlato di terroristi infiltrati e black block, e le prove stavano in un sacchetto di molotov ritrovate sul posto. Qualche mese fa, però, è saltato fuori un video semiamatoriale, dove si vede uno sbirro che porta le molotov dentro la scuola *dopo* la perquisizione.

«Sì» risponde la ragazza dell'ECN. «Purtroppo, la polizia giudiziaria lo ha sequestrato prima che potessimo farlo mandare in onda»⁹².

Dazieri, nell'ultimo romanzo dedicato al suo schizofrenico «Gorilla», ricostruisce una lettura degli incidenti del G8 di Genova, ad un anno di distanza, in cui si riaffaccia lo spettro di una destra eversiva, che, infiltratasi tra i manifestanti, era pronta a compiere una strage. Ma i fatti di Genova, in

⁹⁰ E. R. LAFORGIA, *La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia*, «Narrativa», 26, 2004, 191.

⁹¹ Attenzione, però: anche la figura e funzione del personaggio seriale sono messe in discussione da alcuni autori, primo tra tutti Massimo Carlotto, vedi *infra*, Appendice A. *Dieci domande a Massimo Carlotto*.

⁹² S. DAZIERI, *Gorilla blues*, Milano, Mondadori, 2002, 235.

particolare quelli della Diaz, faranno perdere la pazienza persino a un fedele servitore dello stato come il commissario Montalbano di Andrea Camilleri:

Con un'aria assolutamente indifferente, la giornalista del tg aveva detto che la procura di Genova, in merito all'irruzione della polizia alla scuola Diaz nel corso del G8, si era fatta persuasa che le due bombe molotov, trovate nella scuola, erano state portate lì dagli stessi poliziotti per giustificare l'irruzione. Questo faceva seguito – aveva continuato la giornalista – alla scoperta che l'agente il quale aveva dichiarato di essere stato vittima di un accoltellamento da parte di un no global, sempre nel corso di quell'irruzione, in realtà aveva mentito: il taglio alla divisa se l'era fatto lui stesso per dimostrare la pericolosità di quei ragazzi che invece, a quanto si andava via via svelando, nella scuola Diaz stavano pacificamente dormendo. Ascoltata la notizia, per una mezz'orata Montalbano era restato assettato sulla poltrona davanti al televisore, privo della capacità di pinsari, scosso da un misto di raggia e vrigogna, assammarato di sudore⁹³.

Gli episodi di quel luglio 2001 fanno da sfondo anche a un romanzo di Annamaria Fassio⁹⁴, ma la descrizione più affilata è, neanche a dirlo, di Massimo Carlotto:

Le strade di Genova erano sporche di sangue. Gli ospedali pieni di feriti. Venivano ricuciti alla buona e trasportati al centro di detenzione temporaneo di Bolzaneto per essere presi in consegna dagli uomini del GOM, il gruppo operativo mobile della polizia penitenziaria. Una squadra speciale, creata per sedare le rivolte nelle carceri e per “gestire” detenuti difficili e pericolosi. I prigionieri furono costretti a stare in piedi per ore, faccia al muro, gambe e braccia divaricate. Altre percosse, minacce di stupro con i manganelli per le donne. Medici penitenziari in tuta mimetica strappavano orecchini e piercing nell'esercizio della professione. Il ministro di grazia e giustizia in persona visitò il centro e successivamente dichiarò di non aver visto nulla di anomalo. [...]

Centinaia di migliaia di persone fuggirono da Genova. Sembrava ormai tutto finito. Invece si preparava l'ultima mattanza. Fingendo di essere attaccati, gli sbirri fecero irruzione in una scuola trasformata in quartier generale del Genoa Social Forum che aveva organizzato le manifestazioni. Le telecamere inquadrarono teste rotte e nasi spaccati. Quelli che non potevano camminare venivano trasportati fuori in barella. Un vero e proprio regolamento di conti⁹⁵.

Carlotto affronta nei suoi romanzi un presente sgradevole, ma i suoi personaggi, primi tra tutti quelli seriali come l'Alligatore e Max la memoria, vivono fortemente condizionati dalle cicatrici della vecchia militanza politica, e

⁹³ A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2002, 15.

⁹⁴ A. FASSIO, *Una città in gabbia*, «Il giallo Mondadori», n.2589, Settembre 1998.

⁹⁵ M. CARLOTTO, *Il maestro di nodi*, Roma, e/o, 2002, 148-49.

le tensioni della stagione degli anni Settanta creano loro un disagio politico e culturale rispetto al presente, che vivono con atteggiamento disincantato, portatori di un'idea di giustizia che non coincide mai con quella ufficiale e con quella dei tribunali. Ma di questo ci occuperemo diffusamente più avanti.

PARTE II
L'ITINERARIO DI MASSIMO CARLOTTO

Non abbiamo altra scelta che il nero
VICTOR HUGO

II.1. IL CICLO DELL'ALLIGATORE: TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

La produzione di Massimo Carlotto sovente esula dal *noir*. Lo scrittore padovano, scoperto da Grazia Cherchi, esordisce con un autobiografico romanzo *reportage* che racconta, in modo a volte ironico e scanzonato a volte drammatico, la vicenda della sua latitanza per l'accusa di un crimine mai commesso⁹⁶. Carlotto torna al romanzo *reportage* nel 1998 con *Le irregolari*, toccante narrazione della guerra sporca argentina, dei *desaparecidos* e della battaglia delle madri di Plaza de Mayo⁹⁷, frequenta la narrativa per ragazzi (*Il giorno in cui Gabriel scoprì di chiamarsi Miguel Angel*, 2001, ancora di ambientazione argentina⁹⁸, e *Jimmy della Collina*, 2002, storia di un ragazzo "difficile" e della sua detenzione in un carcere minorile⁹⁹), scrive sceneggiature per il cinema e per il fumetto, ed è anche prolifico autore teatrale. Ma indubbiamente la parte maggiore della sua produzione è la narrativa *noir*, che qui andremo ad analizzare. Carlotto si inserisce in una corrente, chiamata *noir mediterraneo*, che comprende autori come Izzo, Khadra e Martin, che lui stesso definisce così:

Il *noir mediterraneo* individua all'interno dell'area mediterranea la zona di maggiore conflitto nel mondo della criminalità ma anche un'importanza strategica come area politica, e parte da analisi che documentano come oggi il reddito annuale delle organizzazioni criminali transnazionali sia pari a diecimila miliardi di dollari, cifra che, guarda caso, è identica al prodotto interno lordo dei paesi in via di sviluppo. Questo testimonia una correlazione diretta tra criminalità e malessere da sottosviluppo, il tutto legato a quel discorso sulla globalizzazione dell'economia che ha permesso un salto di qualità epocale, una vera e propria rivoluzione nel mondo della criminalità.

Ecco dunque che il *noir mediterraneo* ha deciso di raccontare grandi storie di malavita, storie di criminalità per fotografare insieme le trasformazioni sociali, altrettanto profonde. Ma questa è solo una definizione possibile di *noir mediterraneo*. Il cammino è ancora lungo¹⁰⁰.

⁹⁶ M. CARLOTTO, *Il fuggiasco*, Roma, e/o, 1994.

⁹⁷ ID., *Le irregolari. Buenos Aires horror tour*, Roma, e/o, 1998.

⁹⁸ ID., *Il giorno in cui Gabriel scoprì di chiamarsi Miguel Angel*, Trieste, EL, 2000.

⁹⁹ ID., *Jimmy delle colline*, Trieste, EL, 2002.

¹⁰⁰ A. MELIS, E. CORONA, *Intervista a Massimo Carlotto*, in www.massimocarlotto.it.

Esamineremo separatamente la produzione seriale (il ciclo dell'Alligatore, cinque romanzi tra il 1995 e il 2002¹⁰¹) e i tre *noir* non seriali (*Arrivederci amore ciao*, *L'oscura immensità della morte*, *Nordest*¹⁰²).

Nella quarta anta dei volumi della serie dell'Alligatore, i romanzi del ciclo vengono a volte definiti gialli. In realtà Carlotto maneggia con sicurezza (e anche con ironia) alcuni cliché del genere, restando in parte fedele alla tradizione *hard boiled*, ma al tempo stesso inserisce molti elementi di innovazione, che farebbero rientrare pienamente la serie dell'Alligatore nella definizione di *noir* che abbiamo provato a fornire nella prima parte di questo studio.

II.1.1. L'INVESTIGATORE

Quando la vidi entrare, tailleur costoso e borsa rigida da professionista, capii subito che mi sarei perso parte del concerto di Cooper Terry che stava iniziando in quel momento. Solo il chiarore fioco irradiato dai tubi fluorescenti della pubblicità delle varie marche di birra illuminava l'interno del locale in cui mi trovavo – il *Noisebar Banale* – uno scantinato trasformato nel club più frequentato di Padova, situato al Portello, quella zona della città un tempo gagliardo quartiere di malaffare, oggi popoloso rifugio-dormitorio per universitari fuori sede: ogni cinque portoni una pizzeria al trancio, dopo dieci una lavanderia a gettoni e ovunque cumuli di biciclette arrugginite, incatenate ai pali della segnaletica stradale. Detesto che qualcuno mi disturbi mentre ascolto del buon blues, ma allora capitava piuttosto di frequente. Tutti sapevano che fare il giro dei locali era l'unico modo per trovarmi: il mio nome non appariva nella guida telefonica e nessuno sapeva il mio indirizzo¹⁰³.

INIZIA COSÌ LA PRIMA AVVENTURA DI MARCO BURATTI ALIAS L'ALLIGATORE, CHE È ANCHE IL NARRATORE OMODIEGETICO DI TUTTI I ROMANZI DELLA SERIE.

Molti anni prima – ero ancora uno studente – la mia casa nel centro storico veniva aperta a chiunque si presentasse alla porta dichiarando di aver bisogno di

¹⁰¹ *La verità dell'Alligatore* (1995), *Il mistero di mangiabarche* (1995), *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2001), *Il maestro di nodi* (2002), tutti editi da e/o.

¹⁰² Pubblicati rispettivamente nel 2001, 2004 e 2005, sempre da e/o. *Nordest* è scritto a quattro mani con Marco Videtta.

¹⁰³ M. CARLOTTO, *La verità...*, Roma, e/o, 1995, 7.

un posto per dormire. Una sera era arrivato un tizio dall'accento romano, con una borsa sportiva e una faccia che avevo già visto da qualche parte. Ci arrestarono all'alba. Lui è ancora dentro. Io gli ho fatto compagnia per sette lunghi anni. Per cavarmela con molto meno avrei dovuto firmare certi verbali e riconoscere certe facce. Preferii starmene zitto. Non mi presentai nemmeno al processo, lasciando tutto solo l'avvocato d'ufficio, un tipo smilzo dagli occhi scuri vivaci e con un vistoso paio di baffi. Tutti e due sapevamo che per me si poteva fare ben poco. Giudici e giornalisti mi definirono un irriducibile. Invece io non stavo né da una parte né dall'altra. Semplicemente non avevo nulla da dire.

In galera continuai a non vedere e a non sentire. Questo fece di me una specie di saggio, una persona di rispetto. Così quando c'era qualche problema mi venivano a cercare e io fungevo da intermediario. Delle loro beghe da malavitosi non me ne importava un accidente, ma le guerre interne a cui inevitabilmente portavano rendevano più dura la vita di tutti. Anche la mia.

Una volta uscito ho continuato a godere di una buona reputazione. Un giorno mi venne a trovare un avvocato che non sapeva come fare per dimostrare che il suo cliente, sebbene accusato di aver rapinato una banca, era del tutto innocente. Fu un lavoro pulito. I veri responsabili si decisero a fornire le prove dell'estraneità dell'imputato quando ebbero la mia parola che nessuno avrebbe mai scoperto la loro identità. Da allora svolgo piccole indagini per tutti quei legali che hanno bisogno di entrate nel mondo della malavita. Solo dietro compenso, naturalmente¹⁰⁴.

Dopo la galera l'Alligatore smette di cantare, gli rimane solo la voglia di ascoltare blues e di bere. Solo Calvados, in ricordo di una donna perduta in Francia.

Carlotto ha il grande merito di aver inventato, forse per primo in Italia, una figura di *detective* privato credibile. Da sempre priva di una cultura dell'investigazione, la narrativa poliziesca italiana ha potuto dar vita a decine di onesti servitori dello Stato, spesso più onesti dello Stato stesso. A volte prodotti letterari di imitazione, nel migliore dei casi realistiche personificazioni, ormai abusate, dell'onestà e della dedizione alla ricerca della verità e della giustizia. Ma nel *noir*, o nel giallo tendente al *noir*, la figura dell'onesto commissario non funziona. Se il *noir* è «la variante metaforica della controinformazione» e «una scrittura che vuole tradurre in chiave romanzesca il pasoliniano “io so”, rimuovendo, almeno nella finzione narrativa, quella censura che occulta i “misteri”, o meglio “i segreti di stato”, al fine di fornire al lettore strumenti di riflessione”»¹⁰⁵, è un genere che ha bisogno di un investigatore privato credibile, cioè di un personaggio che non crede nella Giustizia dei giudici e dello Stato, ma che combatte per raggiungere la verità, quella verità che «la dea bendata della Giustizia non vede mai»¹⁰⁶. Questo personaggio la narrativa *noir* nostrana l'ha trovato nel protagonista dei

¹⁰⁴ *Ivi*, 7-9.

¹⁰⁵ V. SANTORO, *Massimo Carlotto e il noir come ricerca della verità*, in www.massimocarlotto.it, 8.

¹⁰⁶ M. CARLOTTO, *Il maestro...*, 11.

romanzi seriali di Carlotto. Il Sasà Iovini di Attilio Veraldi¹⁰⁷ o il Luca Marotta di Gianni Materazzo¹⁰⁸, altri due tentativi di inventare una figura di *detective* privato italiano, pur essendo personaggi originali di romanzi sicuramente riusciti, collaborano entrambi con le forze dell'ordine, finendo così in un modo o nell'altro per schierarsi dalla parte del ristabilimento dell'ordine sociale contro la criminalità che lo minaccia.

Dunque, c'è un investigatore privato che, da un lato, non sfugge alle regole del genere – Buratti incarna molte delle caratteristiche tipiche del detective alla Hammett, anche se i «rassicuranti cliché iterativi» sono «declinati il più delle volte sul registro dell'ironia»¹⁰⁹, è triste e nostalgico, debole con le donne, forte bevitore – dall'altro, esula dal cliché per il suo cercare, come un'ossessione, una giustizia non istituzionale. Facciamocelo presentare dall'autore:

L'Alligatore è un ex detenuto uscito dal carcere con l'ossessione della verità. Quella vera. Non quella processuale che è parziale per natura in quanto nasce in un'aula di giustizia dal contraddittorio tra le parti. All'Alligatore interessa la verità che sta dietro, sopra e sotto i casi. Quella che permette di scavare a fondo nella realtà sociale. Scopirla e raccontarla significa affermare un superiore intento etico. A differenza di molti altri investigatori, l'Alligatore cerca una giustizia alternativa a quella istituzionale. Ovviamente è solo letteraria, ma serve comunque a ribadire l'intento etico¹¹⁰.

In nome di questo «superiore intento etico» l'Alligatore e i suoi soci si sentono autorizzati a risolvere i casi a modo loro, senza disdegnare di usare le stesse armi dei loro nemici: il ricatto, la violenza, la corruzione eccetera. Buratti, personalmente, le armi le odia e non le usa mai, per questo c'è Rossini.

II.1 2. INTELLIGENZA E AZIONE: BURATTI E I SUOI SOCI

¹⁰⁷ Protagonista di *La mazzetta*, Milano, Rizzoli, 1976 e *Uomo di conseguenza*, Milano, Rizzoli, 1978.

¹⁰⁸ Protagonista di quattro romanzi tra il 1989 e il 1994: *Delitti imperfetti*, Milano, Mondadori, 1989; *Cherchez la femme*, Milano, Mondadori, 1991; *Villa Maltraversi*, Milano, Mondadori, 1992; *I labirinti della memoria*, Milano, Mondadori, 1994.

¹⁰⁹ C. MILANESI, *L'Alligatore, il nordest come metafora*, «Italiens. Littérature, civilisation, société. Revue d'études italiennes», 4, 2000, 673.

¹¹⁰ C. BONADONNA, *Intervista a Massimo Carlotto*, «Pulp», 32, Luglio-Agosto, 2002.

Mi allontanai per cercare una sigaretta: il segnale che passavo la mano al mio socio. Si sentì uno schiocco violento¹¹¹.

Il socio è Beniamino Rossini, una cinquantina d'anni ben portati, fisico «alla Moser», baffetti alla Xavuer Cugat, vecchio esponente della malavita milanese, legato al codice d'onore dei criminali della vecchia generazione.

La prima volta che l'avevano pizzicato, Beniamino Rossini portava ancora i pantaloni corti e aiutava la mamma e i fratelli a trasportare merce di contrabbando attraverso il confine svizzero. Poi si era specializzato in rapine ai furgoni portavalori facendosi un nome di tutto rispetto a Milano, città in cui era nato e cresciuto. Ora, a cinquant'anni suonati, era tornato al contrabbando che praticava con comodi e veloci motoscafi, attraversando il braccio di mare che divideva il Veneto dalla Dalmazia. Trasportava di tutto: latitanti, puttane russe, oro, caviale, armi. Droga mai. Detestava gli spacciatori e li accusava di aver rovinato la mala. Ci eravamo conosciuti al penale di Padova; aveva un problema con un gruppo di camorristi intenzionati a tagliargli la gola alla prima occasione e mi aveva chiesto di intervenire. Alla fine tutto si era risolto per il meglio e col tempo eravamo diventati amici. Ricco e rispettato, non aveva alcun bisogno di collaborare alle mie indagini. A spingerlo erano solo l'amicizia e la voglia di ficcarsi nei casini¹¹².

Rossini è un ritratto realistico di un particolare mondo della malavita milanese, che rispetta regole e codici d'onore persino nei rapporti con le forze dell'ordine, e vive con fierezza questa sua identità se confrontata alla degradazione subita dal mondo del crimine seguita all'imporsi della criminalità organizzata, del traffico degli stupefacenti, delle nuove bande sanguinarie di criminali provenienti dai paesi dell'ex impero sovietico e dai paesi extraeuropei.

Se Buratti veste con stivali di pitone, jeans sporchi da venti giorni, una camicia di seta grezza viola e un giubbotto di pelle originale da aviatore americano con il colletto di pelliccia sintetica, anche se spesso è costretto a cambiare look per non farsi notare troppo, Rossini veste con ostentata eleganza da malavitoso: «lo vidi con addosso un doppiopetto John Richmond da gangster anni trenta, camicia Ferrè, cravatta Kenzo e scarpe Ferragamo»¹¹³. Il cliché del malavitoso vecchio stampo è arricchito dall'abitudine a guidare macchine veloci, nere, lucide e vistose, anche quando per discrezione la vecchia e anonima Skoda di Buratti sarebbe più consigliabile:

¹¹¹ M. CARLOTTO, *La verità...*, 33.

¹¹² ID., *Nessuna cortesia...*, 24.

¹¹³ *Ivi*, 30.

Nera metallizzata e coi vetri fumé, sembrava l'auto di un gangster di Chicago degli anni Quaranta. Quando avevo fatto notare a Beniamino che era troppo particolare per passare inosservata, aveva semplicemente alzato le spalle. Cercare di farlo ragionare era stata solo una perdita di tempo. Un malavitoso della sua generazione non avrebbe mai rinunciato alla macchina vistosa¹¹⁴.

E' il braccio armato di Buratti, quando è chiamato in causa non lesina nel dispensare i metodi che gli sono più affini: corruzione, violenza, tortura, ricatto, omicidio, patti e compromessi con le forze in gioco, siano bande di trafficanti o settori delle forze dell'ordine e della magistratura, i quali, da parte loro, non esitano a usare gli stessi metodi illegali.

Dalla terza avventura della serie al duo si aggiunge un terzo personaggio, che da allora farà parte stabilmente della squadra, Max la Memoria. Ex esponente dei movimenti extraparlamentari degli anni Settanta, condannato a una lunga pena detentiva a causa di una falsa dichiarazione di un collaboratore di giustizia, accusato di omicidio e partecipazione a banda armata, negli anni della latitanza non si è mai mosso da Padova. Dopo l'incontro con l'Alligatore, si convince a non continuare la latitanza:

Un giorno o l'altro lo avrebbero preso. Succede sempre così. Io e Rossini riuscimmo a intavolare una trattativa con un giudice dell'antimafia. Normale amministrazione della giustizia. Prima ci si accorda e poi, a giochi fatti, si celebra la liturgia del processo. Alla fine al magistrato convenne aiutare Max a ottenere la grazia dopo un periodo relativamente breve di carcere¹¹⁵.

Max ha proseguito negli anni della latitanza la sua attività di controinformazione e possiede un archivio sterminato, usa le informazioni per perseguire i suoi ideali. Nella banda svolge il ruolo di "analista", di consigliere strategico. Ecco come lo presenta Carlotto:

Max la Memoria è figlio della generazione degli anni Settanta cui è ancorato profondamente, molto più dell'Alligatore, che se vogliamo appartiene a quell'epoca più per ragioni anagrafiche che ideologiche. Max ha fatto scelte politiche ben precise, ed è cresciuto in una cultura di controinformazione che insegnava a leggere la realtà e ad analizzare le connessioni tra i fatti, a ritagliare migliaia di articoli di giornale, a scavare dietro la facciata per capire veramente.

¹¹⁴ ID., *Il maestro...*, 38.

¹¹⁵ *Ivi*, 14.

Non a caso mi piace ricordare che molti degli odierni scrittori *noir* europei provengono da quella esperienza¹¹⁶.

Anche Max, se vogliamo, rispecchia un certo cliché: è grasso, con la pancia prominente dei bevitori di birra, tabagista, sedentario, e accompagna la passione per l'investigazione a quella per la buona cucina, come Nero Wolfe di Rex Stout.

Il fatto che la classica coppia di investigatori, la ragione e l'azione, qui diventi una struttura triadica, è una novità relativa. Ma l'innovazione vera sta anche qui nel vissuto dei personaggi: i tre soci vivono tutti nel ricordo del passato, la vecchia malavita con le sue regole per Rossini, i sogni infantili e le speranze degli anni Settanta per Buratti e Max.

II.2.3 DALL'INCHIESTA ALLA VENDETTA

Tutte le inchieste del trio di investigatori si svolgono con metodi illegali.

«Forse un giorno saremo costretti a partire in tutta fretta».

«E perché mai?».

«Perché le nostre indagini sono illegali, usiamo metodi illegali e per difendere le nostre vite il vecchio Rossini ha usato le sue pistole. Finora ce la siamo cavata ma al primo passo falso finiamo nella merda»¹¹⁷.

Buratti ha un certo fiuto da investigatore e una buona conoscenza del *milieu* della malavita che gli permette di raccogliere informazioni riservate, Max la Memoria possiede un formidabile archivio e una lucidissima capacità di analisi dei poteri e degli interessi in gioco negli affari criminali della zona. Entrambi sono in grado di utilizzare i media, giornali, radio e televisioni locali, per spingere i protagonisti degli scandali a venire allo scoperto. Ma questi metodi classici, tutti mutuati dalla tradizione del genere, per quanto utili, si rivelano ogni volta insufficienti per la risoluzione del caso e il raggiungimento degli scopi che il terzetto si è proposto. E allora entrano in scena i metodi del vecchio Rossini:

¹¹⁶ A. MELIS, E. CORONA, *Intervista...*

¹¹⁷ M. CARLOTTO, *Il corriere...*, 2000, 93.

«Tu non hai ancora capito che le cose sono cambiate. Se vuoi continuare con questo mestiere, accettando i casi che riguardano la mala, ti devi adeguare all'idea di giocare sporco. Sempre e comunque»¹¹⁸.

Ma su cosa indagano l'Alligatore e i suoi soci? Sulla scomparsa di un detenuto di Padova in semilibertà, sulle false accuse che hanno infangato l'onore e rovinato la carriera di tre avvocati cagliaritari, su un regolamento di conti interno alla mafia del Brenta, sulle false accuse di traffico di cocaina rivolte a un ex rapinatore riciclato nel contrabbando di opere d'arte, che vive a pochi chilometri da Oderzo, nel trevigiano, su una rete di orge sadomaso finalizzata alla produzione di *snuff movies*. Ad eccezione della seconda inchiesta, ambientata tra la Sardegna e la Corsica, i cinque romanzi hanno come ambientazione il *continuum* industriale cittadino del Nordest. Quel Nordest che i media e gli studi economici hanno fatto passare come il miracoloso motore della modernizzazione dell'economia italiana degli ultimi vent'anni. Carlotto ne indaga il lato oscuro, fatto di economia sommersa, di complicità tra potere economico, magistratura e criminalità, di sviluppo parallelo di traffici e attività illegali, di perdita di identità collettive, di sfrenata corsa al profitto e di rottura di legami familiari e sociali. Perché quel Nordest dove «non si può essere fiscali su ogni particolare, altrimenti i soldi non girano», dove «prima si fanno gli affari, poi si pensa alle scartoffie»¹¹⁹ sia così «affascinante» per un autore di *noir*, Carlotto lo spiega così:

Il Nordest si è trasformato in uno straordinario laboratorio criminale. La commistione tra economia legale e illegale e un uso sistematico dell'evasione fiscale hanno di fatto determinato il boom che caratterizza il territorio, disseminato di ditte che producono la materia prima che viene poi lavorata nei laboratori clandestini da manodopera in stato di semischiavitù e gestita dalla malavita organizzata. Per non parlare della disinvoltura degli investimenti, come quello di alcuni industriali di Treviso che hanno fornito la copertura economica a una locale di *lap dance* gestita da una delle tante mafie dell'est, un posto dove, fino a che non è intervenuta la polizia, si praticava manifestamente la prostituzione. Ma il dato veramente allarmante – e affascinante per un autore di *noir* – è il proliferare di gruppi di professionisti che si consorziano per offrire “servizi” alla nuova malavita, al riciclaggio, ai finanziamenti, alla copertura fiscale. Un fenomeno nato all'interno dell'economia sommersa e illegale che, col tempo, si è allargato al mondo del crimine, coinvolgendo direttamente quello della politica e delle forze dell'ordine. La corruzione è il meccanismo fondamentale dell'attività di questi consorzi, come dimostrano gli arresti eccellenti compiuti negli ultimi mesi. Il mio sguardo privilegiato sul Nordest nasce da questa analisi e

¹¹⁸ *Ivi*, 178.

¹¹⁹ M. CARLOTTO, *Interventi di routine*, «Micromega», Luglio-Agosto 2003, 124.

da uno studio approfondito delle trasformazioni socio-economiche. E criminali, ovviamente¹²⁰.

Non è un caso che, nel conferire a *Nessuna cortesia all'uscita*, in una sezione speciale, il «14° premio Giuseppe Dessì», la giuria motivasse la sua scelta così:

le storie narrate riflettono vicende che tutti conoscono, più legate alla cronaca che alla storia; sfiorano il giornalismo ma si fermano a riflettere sui fatti. Si entra nel mondo della giustizia, nei suoi infernali meccanismi burocratici e corporativi al limite della legalità, anche se l'obiettivo del protagonista di questi romanzi rimane sempre la ricerca della verità e della giustizia¹²¹.

Una verità che non è, abbiamo detto, quella della giustizia ufficiale, ma una verità altra. Il dialogo tra i Buratti e un magistrato in *Nessuna cortesia all'uscita* esplicita le motivazioni del suo disprezzo per la giustizia ufficiale:

«Proprio così» ribatté il giudice. «E le dirò di più, Buratti. Se il povero fesso è un pregiudicato che vive di espedienti, come lei o il suo amico Rossini, poco mi importa che venga condannato per un reato che non ha commesso, tanto ne paga uno su cento di cui è veramente responsabile».

[...]

Non riuscì a stare zitto. «Il disgusto è reciproco, giudice. È passato tanto tempo, ma intendo custodire per il resto della mia vita ostilità, ripugnanza e disprezzo verso la giustizia che mi ha condannato innocente»¹²².

I romanzi di Carlotto prendono sempre spunto da fatti reali, di cui l'autore dà, attraverso la finzione narrativa, una sua peculiare interpretazione. Non a caso, Carlotto, in molte interviste dichiara che il *noir*, in Italia, ma non solo, ha preso il posto del giornalismo d'inchiesta, che è quasi scomparso. In particolare, proprio *Nessuna cortesia all'uscita* è una sorta di “controstoria” della vicenda della mafia del Brenta e del pentimento del suo boss, Felice Maniero¹²³ (nel romanzo Tristano Castelli). Quasi a dimostrare l'esistenza di due

¹²⁰ C. BONADONNA, *Intervista a ...*

¹²¹ *Motivazione del 14° premio Giuseppe Dessì*, «Salpare», 41, Settembre-Ottobre 1999, 6.

¹²² M. CARLOTTO, *Nessuna cortesia...*, 156-57.

¹²³ La mafia del Brenta, o mala del Piovese, era una ramificata organizzazione criminale attiva soprattutto nel Nordest. Il boss Felice Maniero è diventato, tra gli anni Ottanta e Novanta, il capo di un vero e proprio impero economico, derivante da attività illegali di vario tipo (racket, rapine, spaccio e traffico internazionale di droga). Arrestato il 14 Agosto 1993 a Capri, sul suo yacht, evase con inspiegabile facilità dal carcere “Due Palazzi” di

verità, quella giudiziaria e quella, per così dire, dell'Alligatore, ognuna delle cinque parti che compongono il romanzo è introdotta a mo' di epigrafe da stralci estratti dalla sentenza emessa il 14 dicembre 1996 dalla corte d'Assise d'Appello di Venezia, prima sezione, e dai verbali stenotipici delle udienze del processo.

Se già tutte queste motivazioni rendono i romanzi della serie originali e innovativi, a prescindere dall'utilizzo da parte dell'autore di certi cliché del genere, l'ossessione per la verità dell'Alligatore, unita al suo disprezzo per la giustizia ufficiale, porta alla vera, forte novità del ciclo dal punto di vista strutturale. Nei cinque romanzi permane infatti, pur oltremodo personalizzata, la struttura crimine-indagine-soluzione, ma il caso da cui parte l'indagine è di solito risolto verso metà libro (in *La verità dell'Alligatore* si scopre il nome del primo assassino a pagina 121 su 255 del totale, in *Nessuna cortesia all'uscita* gli investigatori capiscono il vero scopo della mafia del Brenta a pagina 95 su 228 complessive).

A partire da quel momento, i tre protagonisti cominciano la loro opera di giustizieri nella loro guerra privata contro i fantasmi del passato e i corrotti del presente. Ed entrano in scena le pistole di Rossini, che è il più prolifico assassino della serie. In *La verità dell'Alligatore* il gangster compie due dei quattro delitti che compaiono nel romanzo, in *Il mistero di Mangiabarche* quattro, in *Nessuna cortesia all'uscita* addirittura nove. Per ognuno degli omicidi commessi Beniamino indossa un braccialetto d'oro, li chiama «i suoi scalpi», e non manca di indossarli tutti ogni volta che si aspetta di dover uccidere qualcuno. Rossini è il “vendicatore” del trio, e tutti gli omicidi maturano all'interno del suo particolare codice etico di malavitoso vecchio stampo:

«Decidi tu, Marco. Vuoi trattare e lasciare vivo questo pezzo di merda o vuoi vendicare la morte di un amico?». Avrei voluto trattare e sconfiggere in un altro modo quella banda di assassini, ma sapevo che avrei perduto per sempre l'amicizia di Beniamino Rossini¹²⁴.

I gironi successivi di corruzione di città di provincia come Padova e Cagliari, la prostituzione, gli ambienti sadomaso dove si incontrano insospettabili professionisti, il

Padova il 15 giugno 1994. Venne riacciuffato dalla polizia torinese il 13 Novembre 1994. Durante i cinque mesi di latitanza il boss, amante del lusso, spendeva mediamente un milione di vecchie lire al giorno. Nel febbraio 1995 decise di collaborare con la giustizia e di fare i nomi degli altri componenti della banda. Maniero così racconta agli inquirenti venti anni di attività criminale della banda a stretto contatto con la mafia siciliana e le bande terroristiche-malvitose della vicina Croazia. Apparentemente, nessuna clemenza gli fu accordata, tornò in carcere nel 1998. Da allora, sconta condanne per venticinque anni di carcere, ma in regime di semilibertà.

¹²⁴ ID., *Il mistero...*, 240.

carriero fondato sullo scambio di favori, lo schiavismo delle nuove mafie, l'intreccio fra politici, giudici e malavita nelle lobby segrete che reggono la città, l'uso dei pentiti da parte di giudici senza scrupoli, l'uso della provocazione e della falsa testimonianza per la realizzazione di operazioni speciali di polizia: in questi meandri della degradazione, i "soci" non si fanno scrupoli, minacciano, feriscono, torturano, uccidono senza esitazioni, sentendosi legittimati a usare sui propri avversari quei metodi che essi non hanno esitato a utilizzare per la propria carriera e per i propri traffici.

Buratti, non potendo più coltivare sogni di redenzione collettiva, ne insegue, trasformandosi in giustiziere con l'aiuto delle pistole di Rossini, perlomeno una individuale, che ha le tinte fosche della vendetta. Questa giustizia sommaria, esercitata in nome di un'etica tutta particolare, sembra essere l'unica possibile. Nei romanzi del ciclo i casi sono risolti e alcuni dei colpevoli sono scoperti e giustiziati, ma il livello superiore della corruzione conserva la propria impunità. I professionisti corrotti torneranno a galla, gli insospettabili avvocati cagliaritari a capo del traffico di stupefacenti e i magistrati che hanno colpevolmente fatto finta di credere ai pentiti resteranno nell'ombra, i professionisti che riciclano il denaro della mafia del Brenta non sono nemmeno sfiorati dalle indagini.

Il venir meno del tradizionale manicheismo della letteratura popolare, il confondersi di Bene e Male nello scontro tra una società corrotta e una banda di giustizieri, costituisce un autentico carattere *noir* dei romanzi del ciclo. In ogni caso il trio di investigatori è portatore di suoi valori da contrapporre ai disvalori della società, valori che spesso coincidono con il codice malavitoso, che assume spesso i contorni di quel «superiore intento etico» di cui parla Carlotto. Della persona reale che ha ispirato il personaggio di Nazzareno Corradi in *Il corriere colombiano*, realmente recluso per anni sulla base di false accuse, che sceglie di «non dire il nome che gli avrebbe aperto le porte del carcere», rispettando la regola che «non si esce dal carcere accusando qualcuno», Carlotto scrive: «Ha preferito rimanere fedele ai principi di una vita. E io sono fiero del suo silenzio. Non toccava a lui parlare, ma alla giustizia agire secondo le regole»¹²⁵.

Alla luce di tutto ciò, la serie dell'Alligatore, a prescindere da quello che dicono le quarte di copertina e molti critici, rientra sicuramente nel campo del *noir*. Se, infatti, permangono elementi della tradizione *hard boiled* (l'investigatore malinconico, la coppia – trasformata poi in trio – intelligenza/azione, la struttura delitto-inchiesta-soluzione, le donne fatali, i colpevoli

¹²⁵ ID., *Il corriere...*, 207.

in qualche modo puniti, la musica, la critica sociale), questi sono tutti declinati in modo assolutamente originale: Buratti è un *private eye* lontanissimo dai modelli americani, così come Rossini e Max la Memoria sono personaggi assolutamente nuovi nel panorama della narrativa di genere, la soluzione dell'inchiesta arriva a metà libro e poi si procede alla vendetta, la punizione dei colpevoli avviene in base a un codice di giustizia individuale che si contrappone frontalmente con quella ufficiale, alle poche donne fatali si aggiungono molte donne sfruttate, persino il contrappunto musicale è declinato in modo diverso rispetto alla tradizione – al jazz si sostituisce il blues –, la critica sociale diventa vera e propria controinformazione. Certamente, il dato che lega di più il ciclo alla tradizione è il fatto stesso di essere un ciclo, cioè il meccanismo della serialità. Ogni romanzo presenta una sorta di riassunto delle puntate precedenti e si conclude nel punto in cui comincia il romanzo successivo, annunciandone, sia pure per sommi capi, la vicenda.

Nei *noir* non seriali anche i labili legami con la tradizione della serie dell'Alligatore vengono meno, al punto che, esaminandoli nella loro successione, si configura addirittura un tentativo di forzatura delle regole del genere. Di questo ci occuperemo nelle prossime pagine.

II. 2. LA PRODUZIONE NON SERIALE: OLTRE IL *NOIR*?

II.2.1. ARRIVEDERCI AMORE, CIAO: IL ROMANZO DI FORMAZIONE CRIMINALE

«La carogna dell'alligatore galleggiava a pancia all'aria»¹²⁶. Carlotto, in *Arrivederci amore, ciao*, il suo primo *noir* non seriale, mette le cose in chiaro fin dalla prima frase: l'alligatore ha l'iniziale minuscola, si tratta del rettile e non dell'investigatore che al rettile deve il soprannome, ed è morto. E' un indizio che diverrà più chiaro nel corso del romanzo: in realtà è morto anche l'Alligatore, nel senso di Buratti, ovvero è morto quel «superiore intento etico» che guidava le sue azioni, anche quando erano illegali. Il personaggio di Giorgio Pellegrini, il protagonista e voce narrante di *Arrivederci amore, ciao*, è il lato oscuro e inquietante di Buratti e della sua generazione. Vera e propria carogna, «un fascio di nervi e sangue che possiede una spietata semplicità nell'ammazzare le persone come fossero pupazzi del luna park»¹²⁷, Pellegrini uccide, ricatta, corrompe, soprattutto tradisce ma non lo fa, come i "soci" dei romanzi seriali, per una qualche causa superiore, ma per un'unica causa: la sua.

C'è un alligatore perché siamo nella giungla centroamericana, Pellegrini (già il cognome indica la condizione di fuggiasco), bergamasco, classe 1957, è

¹²⁶ M. CARLOTTO, *Arrivederci...*, 9.

¹²⁷ E. DIETRICH, *Quella spietata semplicità nell'uccidere le persone*, «La Repubblica», 5 Marzo 2001.

scappato dall'Italia per unirsi alla guerriglia, inseguito da un mandato di cattura perché accusato della morte di un metronotte, rimasto ucciso in un attentato terroristico. La sua esperienza guerrigliera è tutta nell'esecuzione a sangue freddo di un amico italiano, che avviene nella seconda pagina del romanzo.

Non pensavo che sarebbe stato così facile. Avevo appoggiato la canna sui suoi capelli biondi, stando attento a non toccare la testa per non correre il rischio che si girasse e mi guardasse negli occhi, e avevo tirato il grilletto¹²⁸.

L'omicidio del suo compagno di fuga, eseguito senza alcuna remora morale, anzi scoprendo l'eccitazione dell'assassinio e la scoperta che «la vita del guerrigliero era un vero inferno»¹²⁹, lo spinge a fuggire dall'inferno della giungla e a riciclarsi, da uomo di bell'aspetto che è, facendo il gigolò con donne più grandi di lui e vulnerabili, con cui sfoga quella componente di sadica gerontofilia che in seguito lo porterà a diventare l'amante aguzzino dell'attempata vedova di un boss milanese. Ma è un tirare a campare, bisogna tornare in Italia. C'è un solo modo: ricattare i suoi ex compagni di lotta armata esuli a Parigi.

«Trova una soluzione, Gianni» dissi chiamandolo col suo vero nome. «Altrimenti fotto tutti i superstiti. Anche tua sorella che non c'entra un cazzo. Infilo il suo nome insieme agli altri, dico che mi ha portato l'esplosivo e gli sbirri se la bevono di corsa»¹³⁰.

Facciamo spiegare il meccanismo dallo stesso Carlotto:

In *Arrivederci amore, ciao* ho voluto raccontare la strategia dei ricatti all'interno dei grandi processi alle organizzazioni armate, che ha permesso a un certo numero di furbi di evitare la galera. Il meccanismo era semplice: in cambio del silenzio, i cosiddetti irriducibili, soprattutto quelli con diversi ergastoli alle spalle, si addossavano colpe non loro. Una vera aberrazione umana, politica e giuridica¹³¹.

¹²⁸ M. CARLOTTO, *Arrivederci...*, 10.

¹²⁹ *Ivi*, 11.

¹³⁰ *Ivi*, 20.

¹³¹ C. BONADONNA, *Intervista a...*

Rientrato in Italia e costituitosi, Pellegrini spiffera degli altri nomi a un poliziotto corrotto, Ferruccio Anedda, e se la cava con qualche mese a San Vittore. A questo punto comincia il lungo percorso alla ricerca della ricchezza, della riabilitazione, della rispettabilità. A qualsiasi costo. Ma per ricostruirsi una verginità sociale, c'è bisogno di soldi, di tanti soldi. Lavoro come buttafuori in una night con annessa cresta sulla prostituzione e una rapina miliardaria a un furgone portavalori, eseguita con tecnica militare, organizzata insieme ad Anedda e con la complicità di due croati e tre spagnoli, poi debitamente eliminati per dividersi la torta solo in due, sono le tappe per l'accumulo del denaro necessario per fare il grande salto: trasferirsi nella terra promessa, il Nordest, il posto giusto per quelli come lui, il posto dove, se hai i soldi, nessuno ti chiede da dove vengono. Il Nordest della contiguità tra legalità e illegalità, «per cui avvocati e criminali sono soci, e usura, prostituzione, mafia stanno fianco a fianco con finanza, industria, imprenditorialità»¹³².

Il nostro ordinamento giuridico consente che un condannato, dopo aver dato prova per circa cinque anni di assoluta buona condotta, possa richiedere al magistrato di sorveglianza di riacquistare i diritti civili. In sostanza la concessione di questo beneficio cancella il marchio di pregiudicato. Si chiama riabilitazione. Gli articoli 178 e 179 del codice penale che la regolano sono posti da Carlotto come epigrafe all'inizio del romanzo.

Ad aiutare Pellegrini a ottenere la riabilitazione sarà l'avvocato Sante Brianese, per la modica cifra di trecento milioni di lire più una percentuale sui ricavi dell'attività che Pellegrini intraprenderà. Il piano va a gonfie vele, Pellegrini rileva una vecchia osteria del centro e la fa diventare un ristorante di lusso, che Brianese usa come ritrovo per le sue aspirazioni politiche.

I suoi obiettivi erano chiari. Consigliere regionale per una legislatura e poi dritto a Montecitorio. [...] In realtà della politica non gliene fregava niente. Era solo uno strumento per raggiungere i suoi scopi. In buona parte illeciti. Il suo campo era la criminalità economica. [...] Brianese aveva capito che il modello

¹³² N. MENNITI-IPPOLITO, *Se l'abbietto è vincente*, «Il mattino di Padova», 13 Aprile 2001.

economico del nord-est, la famosa “locomotiva”, com’era chiamata dai media, dove economia legale e illegale si fondevano in un unico sistema, offriva la possibilità di arricchirsi e di costruirsi una discreta posizione di potere. E lui ne approfittava con intelligenza. Affari, crimine e politica. La mafia, quella nuova, aveva fatto scuola¹³³.

A questo punto Pellegrini sembra avere realizzato il suo piano. Manca un tassello: una brava moglie. «Qui da noi prima ci si sposa in Chiesa. Poi, con la benedizione del prete, si scopano tutte le fighe che capitano a tiro»¹³⁴. La persona giusta è Roberta, una donna di trentacinque anni, timida e fragile. Pellegrini la conquista e le chiede di sposarlo. Ma il passato torna sempre, uno come lui non può mai stare tranquillo. Anedda, il poliziotto corrotto, si presenta un giorno in casa sua e lo ricatta. Pellegrini allora pianifica il suo omicidio. Ma Roberta capisce tutto. Pellegrini così è costretto a uccidere anche lei, in un modo ingegnoso e efficace. Al funerale della sua futura sposa Pellegrini viene a sapere che il tribunale di sorveglianza ha notificato la sua riabilitazione. La sua corona funebre era la più grande. Sul nastro aveva fatto scrivere “Arrivederci amore, ciao”, un verso di *Insieme a te non ci sto più* di Caterina Caselli.

Il romanzo è stato definito «una sorta di *De Principatibus* per i filibustieri della globalizzazione»¹³⁵. La quarta di copertina lo definisce un “romanzo di formazione criminale”. In effetti l’ascesa (di solito seguita dalla caduta, che invece qui non c’è) di un *self-made man* spregiudicato e amorale, pronto a qualsiasi turpitudine è un *topos* di tanta letteratura, soprattutto del Settecento. Ma il genere e il modello tradizionali conservavano sempre un elemento edificante o facevano trapelare l’intervento di una Nemese riparatrice, per cui le malefatte si ritorcevano in qualche modo contro chi le aveva perpetrate dando luogo a un risarcimento, ancorché tardivo e parziale. Nella variante di Carlotto non accade nulla di tutto questo: il cattivo trionfa senza pagare il fio e l’*happy end* corona le sue nefandezze quasi come un giusto premio, un doveroso

¹³³ M. CARLOTTO, *Arrivederci...*, 158-59.

¹³⁴ *Ivi*, 171.

¹³⁵ M. BENFANTE, *Come far carriera molto disonestamente*, «Il Segno», Giugno 2001.

riconoscimento ai suoi sforzi e alla sua perseveranza. L'autore spiega il fatto così:

Giorgio Pellegrini è la somma di tre personaggi che osservo da anni, nel senso che ho seguito le loro storie processuali, carcerarie, il loro inserimento nella società attraverso il crimine. Cattivi assoluti, caratterizzati da un'impressionante anestesia morale e affettiva. In loro ho ravvisato una continuità con molti altri malavitosi che ho avuto modo di conoscere in giro per il mondo. Mi ha sempre colpito la totalità della scelta criminale, nel senso che non si manifesta solo nella preparazione e nell'esecuzione di un reato ma in ogni singolo aspetto della vita. Dimensioni esistenziali difficili da comprendere per chi non è entrato in contatto con questo mondo. Per questo ho voluto scrivere una storia dove il cattivo vince e anche perché è ora di convincersi che il crimine paga. E bene¹³⁶.

Se, per Benfante, *Arrivederci amore, ciao* «non è soltanto un efficacissimo *noir*, ma anche un racconto filosofico che ha per tema la responsabilità morale e il libero arbitrio: una sorta di anti-Candido in cui il viaggio iniziatico dell'antieroe si compie tutto sotto il marchio – o meglio – la macchia dell'infamia e della malvagità»¹³⁷, si può arrivare a sostenere, parafrasando Sciascia che definisce *il pasticciaccio* gaddiano “giallo assoluto” perché senza soluzione, che il romanzo di Carlotto sia un *noir* assoluto, l'unico possibile oggi, dove il Male trionfa senza discussione.

Da sottolineare un ultimo elemento: in un'ottica tutta postmoderna Carlotto vede i suoi libri come un progetto: da *Arrivederci amore, ciao* è stato tratto un fumetto¹³⁸ e una sceneggiatura cinematografica che diventerà film nella prossima primavera, per la regia di Michele Soavi e con Alessio Boni nella parte del protagonista. Si può dire che allora il progetto sarà compiuto.

II.2.2. L'OSCURA IMMENSITÀ DELLA MORTE: AL PROFONDO DEL NOIR

¹³⁶ C. BONADONNA, *Intervista a...*

¹³⁷ M. BENFANTE, *Come far carriera...*

¹³⁸ M. CARLOTTO, L.CROVI, A. MUTTI, *Arrivederci amore, ciao*, 2 voll., Edizioni BD, 2004.

Una cittadina del solito ricco Nordest. Gli antefatti in un breve prologo narrato in terza persona: è il 1989, una rapina in una gioielleria finisce male. I rapinatori, Raffaello Beggiatto e un complice, strafatti di coca, scappano inseguiti dalla polizia. Prendono in ostaggio una madre con il figlio di otto anni, e a un posto di blocco succede l'irreparabile: Beggiatto spara e uccide tutti e due. Il complice salva il bottino e riesce a scappare. Beggiatto si arrende e viene arrestato.

Adesso ha due possibilità:

Toccava solo a lui decidere se tradire o pagare per tutti e due. Se avesse deciso di parlare avrebbe ottenuto di accorciare la detenzione ma avrebbe dovuto rinunciare alla sua parte di bottino e al rispetto che il suo nome riscuoteva nel giro dei rapinatori. E di scontare la pena da infame non se la sentiva proprio. Da quella situazione non c'erano vie d'uscita a basso costo¹³⁹.

Beggiatto sostiene per tutto il processo di non essere stato lui a sparare (il nostro codice non fa alcuna differenza tra autori materiali e complici), ma non rivela mai il nome del complice. Viene condannato all'ergastolo. Dopo aver scontato quindici anni si ammala di cancro, gli rimangono forse pochi mesi di vita. Chiede la grazia, ma per avere una speranza che la richiesta sia accolta è necessaria la non contrarietà dei familiari delle vittime. In realtà, Beggiatto non nutre nessuna speranza nella concessione della grazia, il suo obiettivo è la sospensione della pena per malattia, per recuperare dal complice la sua parte di bottino, scappare in Brasile con documenti falsi, e morire da uomo libero, godendosi nel lusso gli ultimi mesi di vita.

Silvano Contin, marito e padre delle vittime, non ha nessuna intenzione di dare parere favorevole alla concessione della grazia. Dopo la rapina è sprofondato in un abisso di disperazione: da benestante rappresentante di vini costosi è diventato un umile ciabattino in un ipermercato, vive in un appartamento anonimo in periferia, non vede mai nessuno, mangia solo cibi precotti e guarda quiz televisivi. Della moglie e del figlio conserva solo le foto

¹³⁹ M. CARLOTTO, *L'oscura immensità...*, 11-12.

raccapriccianti dell'autopsia, tutti gli altri ricordi sono seppelliti in garage di cui non apre la serranda dal giorno dell'omicidio. Ripensa continuamente alle ultime parole della moglie prima di morire, e si ripete ossessivamente la frase che dà il titolo al romanzo. Cova un forte sentimento di vendetta nei confronti di Beggiatto e del suo sconosciuto complice.

La pietà era un sentimento che faceva parte di un'altra vita, prima che la morte avvolgesse la mia esistenza. Che il cancro lo stesse uccidendo mi sembrava solo un atto di giustizia. E giusto era che Beggiatto soffrisse fino all'ultimo. In galera. Ovviamente. Attorniato da ergastolani e secondini, senza affetti e senza consolazioni¹⁴⁰.

L'oscura immensità della morte è un romanzo a tesi. La tesi è che la legge sulla grazia non funzioni.

Le recenti dichiarazioni del presidente Ciampi sulla necessità del perdono dei parenti delle vittime per la concessione della grazia, cancellano di colpo vent'anni di dibattito sul concetto di espiazione e pena in una società moderna. Hanno un sapore vagamente tribale. Lo Stato non ha il coraggio di decidere nell'interesse generale nel rispetto della costituzione che indica chiaramente il reinserimento sociale come fine del carcere. L'istituzione totale peggiora sempre di più. Affollata e invivibile, non offre possibilità di recupero e reinserimento e ha il coraggio di lavarsi le mani del perdono. In carcere la gente cambia. In meglio o in peggio ma cambia. Questo i parenti delle vittime non possono saperlo, non sono certo loro a doversi fare carico del percorso rieducativo di chi ha ammazzato un loro congiunto¹⁴¹.

Come spesso capita nei romanzi di Carlotto, la scelta delle epigrafi è già esemplificativa: in questo caso una delle due frasi è una dichiarazione del Consigliere di Corte di Cassazione Giuseppe Maria Berruti: «La grazia non è il premio alla confessione. È un'opportunità di clemenza che considera l'interesse generale a far cessare una specifica pena, e solo la confusione demagogica delle idee fece inserire il rilievo del perdono della vittima. La grazia riguarda il

¹⁴⁰ *Ivi*, 17.

¹⁴¹ M. DE MIERI, *Prigionieri del perdono*, «L'Unità», 12 marzo 2004.

rapporto del singolo condannato con le ragioni della legge. La vittima del delitto ha avuto dalla sentenza tutto ciò che le spettava»¹⁴².

Il romanzo dunque parla di punizione, di colpa, di pena, di vendetta e di perdono. E pone un domanda, quella più tipica del *noir*: dove risiede veramente il male? Nel gesto irresponsabile di un omicida o nell'ossessione della vendetta capace di rivelare i lati più torbidi delle vittime?

Dopo il prologo, il romanzo prosegue alternando la voce narrante di Silvano a quella di Raffaello, in capitoli che portano come titoli i loro nomi. I due personaggi alternano le loro voci, restituite da Carlotto con registri stilistici differenti ed efficaci, lasciando trasparire dai loro discorsi, dai ricordi, dalle riflessioni la condizione angosciosa di due vite interrotte. Perché, in fin dei conti, la vittima e il criminale conducono esistenze molto simili. Tutti e due non più vivi e non ancora morti; tutti e due relegati in non luoghi (il carcere, il centro commerciale), tutti e due ad affrontare quotidianamente la memoria dolorosa della radice della propria sofferenza.

Nelle parti narrate da Raffaello il carcere arriva addosso al lettore quasi fisicamente, a cominciare dalla lingua adoperata dall'autore per il personaggio: una lingua fatta di pochissimi vocaboli, in gran parte triviali: è la lingua della galera: «nelle istituzioni totali il patrimonio di vocaboli si riduce al minimo necessario per comunicare», «anche le guardie e i detenuti parlavano così. Certo solo con noi detenuti»¹⁴³. Così come Carlotto restituisce con efficace mimetismo il linguaggio dei detenuti, allo stesso modo è fortemente realistica la rappresentazione della vita carceraria, con i suoi orari e le sue regole:

Alle 8 passa la conta e aprono i blindati, così lo scopino può dare le ultime informazioni su radio buiolo. Ore 9, ora d'aria. [...] Alle 11,30 passa lo spesino. Devo ordinare uno shampoo contro la caduta dei capelli, un dentifricio e un paio di bombole di gas per il fornello. A mezzogiorno passa il carrello del pranzo. Giorno pari: pastasciutta, spezzatino, verdura. All'una passa l'appuntato della posta. Chissà se Contin ha ricevuto la mia lettera. Magari risponde in fretta. Il telegiornale delle 13,30 e poi riposino fino alle 15. Altro giro in cortile e poi, dopo

¹⁴² M. CARLOTTO, *L'oscura immensità...*, 6.

¹⁴³ *Ivi*, 115.

la conta dei 16,30, chiusura dei blindati. Il carrello della cena passa alle 17. Domani è martedì: minestrina, mortadella e insalata. Un altro caffè per digerire e la giornata è finita. Uniche novità sono le conte delle 20, 23, 1, 4 e 6 del mattino. Se dormi gli sbirri ti svegliano¹⁴⁴.

Oltre a fare un atto d'accusa verso il sistema carcerario, contro un ministro di Grazia e Giustizia che aveva definito le carceri hotel a 4 stelle e contro l'affossamento della riforma penitenziaria, Carlotto ha voluto, in particolare, descrivere la dimensione del tempo in carcere. Facciamocelo spiegare da lui:

Noi viviamo in una società in cui la percezione del tempo è estremamente mutevole. Siamo condizionati dalla velocità, dalla fretta, che tutto consuma e divora. A ben vedere soltanto in carcere il tempo è rimasto immutato. È ancora un tempo di tipo ottocentesco¹⁴⁵.

Anche le vittime sono dimenticate e abbandonate a loro stesse:

La cosa incredibile è che questo tipo di società oggi non è più in grado di lenire il dolore di persone così pesantemente offese dal crimine. La comunità non riesce più a riassorbirle in nessun modo. Tutte le vittime di abusi che ho conosciuto nel corso del lavoro di documentazione hanno affermato di sentirsi escluse. Quando si recano dal macellaio, dal postino, dall'edicolante vengono fissate, squadrate e subito identificate come persone rimaste vittime di disgrazie terribili. Non hanno più la capacità di ricostruirsi una vita. Nutrono un tremendo rancore verso chi ha fatto loro del male anche per questo motivo: perché sono impossibilitate a riappropriarsi della loro esistenza¹⁴⁶.

Quando Contin incontra Beggiatto in carcere comincia una sorta di cortocircuito, nella sua mente e nel romanzo. In cambio del parere favorevole alla grazia chiede il nome del complice che Raffaello non gli dice. Lo ottiene comunque dalla madre del detenuto, che l'ha saputo dal figlio, il quale le ha chiesto di incontrare il complice allo scopo di prendere accordi per riavere la sua parte del bottino e un passaporto falso, da usare quando sarà uscito, grazie alla sospensione per malattia, per scappare in Brasile.

¹⁴⁴ *Ivi*, 30.

¹⁴⁵ M. MARANGON, *Vendetta o perdono*, www.infinitestorie.it.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Il complice si chiama Oreste Siviero, fa una vita “normale”, da benestante, si è sposato e gestisce una lavanderia con la moglie, vive in un bel villino e ha una bella macchina.

Non era giusto che Oreste Siviero vivesse la mia realtà, quella che mi spettava di diritto. La sua se l’era costruita distruggendo la mia. Il figlio di puttana, il bastardo, il pezzo di merda nella sua bella casetta, col praticello e il barbecue, era l’unico che ci aveva guadagnato qualcosa. Io, Beggiatto e sua madre eravamo i fottuti. Io più di tutti¹⁴⁷.

Contin per un po’ lo segue, poi passa all’azione. Lo ricatta e abusa della moglie. Ha intrapreso una deriva nell’abisso del male, che ricorda da vicino quella del protagonista di un famoso romanzo di Vincenzo Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*.

Il potere che avevo su quelle persone mi inebriava. Non c’erano limiti alle mie fantasie, appena immaginavo una richiesta che li facesse soffrire mi rendevo conto che potevo spingermi oltre¹⁴⁸.

Si spinge oltre, eccome, Contin. Organizza un improvvisato e maldestro piano (lascierà decine di tracce) e uccide in modo feroce Siviero e la moglie. La descrizione della scena è quasi insostenibile. Carlotto si giustifica così: «la cronaca e i processi ci insegnano che la violenza della vendetta (al di fuori della criminalità organizzata) è sempre dura e intollerabile. Non si limita a un colpo di pistola o a una coltellata»¹⁴⁹.

Dopo il feroce duplice omicidio, che, ormai oltre il crinale della follia, considera un atto di giustizia, Contin si tiene la borsa con i soldi e il passaporto che erano destinati a Beggiatto. In un altro colloquio con Beggiatto, che nel frattempo è uscito dal carcere, gli confessa con noncuranza l’assassinio del complice e della moglie, compresi dettagli come il nascondiglio dei cadaveri.

¹⁴⁷ M. CARLOTTO, *L’oscura immensità...*, 72.

¹⁴⁸ *Ivi*, 88.

¹⁴⁹ F. LA PORTA, *Così un rappresentante si trasforma in un assassino*, «Il Messaggero», 17 Marzo 2004.

A questo punto comincia l'unico elemento della tradizione poliziesca presente nel romanzo: con una veloce inchiesta il commissario Valiani (lo stesso poliziotto che, per anni, aveva cercato il complice della rapina) ricostruisce i fatti e si convince della colpevolezza di Contin. Contin, dal canto suo, si sente intoccabile:

«Gli altri elementi sono così robusti che al processo ci arriverebbe comunque».

«Non credo proprio. Io sono Silvano Contin, l'uomo a cui hanno ucciso moglie e figlio»¹⁵⁰

Sarà un colpo di scena inatteso a concludere il romanzo: Beggiatto, sfumato il suo sogno di morire da ricco, confessa il duplice omicidio con i particolari fornitigli da Contin. Ovviamente, anche se la sua confessione è lacunosa, viene creduto e rimesso in carcere, dove scontrerà gli ultimi mesi della sua vita. L'unico a non credere alla confessione è Valiani, che chiede la pensione anticipata. Contin, sempre più oppresso dai sensi di colpa, decide di usare i soldi e il passaporto e di sparire. In un Epilogo, narrato da lui in prima persona, a chiudere circolarmente la struttura del romanzo, dopo il prologo narrato in terza persona e i capitoli in cui le voci dei due protagonisti si alternano, il lettore lo osserva in Martinica, dipendente da psicofarmaci, cominciare una nuova vita con una nuova identità.

Oggi sono perfettamente cosciente di aver ucciso due persone. Potevo evitare di farlo. Ma era mio diritto scegliere se perdonare o meno. E non avevo perdonato nessuno. Nemmeno Beggiatto. Lui pensava di avermi offerto una nuova possibilità evitandomi il carcere. Magari pensava anche di aver compiuto un gesto nobile e di aver pareggiato i conti. Invece mi aveva risarcito, e solo in parte, di quello che mi aveva tolto¹⁵¹.

L'oscura immensità della morte è un romanzo feroce, coraggioso e disturbante. Narra una storia dove gli unici innocenti sono i morti (perfino il

¹⁵⁰ M. CARLOTTO, *L'oscura immensità...*, 148.

¹⁵¹ *Ivi*, 176.

commissario Valiani potrebbe essere corrotto, non è innocente neanche il gioielliere rapinato, che svolge sottobanco la funzione di banco dei pegni a usura e non può neanche denunciare tutto il furto). I ruoli del criminale e del “regolare” s’invertono senza soluzione di continuità, tutto appare innocente e tutto appare colpevole in una strana forma di coerenza. L’impressione definitiva è che non ci sia possibilità di salvezza per nessuno.

Questa volta il Nordest rimane sullo sfondo: «questa vicenda poteva essere ambientata ovunque ma ho scelto il Nordest perché è bigotto per eccellenza»¹⁵², «ma è una storia certamente universale»¹⁵³.

La terra d’origine di Carlotto, dove l’autore ha ambientato gran parte dei suoi libri, è, invece, la grande protagonista del romanzo successivo (esclusa la parentesi del monologo teatrale *Niente più niente al mondo*, che in questa sede non tratteremo), scritto a quattro mani con lo sceneggiatore Marco Videtta, intitolato, a scanso di equivoci, proprio *Nordest*.

II.2.3. *NORDEST*: IL *NOIR* ECONOMICO

Una Mazda rossa corre, viaggiando oltre il limite consentito, nella nebbia «spessa e lattiginosa» della notte di un paese del Nordest. Alla guida c’è Giovanna Barovier, un giovane avvocato. Giovanna conosce a memoria la strada, a tormentarla è il pensiero che sta andando dall’uomo «che le ha rovinato la vita e ha fatto di lei una puttana». Deve sposarsi dopo qualche giorno con Francesco Visentin, giovane collega, figlio di Antonio Visentin, principe del foro, presso lo studio del quale Giovanna lavora. La famiglia Visentin è la seconda famiglia più importante del paese. La prima è quella della contessa (titolo acquisito col matrimonio, è figlia di contadini) Selvaggia Calchi Renier, vedova e con un figlio, Filippo, perennemente in crisi, con il quale Giovanna

¹⁵² M. DE MIERI, *Prigionieri del perdono*, «L’Unità», 12 marzo 2004.

¹⁵³ A. MELIS, *Intervista a Massimo Carlotto*, «La Nuova Sardegna», 9 Marzo 2004.

aveva avuto una relazione, prima di lasciarlo per Francesco. La contessa è il capo indiscusso della Fondazione Torrefranchi, «nata con fini culturali ma quando il Nordest era diventata la locomotiva dell'economia italiana, si era trasformata in un formidabile consorzio di aziende, in grado di spaziare in ogni campo e di fare affari con chiunque»¹⁵⁴. Socio della contessa e vero manovratore della Fondazione è Antonio Visentin.

Nel villino dove l'uomo che l'attrae e le fa paura (per ora un'ombra senza volto per i lettori) ha aspettato Giovanna, i due fanno l'amore. Quando, nel tepore della vasca da bagno, mentre lui le insapona i capelli, lei ha il coraggio di dirgli che è l'ultima volta, e che rivelerà tutto a Francesco, le mani di lui la spingono giù fino a ucciderla. Sarà lo stesso Francesco, il giorno dopo, a scoprire il cadavere della fidanzata, in un altro villino, quello di lei, in un'altra stanza da bagno, la gamba destra penzolante dalla vasca. E, ovviamente, sarà il primo sospettato.

L'inchiesta è affidata al giudice Zan, un magistrato molto attento ai rapporti con le famiglie importanti, e quella di Francesco lo è, e al maresciallo Mele, un carabiniere onesto e gran conoscitore del paese.

Nordest, per raccontare la crisi della cultura industriale del triveneto, sceglie come punto di osservatorio la famiglia e il suo sfascio. Una sorta di «Buddenbrook in versione noir»¹⁵⁵. Oltre alla famiglia Visentin e quella Calchi Renier, al centro del romanzo c'è anche la famiglia di Giovanna e di sua madre, Prunella.

Prunella, la vedova bianca. Aveva perso il marito e ora l'unica figlia. La sua famiglia era stata la più importante del paese fino a quando suo marito, Alvise, era riuscito a dissipare un patrimonio alla roulette dei casinò della Slovenia e della Croazia. [...] Finché non era finito in galera per aver dato fuoco alla sua azienda. Con i soldi dell'assicurazione voleva coprire i debiti con le banche e forse ci

¹⁵⁴ M. CARLOTTO, *Nordest...*, 23.

¹⁵⁵ M. CICALA, *Il Nordest in decadenza, avanguardia di un'Italia che non sogna il futuro*, «Il Venerdì di Repubblica», 2 settembre 2005. Il riferimento a Thomas Mann viene fatto da anche Benedetto Vecchi sul «Manifesto»: «Varrebbe la pena di rispolverare il vecchio adagio dei Buddenbrook, là dove Thomas Mann scriveva che una generazione accumula, la successiva consolida e la terza dissipa ciò che hanno fatto le generazioni precedenti» (B. VECCHI, *Il cuore nero del miracolo infranto*, «Il Manifesto», 29 Settembre 2005).

sarebbe riuscito se nell'incendio non fossero morti il custode, la moglie e la loro bambina. Dopo la galera era scomparso, fuggito chissà dove. E Prunella era rimasta sola a crescere Giovanna. In paese la chiamavano la vedova Barovier. Per tutti Alvise era morto¹⁵⁶.

Invece Alvise ricompare. E aiuta Francesco e Carla (un'amica biologa di Giovanna) a compiere una loro inchiesta, parallela a quella delle forze dell'ordine. Dopo le pagine iniziali la trama poliziesca si complica, e si sviluppano dei sottoplot: compare un personaggio chiamato El Mato, una sorta di scemo del paese, che grida continuamente «Ho capito tutto»; c'è una gang composta da ragazzini che girano con un Cherokee e rapinano anziani che vivono soli, sorprendendoli nel sonno nelle loro ville, capeggiati da Lucio Zuglio, diciannove anni; Alvise Barovier sostiene di non essere stato lui a incendiare la fabbrica e di essere vittima di un complotto, ed è convinto che Giovanna sia stata uccisa perché stava indagando per suo conto sull'incendio.

Naturalmente alla fine tutte le sottotrame convergono nella soluzione. Alvise è stato effettivamente vittima di un complotto ordito dalla Fondazione Torregiani: è stato El Mato a bruciare il mobilificio su incarico della contessa e poi è impazzito per i sensi di colpa. Il terreno dove sorgeva il mobilificio è stato acquistato da un faccendiere, Giacomo Zuglio, che prima di darsi agli affari, faceva il direttore della banca. Fu lui a negare a Alvise il fido che gli avrebbe permesso di salvarsi dalla bancarotta. Giovanna aveva scoperto tutto. «L'uomo che le aveva rovinato la vita e fatto di lei una puttana» è Antonio Visentin. È Francesco a scoprirlo, dopo aver sospettato di Filippo, nel frattempo interdetto dalla madre. A rivelare particolari decisivi per la ricostruzione della notte del delitto è Lucio (anche lui per un po' sospettato del delitto), il figlio di Giacomo, che è in realtà figlio naturale di Alvise, il capo della banda del Cherokee. Antonio si uccide, la contessa fugge in Romania, dove la Fondazione sta "delocalizzando tutte le attività".

¹⁵⁶ M. CARLOTTO, *Nordest...*, 28.

Se così riassunta la trama gialla può sembrare complicata, e forse lo è, nel romanzo in realtà rimane molto sfumata. Tra l'altro gli autori inseriscono a metà libro un episodio che al lettore attento rivela l'identità dell'assassino. Ma l'impianto tradizionale, la trama complessa, «il groviglio di gialli»¹⁵⁷, non sono l'unica novità rispetto alla produzione precedente di Carlotto. Innanzitutto in *Nordest* scorre pochissimo sangue: «Se nel mondo marginale e malavitoso, ampiamente raccontato dal genere, è necessario descrivere la violenza fisica, in questo mondo alcuni meccanismi che svelano rapporti di forze e scontri di potere sono altrettanto efficaci»¹⁵⁸. L'altra grossa novità è, appunto, la totale assenza del mondo dei marginali. L'unico che è stato in carcere è Alvise Barovier.

Nordest è un *noir* economico e sociologico. Il dipanarsi della trama porta Francesco, Carla e Alvise a indagare su una truffa nel riciclaggio dei rifiuti nocivi:

«Come funziona la truffa?»

«Semplice. Le aziende invece di smaltire i rifiuti secondo le norme di legge, per risparmiare sui costi li affidano a gente senza scrupoli che si occupa di buttarli da qualche altra parte»¹⁵⁹.

Dopo una breve permanenza in una discarica abusiva, situata nel terreno dove sorgeva il mobilificio di Alvise, i rifiuti tossici delle aziende della Fondazione venivano trasferiti in Campania, grazie a un accordo con la camorra, per essere seppelliti a pochi metri dai prati dove pascolano le bufale da mozzarella.

La “delocalizzazione” delle aziende in Romania (a Timisoara ci sono 1.200 aziende italiane su 13.000 che operano nel paese), compiuta nel romanzo dalle imprese della Fondazione, è una realtà di questi ultimi anni. Carlotto e Videtta per documentarsi hanno letto per tre anni le pagine economiche dei giornali del

¹⁵⁷ F. CAMON, *C'è un assassino chiamato Nordest*, «ttl», 24 Settembre 2005.

¹⁵⁸ A. MELIS, *Nel profondo del Nordest. Intervista a Massimo Carlotto e Marco Videtta*, «La Nuova Sardegna», 6 Settembre 2005.

¹⁵⁹ M. CARLOTTO, *Nordest...*, 92.

triveneto. La “locomotiva” del Nordest non ha mai investito in tecnologia, si è fatta portatrice di quello che Pasolini chiamava «sviluppo senza progresso», e ora è incapace di affrontare le sfide della globalizzazione. Per questo adesso fugge in Romania portando strumentazioni obsolete e sfruttando forza lavoro a buon mercato, abbandonando decine di capannoni, dopo aver devastato un territorio e «cancellato memoria alla terra e identità agli abitanti»¹⁶⁰. Nella sola provincia di Treviso c'erano 279 aree industriali, una media di quattro per comune. Ora i capannoni sono abbandonati e recano la scritta affittasi tradotta in cinese. Ma non è solo per trovare forza lavoro a basso costo e per evadere il fisco che le aziende si “delocalizzano” in Romania:

Non è solo per pagare meno gli operai ma perché lì possono inquinare senza problemi. In quei paesi non ci sono leggi che tutelino l'ambiente e loro non saranno nemmeno più costretti a ricorrere a sistemi di smaltimento illegale¹⁶¹.

Nordest è anche un *noir* sociologico, che analizza a fondo il rapporto padri e figli nelle grandi famiglie. I giovani rampolli sono in fuga, si è interrotta la catena dell'ereditarietà delle aziende, che nel Nordest era un vero e proprio valore.

Al punto che – dichiara in un'intervista Carlotto – certe associazioni di categoria hanno fatto ricorso a psichiatri e psicologi tipo Paolo Crepet per cercare di capire come mai i giovani rampolli non siano più in grado di seguire le orme dei padri e di gestire le industrie. [...] Dicono che la giovane classe imprenditoriale sia inefficace perché è nata nell'opulenza, non si è fatta da sola, non si è mai rimboccata le maniche. La trovo una spiegazione riduttiva. È che tutti gli eredi non riescono a reggere la competizione con il nuovo ciclo produttivo¹⁶².

Per tutte queste ragioni, *Nordest* è uno scarto notevole nella narrativa di Carlotto. Uno scarto che può portare lo scrittore padovano a indagare nuove possibilità del genere *noir*, cercando di forzarne i confini.

¹⁶⁰ *Ivi*, 7.

¹⁶¹ *Ivi*, 141.

¹⁶² M. CICALA, *Il Nordest in decadenza, avanguardia di un'Italia che non sogna il futuro*, «Il Venerdì di Repubblica», 2 settembre 2005.

Videtta e io abbiamo voluto confrontarci con una trama complessa, ma che ci permettesse di usare il genere per raccontare una storia di ampio respiro. Per la prima volta un *noir* cerca di raccontare un territorio, descrivendone il momento storico, economico e politico. Non è stato facile ma ci è sembrato importante oltrepassare i confini imposti dalla letteratura poliziesca che, da tempo, cerca di uscire da certi stereotipi che, secondo noi, stanno stancando i lettori¹⁶³.

Il tentativo di forzatura del genere, la discussione del personaggio seriale e molte altre cose interessanti, Massimo Carlotto le ha dichiarate in una breve intervista che ha gentilmente rilasciato a chi scrive¹⁶⁴.

APPENDICE A

¹⁶³ A. MELIS, *Nel profondo del Nordest. Intervista a Massimo Carlotto e Marco Videtta*, «La Nuova Sardegna», 6 Settembre 2005.

¹⁶⁴ Vedi *infra*, Appendice A. *Dieci domande a Massimo Carlotto*.

DIECI DOMANDE A MASSIMO CARLOTTO

1. Nella tua produzione non seriale si avverte un progressivo tentativo di forzare le regole del genere, credi che il *noir* in Italia abbia esaurito la sua spinta propulsiva? Se sì, perché? E in che cosa consiste questo tentativo di forzatura delle regole?

Piuttosto è il romanzo poliziesco ad aver esaurito spinta e funzione. La struttura crimine, indagine, soluzione e il finale socialmente consolatorio non corrispondono più all'esigenza di raccontare il Paese. Il *noir* sovverte queste regole ed è più legato alla realtà. Ma per il *noir* bisogna sempre chiedersi

“quale” realtà ha senso raccontare. Il mio tentativo di forzare i codici del genere va nella direzione di riuscire a raccontare storie di più ampio respiro, in grado di radiografare porzioni di realtà più ampie e più definite. Cercando di uscire anche dalla logica criminale e investigativa in senso stretto.

2. Rientra in quest’ottica l’assenza dalle librerie dell’Alligatore dal 2002 e il fatto che il nuovo romanzo della serie, come più volte annunciato, sarà un *graphic novel*? Credi che vada ripensata la figura del personaggio seriale?

L’assenza dell’Alligatore è dovuta alla necessità di ripensare e rielaborare la figura del personaggio seriale. Sono convinto dell’inutilità di continuare a proporre investigatori di carta predefiniti nella loro vita. La realtà si trasforma continuamente e a una velocità vertiginosa mentre loro rimangono cristallizzati nella figura creata dall’autore. L’Alligatore a fumetti è un momento di transizione verso un romanzo dove proporrò un Alligatore decisamente diverso, maggiormente inserito nel rapporto realtà personale - realtà sociale.

3. Claudio Milanese in un saggio su di te dice che la scomparsa della distinzione tra bene e male nei tuoi romanzi «depotenzia uno dei meccanismi stessi del pathos narrativo, la tensione verso il ristabilirsi di una giustizia e il suo scioglimento nel trionfo del polo positivo rappresentato dall’Eroe». Che ne pensi?

Credo che Milanese abbia ben compreso il senso della mia scrittura. Depotenziare i meccanismi tradizionali sovvertendo il senso socialmente ricompositivo del genere. A me interessa la realtà e ogni romanzo è diverso in questo. E ogni romanzo ha un obiettivo specifico, dal traffico di stupefacenti

all'illegalità del sistema economico del Nordest. Storie senza eroi dove il confine tra bene e male è difficilmente identificabile quanto lo è nella realtà.

4. Alla luce di tutto questo, puoi dare una tua definizione di *noir*?

Il mio *noir* (mediterraneo) è narrare storie criminali, ambientate in un luogo e in un tempo, per raccontare la grande rivoluzione dell'universo criminale determinata dalla globalizzazione dell'economia, sottolineando gli intrecci tra criminalità organizzata e mondo dell'imprenditoria, della finanza e della politica. Più in generale il *noir* è un grande pentolone al cui interno sobbollono intelligenze, fermenti, intuizioni che si organizzano nella scrittura per raccontare il reale.

5. Fuori dall'Italia, qual è lo stato di salute del genere, in particolare in quelle che sono le due patrie del *noir*, gli Stati Uniti e la Francia?

Crisi. Negli Stati Uniti da tempo e da meno in Francia. Gli autori sono stati travolti dall'incapacità di rapportarsi alla loro realtà. La qualità dei romanzi è sempre buona dal punto di vista dell'intrattenimento. Manca però il resto. Ovviamente ci sono le eccezioni. Ian Rankin, un nome per tutti, capace di raccontare la realtà scozzese con un tocco molto "mediterraneo".

6. Hai avuto recentemente modo di dire che il *noir* sostituisce il vuoto lasciato dalla letteratura bianca, ormai autoreferenziale. Puoi spiegare questo concetto?

Da tempo in Italia il romanzo "bianco" non è più in grado di raccontare le trasformazioni di questo Paese. E si tratta di un'assenza grave, c'è una grande necessità di ritorno di questa letteratura. Gli autori (e gli editori) preferiscono

rimanere entro i confini delle loro esperienze. Anche il cinema italiano è afflitto da questa tendenza.

7. Carlo Lucarelli dice che considera i suoi maestri Chandler e Scerbanenco. I tuoi sono Hammett e Macchiavelli. Perché?

Hammett e Macchiavelli sono più definiti politicamente (a sinistra) e questo emerge nei loro romanzi dalla qualità della descrizione della realtà sociale. Macchiavelli è stato il primo autore italiano a caratterizzare il “luogo” dei suoi romanzi dal punto di vista del conflitto, riuscendo anche a sfatare in tempi non sospetti la perfezione del modello bolognese.

8. Quali sono i vantaggi e gli svantaggi di pubblicare con un editore medio-piccolo e di restargli fedele?

I vantaggi sono solo di piacere personale nel lavorare con gente che si stima e che ha una grande passione per la letteratura, con cui riesci a stabilire un livello di confronto approfondito sulla tua produzione. Probabilmente le grandi case editrici lavorano con un'altra logica. Gli svantaggi sono tutti nelle vendite.

9. Si ha l'impressione che *Nordest* sia il capitolo conclusivo di quel topos della tua narrativa che è appunto il triveneto. E così? O tuoi prossimi progetti saranno ambientati ancora nel nord-est?

Non lo so. Ho l'impressione che *Nordest* abbia inaugurato un “filone” e credo sia arrivato il momento di abbandonare il territorio.

10. Come molti tuoi colleghi tu alterni l'attività di romanziere alla scrittura per il cinema, per i fumetti e per il teatro. Credi che questo eclettismo sia obbligatorio per uno scrittore dei nostri tempi?

Obbligatorio no. Utile molto. Credo sia importante per uno scrittore contaminarsi (e contaminare) con altre forme narrative per imparare tecniche e linguaggi che fanno parte della nostra realtà culturale.

APPENDICE B
UN INEDITO TEATRALE:
IL CASO SPIDER BOYS

Vito Biolchini e Elio Turno Arthemalle sono due drammaturghi cagliaritani, con molti testi teatrali all'attivo. Biolchini è un apprezzato giornalista culturale, Arthemalle uno dei migliori attori sardi. I due scrivono testi teatrali a quattro mani dal 1993. L'incontro con Massimo Carlotto risale alla stesura, ad opera dei due cagliaritani, di *Buenos Aires non finisce mai*, adattamento in forma di monologo del romanzo *Le irregolari* dello scrittore padovano, portato in scena con grande successo da Ottavia Piccolo per la regia di Silvano Piccardi.

Il caso Spider boys, cronaca di uno stupro nella Cagliari degli anni 60 è scritto a sei mani da Carlotto, Biolchini e Arthemalle. Viene rappresentato dal 2000 e spesso ripreso dalla compagnia Riverrun di Cagliari, il gruppo teatrale fondato da Arthemalle.

Il punto di partenza è un fatto di cronaca: nella Sardegna degli anni 60 una ragazza viene stuprata da un gruppo di giovani della Cagliari bene (gli *Spider Boys*, appunto). Il processo che segue si risolve in un nulla di fatto: gli stupratori

vengono assolti e la vittima criminalizzata. È un caso che tutti ricordano ancora a Cagliari. Fece scalpore il fatto che la vittima fosse stata, sembra, seviziata con una melanzana, e, soprattutto, il fatto che gli *Spider Boys* fossero rampolli delle migliori famiglie di Cagliari. I loro nomi sono conosciuti, adesso sono tutti stimati professionisti di mezza età, ma nello spettacolo non vengono fatti. Anzi, le luci sul palco si spengono mentre l'attore minaccia di dirli.

Nel passaggio dalla cronaca al teatro, i “nodi” giudiziari e politici corrono spesso il rischio di avere a che fare con un teatro che si autodefinisce “di narrazione”, ma che spesso diventa operazione di mercato e vetrina di retorica di basso cabotaggio. In questo testo teatrale la cronaca diventa invece il pretesto per i teatranti per riflettere sul loro operare, sulla finzione della messa in scena, sulla rappresentazione della realtà fino a diventare feroce satira della cialtronaggine della categoria («Siamo tutti dipendenti regionali», dice l'attore a un certo punto). Il metro di questa riflessione è la morale *noir*: scardinare le regole, in questo caso i canoni del teatro mostrando le prove e mettendo in scena anche il tecnico delle luci nella parte di se stesso, per poter ricreare verità assolute, sconfinando nell'ambiguità assoluta del bene e del male. L'attore in scena è un cialtrone, cita continuamente i cliché della narrazione («ma questa è un'altra storia»), tratta con cinismo un tragico fatto di cronaca per fare uno spettacolo di moda che gli possa permettere di andare a Milano e magari di partecipare al Costanzo Show e essere lanciato come comico. Sullo sfondo la tragedia di una ragazza, l'unica che può raccontare la verità pura.

Se l'aggressione al concetto verità/memoria, qui ufficializzata dal timbro del tribunale, e la satira verso una categoria che, con la scusa dell'impegno civile, fa “mercato” delle tragedie, è una costante della drammaturgia dei due autori cagliaritari, il ricorso alla morale *noir* fuori dai territori abitualmente frequentati dal genere anticipa, in un campo più adatto alla sperimentazione quale è il teatro, il tentativo di forzatura del genere che Carlotto attua nei suoi ultimi romanzi.

È doveroso aggiungere una precisazione.

Nella drammaturgia contemporanea, allo stesso modo che nel cinema, sempre più la scrittura del testo è un passaggio intermedio verso quello che è il reale prodotto finito, il film o lo spettacolo. In questo caso lo scarto è ancora maggiore perché uno degli autori è l'attore in scena. Dunque si legga il testo che segue come un copione di lavoro, non scritto per essere letto, ma scritto per essere recitato.

Lo spettacolo ha avuto diverse repliche, ma questa è la prima volta che il testo viene pubblicato, per gentile concessione degli autori.

Ho ricevuto il file contenente il copione in allegato a un messaggio di posta elettronica da uno degli autori e l'ho riportato senza compiere nessuna operazione di "edizione", semplicemente uniformando le norme grafiche al resto di questo elaborato. Si tratta perciò di un vero e proprio copione di lavoro, al punto che alcune didascalie sono intelleggibili solo dagli autori. Inoltre il "personaggio" del tecnico delle luci è indicato a volte come "Tecnico", a volte con il suo nome di battesimo, Lorenzo.

Per una guida alla lettura, siano sufficienti le seguenti, poche, indicazioni.

In una scena nuda c'è un attore che, all'inizio, vediamo recitare un testo che sembra un classico testo "di narrazione". Poi all'improvviso entra in scena il tecnico delle luci che si mette a lavorare e dialoga con l'attore che ha smesso di "recitare". Questo meccanismo di "teatro nel teatro" prosegue per tutto lo spettacolo.

Il copione è, per questo motivo, diviso in quadri, recanti il titolo "Attore" o "Elio" seguito da numeri progressivi da 1 a 4, che si alternano. Il quadro conclusivo è intitolato "Finale".

IL CASO SPIDER BOYS

di Vito Biolchini, Massimo Carlotto, Elio Turno Arthemalle

ATTORE 1

(entra con decisione in scena)

Elio Il pollice, l'indice. L'indice, il pollice: distanza minima, ma incommensurabile. Stava lì. Dove ora c'è il vuoto, c'era lei. Il pollice, l'indice. L'indice, il pollice. Stavi qui: sei virgola settantun centimetri di potenza rossa, scala uno a 18.

Un sogno.

Bburago aveva visto giusto: scocca in acciaio inox, come le pentole buone di mia mamma, sospetto di titanio nelle rifiniture, pneumatici veri, giunto cardanico... che non ho mai capito cosa fosse, il giunto cardanico, neanche all'esame della patente. Ma Bburago lo sapeva, e questo era ed è tuttora, una garanzia.

Eh? Non conoscete Bburago? Non conoscete Bburago? E siete a piede libero? Bburago, il dio benigno delle automobiline, la prima droga che ci arrivava dalle pagine ruvide di Topolino. Bburago, il pusher delle fuoriserie tascabili, la luce che fa pronunciare il primo "brumm brumm" nella penombra di una cameretta! Dall'acquario al mobile della cucina, dal mobile al balcone, fino al portacenere a stelo: quattro minuti netti. Un record. È da lì che si incomincia per le sfide da casello a casello. Brummm! Brummm!

Io e mia sorella.

«Prestamela, Elio, prestamela!»

«No»

«E dai, prestamela»

«No»

«E dài!»

«No»

«E...»

«No»

La mia Giulietta Spider Alfa Romeo! È come... Schtt! Silenzio! Avete sentito? Ho detto "Alfa Romeo": un minuto di raccoglimento. Al-fa-ro-me-o. Arese, Milano, lo smog, il cielo grigio, la catena di montaggio, lo stipendio, lo stipendio... L'Italia degli anni '60 si aggrappa all'Alfa Romeo, alla fabbrica che dà da mangiare a tutti, dal nord al sud, isole comprese. Partivano in nave, con le valige di cartone legate con lo spago, facevano la fame, parlavano una lingua che non capiva nessuno, ma quando tornavano, quando tornavano...

«Guardala, è la prima Giulietta spider di Cagliari» Mio zio, Marco, montagna di muscoli abbronzati, che le ragazze di San Michele se lo mangiavano con gli occhi, me la mostrava come si mostra una sposa. L'aveva portata da Milano. Da Milano! Minca, da Milano!

Zio Marco, novanta chili allenati, dentro la sua tuta blu era lì, al centro del mondo: l'Alfa di Arese, reparto assemblaggi. Bottone verde, solleva. Bottone rosso, poggia. «Lascia...! Vai! Lascia... Vai! Lascia...» «No!» E stava lì, zio Marco, senza premere il bottone rosso, a godersi il telaio che penzolava a mezz'aria. La catena rallentava, ma chi se ne frega! Il miracolo della bellezza.

Tre anni di lavoro. Tre anni di panini e acqua di rubinetto. Tre anni senza tornare in Sardegna, che quando veniva l'estate si chiudeva in casa e piangeva. Mai un cinema, mai una sala da ballo, ma ce l'aveva fatta. Se l'era comprata. Una Giulietta, tutta sua, tutta sua di zio Marco. Ed era lì, come una visione, in via Campeda, la via più polverosa della storia d'Italia. Ma quel giorno no, la polvere non si muoveva, stava ferma, accucciata. Per rispetto. E brillava, brillava, nella luce obliqua del dopopranzo. Siamo nell'estate del 1966.

(Indica un'altezza di un metro circa, ed esibisce una faccia idiota)

Io. Folgorato a Damasco. Otto anni, giapponesine gialle infradito, maglietta a righe orizzontali, e, tocco di classe, il mantello di Zorro.

(Faccia ancora più idiota)

Lei è davanti a me. È uscita dalle pagine di Topolino, ed è diventata grande, immensa. Mi avvicino, la sfioro. Attenzione. Sporgo la testa all'interno dell'abitacolo. Mhhh! Odore di gomma nuova, buona. Odore di abete chimico, che mooolto più tardi si sarebbe chiamato *arbre magique*. Giulietta! Posso osare? Oso? Siii! Delicatissimamente apro la portiera ed entro dolcemente dentro di lei. Oh, chi non l'ha mai provato non può sapere cosa si sente. Mhhh! Interni di radica lucida, e al posto giusto, gli indicatori degli strumenti di bordo, cerchiati d'acciaio cromato. Non resisto, non resisto! Inizio ad accarezzarla, e per non perdere niente, strofino i capelli contro il parabrezza di vetro speciale antifilatura. Ecco, ecco! Arrivo a... ah, non ci avrei mai sperato. I sedili in pelle. Tesa come sparo di fionda, odore di scarpa bella, e all'ultimo, il vero oggetto del desiderio: il pomello del cambio. Lo afferro e piango, per la bellezza del quadrifoglio incastonato che grida al mondo il suo status di pezzo originale.

Dove sei, ora, dove sei? Che ne è stato di te? Mi manchi, Giulia. Giulia, Giulietta: cosa sarei diventato se non ti avessi conosciuto? Rossa, nervosa, profumata: tutti si giravano, per strada, a guardarti.

Come un cretino. Mentre mi contorco, tocco, frugo, mugolo, tac. Eh, tac. Col gomito sinistro spingo il clacson. Pehehehe!

1966, Cagliari, via Campeda, ore quattordici e quaranta di un pomeriggio d'estate. Non c'è un cane, tutto tace. Improvvisamente: pehehehehe!

La casa di mia nonna aveva sette finestre. Si aprirono tutte contemporaneamente. Da notare che zio Marco era solo in casa. Come abbia fatto ad aprirle tutte assieme, resta uno dei grandi misteri del mondo. In un attimo era fuori, per strada, in via Campeda. Mutanda Cagi, canottiera e, al collo, una catena con un crocifisso dimensioni naturali.

(si rannicchia su se stesso)

«Zio, io...»

«No»

«È che volevo...»

«No»

«Ascolta, zio»

«Fuoooooriiiiiiiiiiiiii»

(fa durare l'urlo per diverse eco, a significare una potenza sonora inaudita)

Quell'anno la migrazione degli uccelli cominciò con un mese d'anticipo. Io per conto mio, scoppiai a piangere, e, dallo spavento ebbi una crisi respiratoria che mi fece mancare l'aria per un minuto e mezzo.

«Elio!»

«...»

«Elietto di zio!»

«...»

«Oddio, si strozza!»

E io, niente. Io: blu. Adesso muoio. Ecco adesso muoio. Zio Marco allora, fa quello che si fa sempre in questi casi. C'è nei film: schiaffi e colpi sulla schiena. Bam, bam, pum, pum! Perché? Chi cazzo l'ha messa in giro quest'usanza? Un bambino di otto anni, alto così, venticinque chili sta per morire di fatica, e un mostro di uno e novanta che lo massacra di botte. Perché?

«Si fa così!»

Ma zio Marco sapeva il fatto suo.

«Elio, ti regalo il modellino!»

«Eh?»

«Sì, e ti porto a fare un giro. Adesso»

(si fa tornare tutta l'aria)

(con la voce di Armandino) «Adesso?»

E allora via, sopra la macchina! Sgommata ammazzaghiaia, sterzata, e a novanta usciamo in via Mandrolisai. Mezzo chilo di pneumatico in terra per entrare a gomito in piazza Valsassina, giro dell'aiuola tipo brucomela, che quasi uccidevamo Damiano, il campione di rutto, e via!, di nuovo, verso via Quirra, via Malfidano, Saint Tropez. Testacoda: indietro per Mulinu Becciu. All'altezza di Capello lo sfasciacarrozze, inchiodata per evitare i cani grandi come maiali. La strada diventa un vortice, non vedo più niente. Balconi, asfalto, buche, cespugli, finestre, clacson.

Bello, bello, bello.

Oddìo, lo stomaco.

«O zio, anche a Milano guidi così?»

«A Milano? A Milano i sardi li temono per come guidano. Disegniamo in terra, con le frenate. Lo vuoi vedere un otto?»

E, a Milano, zio Marco, faceva gli otto in terra. Minca! A Milano!

«Ajò che ti invito un gelato»

E allora si assume un'andatura da bar. L'andatura da bar, a San Michele, negli anni sessanta, era così:

(aria stronza da bullo che si pavoneggia alla guida di una bella macchina)

Ed era l'ora giusta per averla, quell'andatura. Di pomeriggio le ragazze uscivano tutte assieme, e tutte assieme, a stormi, vestite uguali, andavano a mostrarsi. E tutte, tutte, guardavano zio Marco che guidava la Giulietta come un capo vero. E c'ero anch'io. Sentirsi uomo, delle volte.

Ed è qui che inizia davvero la nostra storia. Perché zio non mi porta da Aresu, a prendere il gelato, no. E neanche da Vincenzo. Oltrepassa Via Abruzzi, va oltre piazza Medaglia Miracolosa, doppia piazza san Michele, sfiora i territori

misteriosi di Viale Monastir e ci troviamo, d'incanto, ai confini del mondo conosciuto: viale Sant'Avendrace. Io: zitto. Si ferma? No, va avanti. Sa Gruxi, viale Trento. Si ferma? No. Va avanti. Ma dove vuole arrivare? Come l'hanno abituato a Milano? E mi rendo conto, all'improvviso, dell'importanza del momento. Andiamo in città. E non mi sono nemmeno lavato.

«Babbo e mamma ti hanno mai portato da Marabotto?»

«Al bar?»

«Eh!»

«No, mai. Una volta, da Marcello, alle grotte»

«Ah, ah, ah! Ddu creu. Chi aspettas a issus: antigus!»

Da Marabotto! Andavo al bar Marabotto. Ne avevo solo sentito parlare. Il bar dei meglio. Il posto dove succedevano le cose. Non un bar qualsiasi, da scioppino e vecchietti giocando a carte, ma Marabotto! Tutti a ray-ban, a Marlboro tirate, tutti ad aperitivo in mano! Era la mia iniziazione: ed avevo solo otto anni. In un giorno solo: crisi respiratoria, modellino, giro in spider e bar Marabotto. Mi sarebbe bastato fino ai diciott'anni. E, in effetti, me lo son dovuto far bastare fino ai venticinque.

Al ritorno, mi sentivo un eroe, un reduce di guerra. Le sette. Le ragazzine più giovani, a tre a tre o a quattro a quattro, facevano gli ultimi giri a vuoto prima di tornare a casa, perché dopo le otto erano colpi, e le più grandi, invece, le inaccessibili, si preparavano per uscire. Tacchi mostruosi, zaffate di profumo, orecchini grandi come sveglie. Io sapevo i nomi, anche se loro non sapevano il mio. Loro non uscivano a gruppi come le piscelline che dovevano cercare: loro andavano in solitaria, perché avevano un obiettivo. Camminavano veloci, guardando davanti. Mih! Patrizia, Mih! Serenella. Più avanti, Mih! Daniela sa macca, Mih! Silvana, e davanti a tutte, lei, la più bella, la più elegante, la più ambita. Lei: Giulietta.

ELIO 1

(Lunga pausa. Si accende una sigaretta)

Elio Molto ci vuole? Oh, molto ci vuole? Vabbe', tanto sto fumando. Quanto ci metti, molto?

(Si guarda intorno. Inizia a segnare lo spazio con le mani, come a immaginare in fascio di luce. Poi esce di nuovo di scena)

Qui ci metterei un'ambra. Anche doppia. Un taglio. Deve venire una specie di faro di macchina che illumina una specie di boschetto... Magari due mille accoppiati, come i fari di una macchina. Capito? Così facciamo sia gli abbaglianti della spider, sia l'atmosfera giusta... una luce da stupro. Ecco, mi serve proprio una luce da stupro. Anni '60 però, tipo poliziesco, tipo Diabolik. Una cosa in bianco e nero, d'epoca. Dev'essere credibile, vero. Tipo Gino Cervi, "La ciociara". La gente si deve immedesimare.

(si accorge che il tecnico continua a lavorare per i fatti suoi e si siede. Esce di scena. Quando torna c'è la luce da stupro. La guarda perplesso)

Elio I cessi fanno schifo. *(guardando le luci)* E secondo te basta? Sai che non mi convince... E se mettiamo i ghiacci, che funzionano sempre? L'ambra fa troppo intimo. Nello stupro di gruppo non ci sta.

Tecnico Ma è qui la scena della melanzana?

Elio O Lore', non la facciamo più, la melanzana. Ci siamo accorti che è volgare, e poi come fai? Con una melanzana... io, da solo...

Tecnico E 'tta 'ndi sciu, state sempre cambiando...

(mette le luci a palla)

Elio Così, vai così! E' una figata! Vera luce da stupro di gruppo. E' fatta!

(Pausa. L'attore guarda la scena, il Tecnico smanetta)

Tecnico Quindi, niente melanzana?

Elio Niente. Se non è uscita, al processo... Ci incasiniamo e basta.

Tecnico Però... una melanzana! Minca!

Elio Lo so, Lorenzo, lo so... Melanzane, banane... sono cose che raccontano tutti ma non risultano da nessuna parte. C'incasiniamo. A parlare sono buoni tutti, ma alla fine, al momento della verità, si passano. Ma lo sai quanto ci ho messo a sapere i nomi di quelli là? Neanche gli avvocati me li volevano dire. E sono passati quasi quarant'anni... E li devo dire io i nomi? Io mi sto esponendo anche troppo... Oh, ma volgare ti sembra lo spettacolo? *(Pausa. Il tecnico non risponde. Con decisione)* No, non è volgare. E poi, se alla gente piace, cos'è colpa mia? C'è un po' di sesso, un po' di violenza, va bene così... questo dobbiamo venderlo, per forza. dobbiamo venderlo. Mica siamo le edizioni Paoline... E poi ci mettiamo anche un po' di sentimento, la Sardegna sta tirando, anche in televisione... Minca, a Milano con questo spettacolo ci arriviamo.

Tecnico Asco', secondo me la melanzana ci sta.

Elio Ancora? Se ci mettiamo tutte le storie che ci hanno raccontato! Dobbiamo rispettare la verità ufficiale. Cioè, non è che se erano in quattro dici che erano in otto. Minca, a Milano non è che ci porti i pettegolezzi, le leggende da bar... Altrimenti smettiamo e facciamo scrivere lo spettacolo a Giacinto... Un'atru fissau... Anche stamattina, chiama in teatro: «Oh, cc-ciao! Tt-tti 'ndi deppu conta uuu-un'attra!» Uff!

Tecnico Guarda questa, per il bar Marabotto!

Elio Ce la fai più tipo neon?

Tecnico Altri ghiacci?

Elio No, è vero. I ghiacci li lasci alla spider. Al bar ci pensiamo dopo. Deve sembrare un bar vero. Dobbiamo stare attenti, su queste cose non si possono fare

fiction. No, i ghiacci per la spider, che fanno notte, pineta... Al Poetto non c'erano lampioni... no, è tutto giusto, i ghiacci lì, accoppiati. Ah piuttosto: mi serve un bel piazzato, morbido. Per la scenografia.

(tira fuori la bambola)

Mi raccomando. La scenografia è tutta qui. Di Antine Massa. Simbolica, povera. *(la guarda)* Mih! Cappuccetto Rosso, Il Lupo, la Nonna: la violentata, lo stupro, la memoria storica. La cambio senza spiegare niente. Tanto il pubblico se ne accorge. Il pubblico non è scemo. Una cosa raffinata, discreta.

Tecnico E fare un effetto tipo thriller, quando dici “bastardi, bastardi!”?

Elio No, Lore', è troppo retorico, il pubblico lo capisce. Deve sembrare vero, questi erano bravi ragazzi per tutti, non è che li metti lì tipo Jack lo squartatore... Loro si divertivano, giocavano: che cosa vuol dire play-boy? Ragazzo-gioco! Avevano i soldi, avevano il futuro assicurato, tutte le pivelle che volevano, anche quelle che non volevano... cioè, sotto un certo punto di vista, io li capisco anche. Quando sei abituato a volere tutto, ti prendi anche quello che non ti spetta.

Tecnico Vivi sono?

Elio Minca, se sono vivi, biaux issus. Li avevano fatti sparire solo per poco tempo, processo niente, denunce ritirate...

Tecnico E issa? Il nome, lo sapete?

Elio O Lore', fairi' is cazzus tuus. Un po' di rispetto per la vittima!

Tecnico Sto dicendo... Lei è viva? Sta bene?

(Elio fa il gesto di contare soldi)

Elio Con i soldi che le hanno bullato le famiglie, voglio anche vedere che stia male. Scema scema, se ne è andata in continente e si è aperta una specie bar pasticceria. E adesso anche lei è a fare la bella vita. E nosusu innoi a cercare la luce da stupro. Ajò, molto ci vuole che oggi non mangio, sennò!

ATTORE 2

(Facendo memoria per cercare il punto)

Elio Allora... dunque... Loro badabam, badabam come le badabam badabam: loro in solitaria, avevano un obbiettivo, ecco. Da qui.

(SI DISPONE)

Mih! Patrizia, Serenella. Più avanti Daniela sa macca, Silvana, e davanti a tutte, lei, la più bella, la più elegante, la più ambita. Giulietta.

Giulietta era perfetta, aveva tutto quello che una ragazza di San Michele doveva avere nel 1966. Calza di nylon nuova, vestitino in movil con bottoni di stoffa grandi come un 45 giri, e soprattutto, maestosa, precisa, appiccaticcia di lacca, la pettinatura. Il modello giusto: alla Vilma Gojch. Bisognava saperla fare, la cotonatura. Bella, voluminosa come un bagaglio a mano, sferica come un punto geodetico. Immobile, rigida. Cotonarsi era un rito sacerdotale. Prendi il capello, e, prima di tutto, lo devi odiare. Poi con cattiveria lo avvolgi in una nuvola di colla appiccicosa. Spruuush. E vai: mentre la cheratina annega nella colla della lacca, ti accanisci con un pettine da spidocchiatrice, sfibrando, sfibrando, scomponendo il regolare sovrapporsi della squamatura del capello. Il gesto è preciso, violento, implacabile. Questo.

(lo mostra)

Sembra che sia tutto finito e invece no. A tradimento: spruuuuush, altra lacca. E poi, via di nuovo, col pettine, a grattare, a sfinire, ad avvilitare i capelli. C'è mica da scherzare, eh! Venivano dei bicipiti così, da Popeye! Ogni tendine, ogni fibra, ne beneficiava. Erano lì, i muscoli: agonista e antagonista: «Lascia.... Vai! Lascia... vai!» La cotonatrice: antichi mestieri da recuperare.

Insomma, Giulietta era cotonata proprio per bene. Ed è qui che inizia, davvero, la nostra storia.

Giulietta va, va veloce. Via Is Mirrionis è quasi finita, e lei va, va. E mentre va, pensa. Ah, se pensa, Giulietta. Questa è la volta buona, se lo sente. Loro sono quattro. Vuoi che uno, anche uno solo di loro... Lei è bella, glielo dicono

tutti. E non è scema. Si sa, come sono i ricchi, che ci prendono per il culo a noi poveri, ci illudono, ci illudono, ma io...! Tre ore di trattative con la madre, per andare all'appuntamento con quei quattro. E due ore a scegliere tra tutti i vestiti delle amiche. Via Bacaredda: Vetrina: non mi farà mica il culo basso?

(SI SPECCHIA)

Perfetto, bellissimo. E le tette? Fammi aggiustare il... Sarà mica troppo? Non do l'impressione di una... e se uno di loro vuole... fino a dove...? Cessu, corri, corri! Di nuovo, cammina, scarpina. Per dove? Devo dirlo? Dov'è l'appuntamento?

(IMITANDO LA VOCE DI UNO DEGLI SPIDER E INDOSSANDO UN PAIO DI RAY BAN)

«Vuoi uscire con noi? Ti portiamo ad una festa. Sei libera, domani? Lo sai dov'è il Bar Marabotto?» Il Marabotto, il Marabotto. Via allora, via che è tardi. A piedi, che soldi per taxi non ce n'è, e che col pullman è troppo da zeracca. Via, a camminare, e a pensare. Sono quattro. Vuoi che uno di loro... certo, la preferenza per uno, c'è. Ma non bisogna mica essere troppo schizzinosi. Siamo al meglio del meglio. Da sinistra verso destra:

Giorgio 22 anni, ciuffo ribelle, un passato da batterista e un futuro da avvocato.

Roberto, 25 anni, il più vecchio del gruppo, due volte ripetente ma quasi laureato in medicina.

Arturo, il più piccolo, appena maggiorenne, un calcio in culo per uscire dal Dettori.

Anselmo, 23 anni, il più brillante studente di ingegneria della città. Un ragazzo di cuore. Il più discreto. Il suo preferito.

Sono loro, i suoi nuovi amici. Loro, gli spider boys. Dimenticatevi tutto quello che ho detto, perché la storia comincia qui.

ELIO 2

Elio Lore', io non dico niente, però secondo me... Ci siamo, ci siamo. E' bello questo spettacolo, è attuale. Eppoi è coinvolgente, la gente ha bisogno di storie così, la gente lavora tutta la settimana e poi se proprio deve andare a teatro deve sentire storie vere, non deve starci a pensare troppo, deve essere coinvolta, deve immedesimarsi.

Lorenzo E' chiaro.

Elio Si però qui non l'hanno ancora capito. A Milano si svenano per queste cose. Qui invece... Ma li hai visti gli ultimi spettacoli, che stanno ancora a buttare soldi in scenografie? Ancora a rompersi i coglioni con Shakespeare? Oppure queste storie strane, la gente non ci capisce nulla... Invece qui è tutto chiaro. E' il teatro di oggi.

Lorenzo E' chiaro.

Elio E' il teatro di oggi. Storie vere, che coinvolgono. E anche l'attore, oggi, deve essere diverso. Ci deve credere in quello che fa. E non è facile, Lorenzo, guarda che recitare così non è facile. Tu lo sai, io ho dovuto provare molto per fare questo spettacolo. Perché una volta... Una volta era diverso... Tutte quelle cose sullo straniamento, ora non è più così. E meno male! Ora devi recitare facendo finta di non recitare. E il pubblico deve guardare facendo finta di non aver pagato il biglietto. Cioè, la gente quando ti vede in scena, deve credere veramente che tu ci credi in quelle cose che stai dicendo.

Lorenzo E' chiaro.

Elio Come la scena "Bastardi, bastardi". Guarda che se io la faccio bene la gente si commuove. Perché la gente ha bisogno di sentirsi coinvolta in una storia... Cioè, almeno la trama deve essere chiara. Oh, ma secondo te quanta gente viene? Oh, a Milano spettacoli così tirano.

Lorenzo *E' chiaro.*

Elio Minca, Milano... Ma secondo me anche in Sardegna, il pubblico si sta evolvendo. Stiamo prendendo coscienza del nostro passato, delle nostre radici... Cioè, visto così, anche uno stupro è sempre uno stupro sardo, è diverso, credo. Eppoi comunque il testo è scritto bene. Non manca niente...

Lorenzo Comunque secondo me la storia della melanzana ci stava bene.

Elio O Lorè, queste cose sono cose che stanno bene in un altro tipo di spettacolo! Cioè, tu devi pensare al nostro pubblico. Un pubblico di sinistra, che ama la militanza civile, un pubblico di imprenditori, di gente che pensa. Se no, chiamo Giacinto, te l'ho già detto. Capirai il livello: «Oh mm-ma ss-sesi cccc-circhendi ss-storias de c-coddongiu? Tt'ind'arregordas de i-is dd-duas sorriss mm-Murtas? Cc-conta de ii-igussas! Ssa pp-pitticchedda, sa bb-biundedda, a qq-quindix'annus (*gesto del millennio*) spiriàra».

Lorenzo Cessu!

Elio Noi ci inseriamo in un mercato preciso. Un mercato che ha regole precise. E secondo te chi ha scritto questo testo non lo sa? Guarda che gli autori non sono mica come noi attori, è gente che pensa, è gente che va spesso a Milano, gira per i festival.

Lorenzo E' chiaro.

Elio Ghiacci doppi, allora?

Lorenzo Ghiacci doppi.

Elio Comunque un limite c'è, e non ce lo possiamo nascondere. Stiamo parlando di uno stupro.

Lorenzo E' chiaro.

Elio La cosa non è semplice, cioè, uno stupro, oggi... con tutto quello che si vede in giro. Basta uno stupro? Cioè altri spettacoli hanno anche morti, e più di uno! Stragi, addirittura. E noi con uno stupro... Vabbè che parliamo della Sardegna... due o tre frasi in sardo... Boh, vediamo...

ATTORE 3

Elio Dunque, gli spider boys. Oooh. Gli spider boys. Gli Spider Boys, quella sera... Il bar Marabotto. Gli Spider Boys.... Lore', cazzo, il copione, dov'è?

(esce e rientra leggendo il copione)

E' una serata come le altre per gli spider boys. Dai Juke-box sale lenta una nenia napoletana. Il cielo è limpido e complice. Anselmo non se ne accorge, uscendo da casa, ma Giulietta, arrivata ormai in via Dante e guardando da lontano le insegne del bar Marabotto, lei sì, perdìo, lei se ne accorge. E le stelle stanno a guardare. Le stelle. Ed è da qui che faremo partire la nostra storia. Le stelle. Da sinistra verso destra: mih! Orione, mih! Alfa Centauri, mih! Aldebaran, mih! Il Cane Minore, e proprio sulla linea dell'orizzonte, Zq328, che nessun poeta ha mai invocato ma che è la mia preferita.

Le stelle, la notte, Giulietta, il bar Marabotto. "Entro, non entro? Sono in anticipo di un quarto d'ora. Entro, non entro?"

Anselmo, a casa sua, se ne fotteva delle stelle. Anche perché, dalle sue parti, dalle parti di Viale Merello, gli alberi sono alti e forti, come i residenti, e come i residenti oscurano il cielo. Anselmo non si preoccupava del ritardo, ma delle chiavi del garage. Il garage, sì, perché Anselmo è il proprietario della seconda Giulietta Spider 1600 di Cagliari. La seconda, perché la prima è di Zio Marco.

Anselmo la tira fuori, la tira fuori lentamente. Oh, è bellissima, rossa e potente. Anselmo ha una strana smorfia di disgusto annoiato sul volto. Perché, direte? Non lo so, cazzi suoi. Fatto sta che ha 'sta smorfia. Anselmo si china, e controlla la smorfia allo specchietto. Il ciuffo è al posto giusto e allora lui tira fuori, tira fuori... Ecco. Apre lentissimamente la portiera della macchina e siede. Interni di radica lucida, e al posto giusto, gli indicatori degli strumenti di bordo, cerchiati d'acciaio cromato. La accarezza come la mamma, la sua buona mamma accarezzava lui, fino a qualche anno prima. E mentre la accarezza,

appoggia il naso sul parabrezza di vetro speciale antifilatura. Lo fa da quand'era alto così. Inspirazione, rilascio aria... condensa lattiginosa sul vetro. E poi lui lì, col ditino, plif! A lasciare un'impronta. È ancora un ragazzo, Anselmo, e come un ragazzo, si butta sul vero oggetto del suo desiderio: il pomello del cambio. Lo afferra e mugola, per la bellezza del quadrifoglio incastonato che grida al mondo il suo status di pezzo originale.

Il resto è prassi. Mezzi guanti di capretto sul coprivolante di pelle bianca, e via, ad godersi il ringhio armonioso della marmitta che canta sulla base ritmica dei pistoni e sulle partiture dei battistrada sull'asfalto grigio.

Anselmo parte. Sarà lui a portare da Marabotto gli altri tre spider boys. Brooom, Viale Merello, Via Tigellio, Corso Vittorio. Ciao, sali. Via Nazario Sauro, Viale Trieste, Via Roma. Ciao, sali. Piazza Deffenu, Viale Diaz, Via Milano. Ciao sali. Lei è già lì? Sì credo. Marabotto? Marabotto. Com'è che si chiamava? Com'è che si chiamava?

(parte la canzone di Paolo Conte "Lupi spelacchiati")

Giulietta, intanto è in piazza S. Benedetto. Prende un respiro ed entra. Il cuore in gola, le mani contratte sulla borsetta. Entra, si siede ad un tavolino, ed aspetta che inizi quella storia. La nostra storia.

(la canzone prosegue fino alla fine, mentre i attore e tecnico si scambiano frasi inutili. Quando finisce la canzone)

Elio La lasci tutta, fino alla fine. Si deve sentire "Sono come mi vogliono".

ELIO 3

Elio Va bene così. Poi dopo saltiamo tutte quelle scene che abbiamo provato ieri e che andavano bene e andiamo direttamente a pagina 14. Quella col neon.

Lorenzo Va bene.

Elio La scena del bar Marabotto. Tre mesi che non la provo. Ieri siamo andati per raccogliere testimonianze. Si fa così. Il bar è diverso, ma loro si ricordano tutto. Ne è venuta fuori, di gente: Giacinto, Omero Guiso. Il commissario Gatto! Si ricordavano ancora del commissario Gatto!

Lorenzo Ma veramente?

Elio Commissario Gatto, personaggio mitico! Eh, lui l'aveva capito da subito come sarebbe andata a finire. Lorè, questo ricordatelo perché è un insegnamento per la vita. La giustizia è così, lo sanno subito non come *va* a finire, ma come *deve* andare a finire. E lui cosa aveva detto? Quello che è successo! Cioè nulla. Perché non era successo nulla. Due udienze e via, un po' di soldi e tutti a casa felici e contenti. Un po' di casino sui giornali...

Lorenzo E' chiaro.

Elio Eh, ma noi sputtaniumo tutto! Impegno civile. Vedrai, come me li punto, quando dico: "Bastardi, bastardi".

Lorenzo Bravo. E' chiaro.

Elio Le magagne devono venire a galla. Anche nel nostro ambiente, non è forse così? Gente che non rendiconta...

Lorenzo Non fare nomi...

Elio Che fa spettacoli da tre-quattrocento milioni che non capisci dove siano finiti... Lo sai la storia il mio numero preferito è quaranta? La sai?

Lorenzo No.

Elio Quella del fax.....che voleva fatture gonfiate.. E quell'altro che gli risponde: Il mio numero preferito è il 117. La finanza!

Lorenzo E' chiaro.

Elio E poi si chiedono perché chiudono i teatri. E' che siamo in un'isola... Teatro! Minca, a Milano... Ma te lo immagini oggi il commissario Gatto nell'ambiente dello spettacolo a Cagliari? Altro che Spider Boy, i caschi blu!

Lorenzo E' chiaro.

Elio E' chiaro. Adesso, lasciando perdere la violenza carnale, che è una cosa discutibile, quelli erano anni più belli... c'erano bei personaggi...

Lorenzo Tipo?

Elio Tipo Gatto appunto, Omero Guiso...

Lorenzo Vivo è?

Elio Boh! Comunque se lo ricordano ancora. Nuorese schietto. Ma un nuorese strano, un confidente...

Lorenzo Allora non era strano. Era un nuorese!

Elio Poeta: sonetti alla Montale, alla Montanaru! Si metteva così, col fernet. «O commissa' non me ne chiedi, di cose, cosa vuole che ne sappia? Sono vecchio, stanco, sono come sa crappa che non riesce più ad arrampicarsi. E poi, cosa me ne viene?» Allora Gatto pagava un altro giro e gli metteva in tasca la solita busta. «O dottor Gatto, sa pizzinna è una ninfetta. E la ninfa il satiro se la mangia. E non è colpa né della ninfa, né del satiro. E' così. Este una bagassa, mi pessa eo. Poi non lo so. Altro non le posso dire. Io ero dentro il bar, la notte. I... fauni, ammos a narrere, erano fuori, erano quattro. Fauni di razza, commissa'. Motorizzati bene. Se non voleva, non ci andava. Bagassedda bene 'estia. Bella femmina. Quelli, poi, è gente che fa correre soldi. Commissa' per quel porto d'arma a mio figlioccio, qualcosa può fare?».

Lorenzo Ti sposti che devo mettere la scala?

Elio Ok. Riprendo. Mi metto avanti. Me lo dai il controluce?

ATTORE 4

(mima una partita di tennis)

Elio E' il colpo di spazzola. La pettinatura gonfia e profumata di shampoo testanera che vorrebbe far intendere un cambio di classe. Giulietta vuole assomigliare ai ragazzi. Essere come loro. O meglio. Non proprio come loro ma far capire che potrebbe diventarlo. Magari se qualcuno di loro se la sposasse. Cambiare nome: cosa può fare un nome delle volte. Giulietta potrebbe essere tranquilla, innamorarsi, ma il nome... Come una bambina alla recita scolastica: «Che cos'è un nome? Non è il cuore, non è un piede, una mano, né una qualsiasi

altra parte del corpo. Amami, Anselmo, rinuncia a ricordarti il mio nome, e in cambio prendi tutta me stessa» Lei è bella, vergine, sa vestirsi, potrebbe imparare a parlare un italiano quasi perfetto. Potrebbe. Potrebbe. Lo racconta con gli occhi, con il corpo, con le mani fresche di limetta e smalto, quando i quattro aprono la porta ed entrano al bar Marabotto. Loro la guardano e capiscono. Si guardano. Uno, due, tre, quattro. Si intendono perfettamente. Uno, due, tre, quattro. Giro di Punt e Mes.

Tutti vogliono brindare con lei, guardandola negli occhi. I bicchieri si toccano. Din! Din! Gli occhi si scrutano. (*mette in evidenza gli occhi*) Il suo Romeo-Romeo è Anselmo. Al momento del brindisi ha fatto tintinnare le chiavi della spider con ciondolo d'oro, e le ha guardato nella scollatura e poi giù fino alle cosce. Lei allora recita per lui un pezzo provato mille volte grattando i pavimenti col vim. Ti guardo? Sì. Guardo solo te? Ti rispondo? Sì Un po'. Oddio, insiste. Ancora? Ancora? Ancora? No!. Cosa succederà, fra un po'? Lui accompagnerà a casa gli amici e poi... fino a dove...? Bacio in bocca? Sì. Mano sulle tette? Sì. E se vuole di più? No. Anselmo entra nella parte. Le sussurra all'orecchio frasi timide e gentili. I ragazzi salutano tutti con risatine e strizzatine d'occhio. Ma lei vede solo Anselmo e sale sulla spider. Dietro, tra Anselmo e Giorgio. Coscia contro coscia. Stai comoda, principessa? Risate, risate... ride anche lei...La macchina corre veloce. Giulietta spera che qualcuno la veda, la riconosca. Al mare in spider. Bello, quasi un sogno. Lei conta i pavimenti che ha strofinato per gente come Anselmo e pensa di meritarselo quel giretto. Ed è esattamente quello che pensano gli spider boys. Bastardi, bastardi...

ELIO 4

Lorenzo (*interrompendolo*) Minca Elio, la pelle d'oca!

Elio Bello eh! Secondo me dobbiamo spingere per passare in televisione. Altrimenti lo vedono sempre gli stessi quattro gatti. Se passa in televisione mi tento un promo da Costanzo. Vado lì, faccio il simpatico e se ho culo, mi lancia come comico. A Roma, e poi, a Milano, minca. Soldi, altro che... Ce la facciamo, toccandoci, ce la facciamo.

Lorenzo Certo.

Elio Oh! Uno stupro, la memoria, la narrazione, la coscienza civile, colonna sonora di Paolo Conte. Poi, non costa quasi niente... Altro che miliardi! Mangiatoie. Tanto, tutti dalla regione li prendiamo. Guarda, qui siamo tutti dipendenti regionali, anche noi.

Lorenzo Ebba'?

Elio Certo: chi lo finanzia lo spettacolo, scusa?

Lorenzo E' chiaro.

Elio Anche i giornali. Tutti dipendenti regionali. I critici sono nostri colleghi. Bei colleghi, sissì! Ma questa volta: lisci! Li ho invitati a cena, e mica pizza... Finalmente un po' di stile da grande compagnia. Pubblicità mirata, raffinata, visibile ma di livello, la critica sull'impegno non può sgarrare... inattaccabili. Certo che la televisione. Tutti gli attori di teatro che passano in televisione, dopo tre mesi li chiamano già maestri. Capito?

Lorenzo E vabbe'...!

Elio Un accidente: "vabbe'". Per la gente il teatro sono quelli lì. E noi a spaccarci la schiena per riempire un cento posti. Troppa bile eh? Sembrerebbe invidia. Sembrerebbe...

Lorenzo Pausa?

Elio No, facciamo prima la scena centrale. Taglio e piazzato in assolverenza!

FINALE

Elio La ragazza entra nella basilica della Madonna di Bonaria. Si avvicina all'altare e si inginocchia. Chiede perdono alla madonna per aver osato denunciare alla giustizia quello che i ragazzi le avevano fatto. Non sapeva che loro potevano.

La sorella appena sposata sibilava: "Vattene, bagassa che c'ho la faccia in terra". Perdono. Aveva chiesto perdono a tutti. Anche al giudice. Il dottor

Savelli, che era pure continentale, le aveva detto che (*tono da giudice napoletano*) “Una cameriera vestita da cameriera non interessa nessuno ma una cameriera con una gonna, la camicetta e le scarpette col tacco, è di fatto una provocazione alla quale quattro bei giovani non possono restare insensibili perché il messaggio che ricevono è inequivocabile”.

Perdono. Aveva chiesto perdono a tutti, anche al processo.

E i genitori degli spider boys l’avevano perdonata e l’avevano aiutata. E lei, guardando il marmo dell’altare aveva pensato (*cade in ginocchio*) al latte. E si dice che abbia aperto una cremeria, lassù, in continente, e che sia ben avviata. Eh? Non sapete cos’è una cremeria? Terroni!

Si dice, si dice: qui tutto si dice. Ma chi è che l’ha vista, davvero?

Zio Marco. Sessantacinque anni, settanta chili di vita faticosa, tre dita in meno nella mano sinistra. Non ha la spider, ora. “La twingo è l’unica macchina che rispetto. Risparmia, ecologica. E ci ho girato, eh!”.

Ora zio Marco gira. E’ solo, è in pensione. Se ne fotte.

«O Elio, mi accompagni? Voglio rivedere Milano»

«Minca, zio, Milano! Non posso»

«E dài»

«No»

E ci va, zio Marco, a Milano. E siccome non resiste, si veste bene, prende la tangenziale e...

Arese, cancello numero quattro dell’Alfa Romeo. Mani sporche di grasso, tute blu, facce meridionali, da sconfitti e tazze bianche, caffè scuri, latte macchiato, cornetti caldi. Calorie in corpo e via! Bottone verde... bottone rosso, bottone verde, bottone rosso... “Lascia! Vai!”

Dietro il banco, ecco, dietro il banco...

«Buongiorno, desidera?»

Zio Marco sa sempre cosa fare. Allora:

«Giulia, ciao»

Oppure, «Ti ricordi di me?» Oppure «Ma non mi riconosci?» Oppure...

«Un caffè, grazie. Macchiato. E corretto»

Meglio così.

(viene avanti. Cambio di luci. Prende in mano la bambola)

Certo, il popolino tra i denti mastica ancora un'altra storia, perché è meschino e invidioso. Sussurra di una melanzana, di soldi e autorità compiacenti. Quanto bugiardo e' il popolo di questa città'. L'unica verità è quella della sentenza. E infatti cosa serve a ricordare la storia di uno stupro nella Cagliari degli anni Sessanta?

La giustizia, dice che fu solo una ragazzata. E la prova è che lo pensa anche lei. Fu una ragazzata andare al bar Marabotto. Una ragazzata, anche se le voci, insistono, a distanza di tanti anni, insistono... Perché? Per una ragazzata? Le ragazzate furono, sono e saranno sempre tante, di cosa vogliamo parlare?

Il pollice, l'indice. L'indice, il pollice. La spider si vede ancora. Corre lungo il Poetto. Gli spider boys incontrano altri ex bravi ragazzi e parlano di affari. Ma questa è forse solo una leggenda che li vuole ancora assieme.

Come ieri, come oggi. Come sempre. Ed è qui, infatti, che ha inizio la nostra storia. Da qui inizieremo a fare nomi e cognomi...

(in allontanamento, mentre si abbassano le luci)

Bastardi, bastardi, bastardi...

(risale di colpo una specie di luce di sala, fredda)

Elio *(rivolto a Lorenzo)* E allora? Cos'è

Lorenzo Oh Elio, le dieci e mezza!

Elio Hai ragione. Vabbè, basta, ciao.

Lorenzo Oh Elio, comunque bravo...

BIBLIOGRAFIA

IL ROMANZO POLIZIESCO: FONTI E TESTI CRITICI

AA.VV., *La paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977.

A. AGOSTINELLI, *Una filosofia del cinema americano. Individualismo e noir*, Pisa, ETS, 2004.

S. BENVENUTI, G. RIZZONI, *Il romanzo giallo. Storia, autori, personaggi*, Milano, Mondadori, 1979.

B. BINI, *Il poliziesco* in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

R. BORDE, E. CHAUMETON, *Panorama du film noir américain*, Parigi, Flammarion, 1955.

B. BRECHT, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.

A. CAMILLERI, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2002.

M. CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.

ID., *Il romanzo poliziesco italiano tra filtro editoriale e censura redazionale*, in AA.VV., *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione: lo stato degli studi*, Trieste, Lint, 1991.

R. CHANDLER, *La semplice arte del delitto*, Milano, Feltrinelli, 1988.

- ID., *Parola di Chandler. Le confessioni del creatore di Philip Marlowe*, Milano, Milano Libri, 1976.
- ID., *Il grande sonno*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- J. P. CHARTIER, *Les american fonts des films «noir»*, «La revue du cinéma», 2, 1946.
- D. COUÉGNAS, *Paraletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- R. CREMANTE (a cura di), *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalla origini a oggi*, Bari, Graphis, 1989.
- R. CREMANTE, L. RAMBELLI (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980.
- L. CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.
- R. CROVI, *Le maschere del mistero. Storia e tecnica di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000.
- S. DAZIERI, *Gorilla blues*, Milano, Mondadori, 2002.
- G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.
- A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.
- G. DE RIENZO, *L'indagine*, Venezia, Marsilio, 2004.
- F. DÜRRENMATT, *Il giudice e il suo boia*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- M. FABBRI, C. RESEGOTTI (a cura di), *I colori del nero*, Milano, Ubulibri, 1989.
- S. FLETCHER, *Il motto rivelatore*, Milano, Mondadori, 1938 [«I Gialli Economici», 113].
- N. FRANK, *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*, «L'Ecran français», 61, 1956.
- C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1973.
- C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1992.

- F. GIOVANNINI, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvechi, 2000.
- L. GRIMALDI, *Il giallo e il nero. Scrivere suspense*, Milano, Nuova Pratiche, 1996.
- P. HIGHSMITH, *Come si scrive un giallo. Teoria e pratica della suspense*, Roma, Minimum Fax, 1998.
- S. KRACAUER, *Il romanzo poliziesco*, Roma, editori riuniti, 1984.
- E. R. LAFORGIA, *La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia*, «Narrativa», 26, 2004.
- C. LUCARELLI, *Falange armata*, Bologna, Granata Press, 1993.
- ID., *Misteri d'Italia*, Torino, Einaudi, 2002.
- ID., *Nuovi misteri d'Italia*, Torino, Einaudi, 2004.
- L. MACCHIAVELLI, *Le piste dell'attentato*, Milano, Garzanti, 1978.
- E. MANDEL, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, prefazione di G. GALLI, postfazione di V. SPINAZZOLA, Milano, Interno giallo, 1990 (poi Milano, Tropea, 1997).
- T. NARCEJAC, *Il romanzo poliziesco*, Milano, Garzanti, 1946.
- C. OLIVA, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003.
- G. PADOVANI, *L'officina del mistero. Nuove frontiere della narrativa poliziesca italiana*, Enna, Papiro, 1989.
- M. PRIESTMAN, *Crime fiction from Poe to the present*, Plymouth, Nothcote House, 1998.
- G. PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000.
- ID., *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio*, Milano, Mondadori, 1995-1996.
- ID., U. SCHULZ-BUSCHHAUS (a cura di), *Trivialliteratur?*, Trieste, Lint, 1979.

- G. PIERI, *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, «Delitti di carta», 6, giugno 2000.
- L. RAMBELLI, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti, 1979.
- R. REGGIANI, *Poliziesco al microscopio. Letteratura popolare e mass-media*, Torino, Nuova ERI, 1981.
- Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, Roma, Armando, 1998.
- A. SANTUCCI, *Per una storia del romanzo giallo*, Bologna Il Mulino, 1951.
- U. SCHULTZ-BUSCHHAUS, *I romanzi inquietanti di L. Sciascia*, «Problemi», 71, sett.-dic. 1984.
- L. SCIASCIA, *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989.
- A. SILVER, E. WARD, *Film noir: an encyclopedic reference to the american style*, New York, Overlook, 1979.
- E. SORMANO, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Paravia, Torino, 1979.
- T. TODOROV, *Typologie du roman policier*, «Paragone», 202, 1966.
- F. TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002.
- S. S. VAN DINE (pseudonimo di W. H. WRIGHT), *Twenty rules for writing detective stories*, premessa alla raccolta di *The great detective stories*, New York, Scribner's, 1927 (e anche in «The american magazine of art», settembre 1928; parziale la traduzione italiana, *Venti regole per chi scrive romanzi polizieschi*, in appendice a J. S. FLETCHER, *Il motto rivelatore...*).

MASSIMO CARLOTTO

I ROMANZI

Il fuggiasco, Roma, e/o, 1994.

La verità dell'Alligatore, Roma, e/o, 1995.

Il mistero di Mangiabarche, Roma, e/o, 1997.

Le irregolari. Buenos Aires Horror Tour, Roma, e/o, 1998.

Nessuna cortesia all'uscita, Roma, e/o, 1999.

Il corriere colombiano, Roma, e/o, 2000.

Arrivederci amore ciao, Roma, e/o, 2001.

Il giorno in cui Gabriel scoprì di chiamarsi Miguel Angel, Trieste, EL, 2001.

Jimmy della Collina, Trieste, EL, 2002.

Il maestro di nodi, Roma, e/o, 2002.

L'oscura immensità della morte, Roma, e/o, 2004.

Niente più niente al mondo, Roma, e/o, 2004.

Nordest (con Marco Videtta), Roma, e/o, 2005.

STUDI CRITICI SULL'OPERA IN GENERALE

- C. BONADONNA, *Intervista a Massimo Carlotto*, «Pulp», 32, Luglio-Agosto, 2002.
- A. CASADEI, *Dal paradigma indiziario alla giustizia impossibile: mutamenti di un genere*, «L'indice», settembre 1999.
- S. CHEMOTTI, *Massimo Carlotto tra reportage, autobiografia e noir*, in *Il "limes" e la casa degli specchi. La nuova narrativa veneta*, Padova, Il poligrafo, 1999.
- S. CHEMOTTI, *Arrivederci amore ciao*, in www.massimocarlotto.it.
- A. MELIS, E. CORONA *Intervista a Massimo Carlotto*, in www.massimocarlotto.it.
- C. MILANESI, *L'Alligatore, il nordest come metafora*, «Italies. Littérature, civilisation, société. Revue d'études italiennes», 4, 2000.
- C. MILANESI, *Evoluzione e sovversione nei romanzi di Massimo Carlotto*, «Narrativa», 26.
- S. SALIS, *Un Alligatore nella palude della (in)giustizia*, «La grotta della vipera», 94, Primavera 2001.
- V. SANTORO, *Massimo Carlotto e il noir come ricerca della verità*, in www.massimocarlotto.it.

INTERVISTE E RECENSIONI

LA VERITÀ DELL'ALLIGATORE

- M. V. VITTORI, *Gialli e neri*, Indice Libri, Aprile 1995.

IL MISTERO DI MANGIABARCHE

- A. MELIS, *Ritorna l'Alligatore. Avventura sarda per il privato*, «L'Unione Sarda», 12 Febbraio 1997.
- P. BELMONTE, *Blues dell'Alligatore*, «Musica di Repubblica», 19 Febbraio 1997.
- D. PABA, *Nella città assolata arriva un alligatore ossessionato da una caso misterioso*, «La Nuova Sardegna», 23 Febbraio 1997.
- S. ALLASIA, *Il mistero di Mangiabarche*, «Pulp», Marzo-Aprile 1997.
- A. RONCI, *Il mistero di Mangiabarche*, «Avvenimenti», 23 Aprile 1997.

NESSUNA CORTESIA ALL'USCITA

- B. VECCHI, *Padano blues con delitto. Massimo Carlotto e la mafia del Brenta*, «Alias», 3 Maggio 1999.
- A. MELIS, *Mafie: Massimo Carlotto e l'anomalia italiana degli assassini pentiti*, «L'Unione Sarda», 7 Maggio 1999.
- M. ROMANI, *Alligatore nel Brenta. Le mafie del profondo veneto*, «La Rinascita della Sinistra», 21 Maggio 1999
- B. ARPAIA, *Mafia in blues*, «D di Repubblica», 23 Giugno 1999.
- P. CHELI, *Cronache noir*, «Diario», 23 Giugno 1999.
- Motivazioni dell'attribuzione del 14° premio Dessì*, «Salpare», Settembre 1999.
- S. FREDDI, *Nessuna cortesia all'uscita*, «Sabato sera», 16 Ottobre 1999.

IL CORRIERE COLOMBIANO

- C. BONADONNA, *Il corriere colombiano*, «Pulp», Maggio 2000.

- N. MENNITI-IPPOLITO, *Ritorna l'Alligatore, il detective di Carlotto*, «Il Mattino di Padova», 17 Maggio 2000.
- G. BETTIN, *Blues nero su sfondo bianco*, «Il manifesto», 31 Maggio 2000.
- P. CHELI, *Nordest oscuro*, «Diario», 2 Giugno 2000.
- S. PENT, *Un Alligatore contro i narcos colombiani*, «La Stampa», 3 Giugno 2000.
- F. LA PORTA, *Da Lucarelli a Carlotto orami la morale è noir*, «Musica di Repubblica», 8 Giugno 2000.
- B. VECCHI, *Massimo Carlotto: un affresco in noir di un paese normale*, «Alias», 24 Giugno 2000.

ARRIVEDERCI AMORE CIAO

- M. BARENGHI, *Carlotto: raccontare i malvagi*, «Lo Straniero», n. 15-16, Primavera 2001.
- C. BONADONNA, *Arrivederci amore, ciao*, «Pulp», 30. Marzo-Aprile 2001.
- E. DIETRICH, *Quella spietata semplicità nell'uccidere le persone*, «La Repubblica», 5 Marzo 2001.
- B. VECCHI, *Vite violente nella giungla del Nordest*, «Il manifesto», 29 Marzo 2001.
- M. MANCA, *Strade sgombre per una carogna*, «L'Unione Sarda», 31 Marzo 2001.
- T. CRIVELLARO, *Le insidie della civiltà del Nord-Est*, «La Sicilia», 1° Aprile 2001.
- A. MILANESE, *Il Nordest "nero" narrato da Carlotto*, «L'Arena di Verona», 9 Aprile 2001.
- N. MENNITI-IPPOLITO, *Se l'abbietto è vincente*, «Il mattino di Padova», 13 Aprile 2001.

E. PACCAGNINI, *Come rifarsi l'esistenza vendendo i compagni*, «Corriere della Sera», 22 Aprile 2001.

M. DE MIERI, *Il delitto della vita quotidiana*, «Il Nuovo», 5 Maggio 2001.

M. BENFANTE, *Come far carriera molto disonestamente*, «Il Segno», Giugno 2001.

IL MAESTRO DI NODI

A. VIALE, *Sadomasochisti dalla doppia vita*, «Il Secolo XIX», 2 Ottobre 2002.

B. VECCHI, *Il calvados del militante*, «Il manifesto», 3 Ottobre 2002.

F. ABATE, *Pagine di un'italietta incoffessabile*, «L'Unione Sarda», 4 Ottobre 2002.

F. ABATE, *L'intervista a Massimo Carlotto*, «L'Unione Sarda», 7 Ottobre 2002.

G. DE CATALDO, *Carlotto, un noir tra no-global e sadomaso*, «Il Nuovo», 8 Ottobre 2002.

C. ANTONINI, *Quel noir passato da Genova*, «Liberazione», 27 Ottobre 2002.

A. MASSIDDA, *Carnefici e Vittime*, «La Nuova Sardegna», 28 Ottobre 2002.

S. GULISANO, *L'Alligatore indaga tra i sadomaso*, «Avvenimenti», Ottobre 2002.

V. COLETTI, *Giallista di vaglia*, «L'Indice», dicembre 2002.

C. MILANESI, *Il maestro di nodi*, «Cahiers d'études romanes», dicembre 2002.

L'OSCURA IMMENSITÀ DELLA MORTE

A. MELIS, *Intervista a Massimo Carlotto*, «La Nuova Sardegna», 9 Marzo 2004.

G. PISANO, *Cronaca mortuaria della periferia opulenta*, «L'Unione Sarda», 9 Marzo 2004.

- M. DE MIERI, *Prigionieri del perdono*, «L'Unità», 12 Marzo 2004.
- D. PREZIOSI, *I fanatici delle eterne pene dell'inferno*, «Avvenimenti», 12-18 Marzo 2004.
- B. VECCHI, *Una giustizia socialmente pericolosa*, «Il Manifesto», 16 Marzo 2004.
- V. CALZOLAIO, *L'oscura immensità della morte*, «Il salvagente», 17 Marzo 2004.
- F. LA PORTA, *Così un rappresentante si trasforma in un assassino*, «Il Messaggero», 17 Marzo 2004.
- C. ANTONINI, *L'oscura immensità della pena*, «Liberazione», 26 Marzo 2004.
- S. PENT, *L'oscura immensità della morte, un noir psicologico, un romanzo forte e amaro, scostante, in cui si ribaltano i ruoli di vittima e carnefice*, «La Stampa», 27 Marzo 2004.
- C. COSSU, *L'oscura immensità della morte*, «La Nuova Sardegna», 4 Aprile 2004.
- C. CARAVAGGI, *Racconto la giustizia malconcia*, Libertà, 6 Aprile 2004.
- P. CHELI, *L'oscura immensità della morte*, «Diario», 23 Aprile 2004.
- P. BURRA, *L'oscura immensità della morte*, «Pulp», Maggio 2004.
- N. VACCA, *L'oscura immensità della morte*, «Il Secolo d'Italia», 23 Maggio 2004.
- D. DE SILVA, *L'oscura immensità della morte*, «Il mattino di Padova», 23 aprile 2004.

NORDEST

- M. CICALA, *Il Nordest in decadenza, avanguardia di un'Italia che non sogna il futuro*, «Il Venerdì di repubblica», 2 Settembre 2005.
- A. MELIS, *Intervista a Massimo Carlotto e Marco Videtta*, «La Nuova Sardegna», 6 Settembre 2005.

- G. PACCHIANO, *Il delitto nella nebbia del Nordest*, «Il sole 24 Ore», 11 Settembre 2005.
- F. MARCOALDI, *Una rabbia da Nordest*, «La Repubblica», 17 Settembre 2005.
- F. CAMON, *C'è un assassino chiamato Nordest*, 24 Settembre 2005.
- F. GIARETTA, *Nordest tra noir e realtà*, «Il Giornale di Vicenza», 27 Settembre 2005.
- B. VECCHI, *Il cuore nero del miracolo infranto*, «Il Manifesto», 29 Settembre 2005.
- C. ANTONINI, *La locomotiva del Nordest si schianta in Romania*, «Liberazione», 16 Ottobre 2005.

