



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Oltre l'enigma...
Analisi del romanzo poliziesco
in Camilleri, Lucarelli, Carlotto

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Beniamino Mirisola

Laureando

Alessio Tellan

Matricola

832828

Anno Accademico

2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
IL ROMANZO POLIZIESCO CANONICO	7
I.1. Introduzione al genere	7
I.2. L'archetipo del poliziesco. La nuova funzione del lettore	8
CAPITOLO SECONDO	
LA STRUTTURA E LE TECNICHE DEL GENERE POLIZIESCO	23
II.1. <i>Incipit</i>	23
II.2. <i>Suspense</i>	26
II.3. Indagine (<i>detection</i>)	31
II.4. Pausa	34
II.5. <i>Surprise</i>	36
II.6 <i>Explicit</i> (Soluzione)	39
CAPITOLO TERZO	
IL SUCCESSO DEL POLIZIESCO ITALIANO	44
III.1. Una premessa di carattere storico	44
III.2. I motivi dell'affermazione	50
III.3. Il fenomeno Camilleri	54
III.4. Il contributo del <i>noir</i>	59
III.5. Il <i>noir</i> mediterraneo	69

III.6. Il contributo del <i>pulp</i> e del <i>thriller</i> . L'ibridazione del genere poliziesco	73
--	----

CAPITOLO QUARTO

ANDREA CAMILLERI	80
IV.1. Biografia	80
IV.2. <i>La forma dell'acqua</i> (1994)	81
IV.3. <i>Il ladro di merendine</i> (1996)	87

CAPITOLO QUINTO

CARLO LUCARELLI	95
V.1. Biografia	95
V.2. <i>Almost Blue</i> (1997)	96
V.3. <i>Un giorno dopo l'altro</i> (2000)	103

CAPITOLO SESTO

MASSIMO CARLOTTO	
VI.1. Biografia	111
VI.2. <i>L'oscura immensità della morte</i> (2004)	112
VI.3. <i>Nordest</i> (2005)	121

CONCLUSIONI	129
--------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	135
---------------------	-----

RINGRAZIAMENTI	144
-----------------------	-----

INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo approfondimento riguarda l'analisi del genere poliziesco "canonico" e il successivo confronto con le realizzazioni di alcuni autori italiani contemporanei. Il termine "canonico" – utilizzato da Crotti – si riferisce a quella parte del genere tradizionale con caratteristiche specifiche che verranno prese qui in esame. Il primo capitolo funge da presentazione e descrive le condizioni che hanno portato alla nascita del genere nella prima metà del XVIII secolo grazie a Edgar Allan Poe, considerato il padre del poliziesco, ma soprattutto alla nuova funzione del lettore. Si crea un rapporto di fiducia tra autore e lettore (patto narrativo) secondo il quale il mittente deve risultare credibile agli occhi del destinatario. Tuttavia lo scrittore utilizza una serie di tecniche narrative in grado di determinare un duplice effetto nel lettore: la *suspense* e la *surprise*. I due aspetti emotivi si inseriscono nella struttura rigida del poliziesco, che verrà analizzata nel secondo capitolo.

La trama del poliziesco "canonico" si basa sull'indagine di un delitto misterioso e sulla conseguente risoluzione: per questo, gli inglesi definiscono tale genere *Whodunit?* (contrazione dell'inglese *Who has done it?*, cioè "Chi l'ha fatto?", riferito al delitto). Ed è proprio l'Inghilterra – o meglio, il Regno Unito – il fulcro dello sviluppo del *Whodunit?* grazie al contributo di Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. I due autori perfezionano il modello e danno vita a celebri *detective* quali Sherlock Holmes, Hercule Poirot e Miss Marple. Il *Whodunit?* o poliziesco tradizionale si afferma in Italia sotto la denominazione di 'giallo' a partire dalla nascita dei Gialli Mondadori (1929). Ma se negli anni Trenta in Italia vengono pubblicati i classici di Conan Doyle e Christie, negli Stati Uniti il genere si

evolve con la nascita dell'*hard-boiled school*. Il nuovo filone letterario riporta gli aspetti realistici della società e li inserisce in un contesto critico. Di fatto il poliziesco *hard-boiled* non si basa su un meccanismo ludico – aspetto tipico del giallo classico che si riferisce alla pura risoluzione dell'enigma e perciò finalizzato all'intrattenimento del lettore – ma si concentra su tematiche come la corruzione e la violenza. Lo 'scarto' rispetto al giallo classico giunge in Italia solamente negli anni Cinquanta, grazie a Carlo Emilio Gadda e Leonardo Sciascia. Se in una prima fase l'Italia ha accolto tardivamente le innovazioni letterarie straniere, nell'ultimo periodo il paese è diventato autonomo e innovativo, soprattutto tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila, quando autori come Camilleri, Lucarelli e Carlotto hanno prodotto romanzi che sono diventati veri e propri *bestseller*.

Andrea Camilleri è il massimo rappresentante del giallo dell'età contemporanea, anche se il genere si discosta dal modello tradizionale per alcuni temi: Ferracuti considera il genere "giallo mediterraneo". Carlo Lucarelli rappresenta uno dei punti di riferimento della fiorente stagione *noir* nata negli anni Novanta in seguito alla fondazione di scuole letterarie. Massimo Carlotto inaugura un filone narrativo differente, denominato *noir* mediterraneo e che tratta degli intrecci tra criminalità ed economia.

Questi autori sono tuttora attivi e riscuotono grande successo abbracciando diverse forme di comunicazione: la televisione (la serie de *Il commissario Montalbano* di Camilleri), il cinema (*Almost Blue* di Lucarelli) e il teatro (*L'oscura immensità della morte* di Carlotto).¹ Ogni scrittore adotta uno stile personale e impiega le tecniche del poliziesco canonico secondo modalità differenti: la stessa tripartizione *incipit-detection-explicit* riveste spazi e funzioni dissimili. Della vasta produzione letteraria verranno analizzati

¹ Cfr. MARCO AMICI, *Nuove intersezioni: crimine e storia nella narrativa italiana al cambio di millennio*, Thesis in Italian Studies, National University of Ireland, 2013, p. 2; «I generi del poliziesco e del *noir* si impongono ad un livello tale da egemonizzare le politiche del consumo culturale e dell'intrattenimento, tanto da sconfinare oltre i limiti del medium e colonizzare i palinsesti televisivi» (*ibidem*).

alcuni campioni significativi, con opportuni riferimenti alle trame. L'analisi prende in considerazione sia la produzione seriale (Camilleri e Lucarelli) sia quella non seriale (Carlotto). Oltre allo stile, un aspetto di differenziazione riguarda l'ambiente – la Vigàta di Camilleri, paese immaginario della Sicilia, la “macroarea bolognese” di Lucarelli e il Nordest di Carlotto – e il personaggio del *detective*, istituzionale in Camilleri e Lucarelli, non istituzionale in Carlotto.

Nell'analisi non è stato considerato il giallo storico che – per quanto sia ricco di stimoli – non indaga sulla società contemporanea e quindi non è rilevante al fine dell'analisi in questione.

CAPITOLO PRIMO

IL ROMANZO POLIZIESCO CANONICO

I.1 Introduzione al genere

Il romanzo poliziesco è un genere narrativo che si basa su una storia di indagine compiuta da un *detective* al fine di risolvere un enigma, rappresentato da un delitto, avvenuto all'inizio del racconto. La conclusione del romanzo coincide con la soluzione dell'enigma. Nonostante l'archetipo sia costituito da un breve racconto, la forma narrativa classica del poliziesco è rappresentata dal romanzo (*detective story* o *detective novel*).

All'interno del racconto, lo scrittore stimola il lettore attraverso gli effetti narrativi della *suspense* e della *surprise*. Per ottenere tali effetti, egli adotta diversi procedimenti quali inversioni temporali (anticipazioni o ritardi), accenni (gli indizi) e modifiche del ritmo narrativo.

Nella forma tradizionale, quella canonica, il poliziesco è un'opera chiusa, rigidamente serrata. Crotti definisce la sua struttura come parentetica: i suoi estremi sono rappresentati dall'*incipit* e dall'*explicit*. Nel corso della narrazione, il lettore esita perché privato della completezza delle informazioni testuali, per poi giungere alla chiarezza nella conclusione.

Nel corso della sua trattazione Crotti adotta una procedura “binaria”. Dopo aver considerato il genere “canonico” del poliziesco, ossia quella parte del genere tradizionale, fisso, con regole specifiche, nella seconda parte analizza alcuni testi allotropici.

Per allotropico si intende un testo che utilizza procedure del canonico in modo alternativo, in un impiego differente rispetto alla normativa rigida che regola il genere. In questo senso l’allotropico rimanda al canonico per elementi o meccanismi in comune ma al tempo stesso si distacca da esso secondo vari livelli (ad esempio strutturale, tematico, concettuale o stilistico).

Il primo [il canonico] investe quel settore eterogeneo definito “romanzo poliziesco”, mentre il secondo si individua di volta in volta in relazione al primo, tramite, appunto, le tecniche di questo primo.²

Il processo di analisi riguarda *in primis* proprio questo genere assoluto che è il poliziesco canonico, con una struttura ben definita. Nelle seguenti pagine verranno considerati gli elementi che caratterizzano il genere paraletterario e le specifiche tecniche utilizzate.

I.2 L’archetipo del poliziesco. La nuova funzione del lettore

Il poliziesco canonico nasce nel 1841, con la pubblicazione de *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe (1809-1849) nella rivista «Graham’s Magazine». Si tratta del primo caso di *tale of crime and detection* (racconto di un crimine e analisi).

Ne *I delitti della Rue Morgue*, l’investigatore Auguste Dupin è chiamato a scoprire le cause e le modalità di un delitto – il duplice omicidio di Madame L’Espanaye e della

² ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982, p. 4.

figlia, *mademoiselle* Camille – verificatosi in un appartamento di Parigi. La narrazione delle vicende è affidata a un anonimo amico del narratore.

L'archetipo del poliziesco è un racconto di lunghezza ridotta. Infatti l'opera viene pubblicata come *feuilleton* nella rivista sopra citata. Il termine francese (diminutivo di *feuille*, foglio, pagina di un libro) si riferisce alla parte bassa del giornale – il cosiddetto piè di pagina – destinata alla pubblicazione di un breve racconto. Per questo il *feuilleton* è chiamato anche romanzo d'appendice. Tale genere si diffonde soprattutto negli anni Trenta del XIX secolo, quando Girardin pubblica il primo numero della rivista «La Presse». Pertanto la *brevitas* è una delle caratteristiche peculiari del poliziesco canonico. Lo scrittore deve ingegnarsi per creare una storia avvincente considerando lo spazio limitato nella pagina di giornale. Ma i racconti possono continuare nelle successive pubblicazioni. Al fine di incentivare la produzione, Girardin dimezza il costo de «La Presse» e accoglie il romanzo a puntate: il successo dell'iniziativa spinge altre riviste all'emulazione. Perciò la diffusione dei primi romanzi polizieschi è legata strettamente al fattore commerciale.

Analizzando *I delitti della Rue Morgue* Del Monte individua una serie di motivi in Poe che si rivelano un modello per gli scrittori successivi:³

1) Un mistero apparentemente inesplicabile. A tal proposito, Poe è influenzato dalla tradizione dei racconti di terrore e di mistero (*terror* e *mystery novels*) diffusi soprattutto alla fine del Settecento.

2) Innocenti sospettati per indizi superficiali. Nel racconto in questione il marinaio è indiziato erroneamente come assassino.

3) Osservazione e ragionamento come metodo d'indagine.

³ ALBERTO DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962, pp. 69-70.

4) Imprevedibilità della soluzione, che però è tanto più semplice quanto più inesplicabile appare il mistero.

5) Procedimento per eliminazione di tutte le possibilità, in modo che la soluzione proposta, per quanto incredibile in un primo momento, non può essere che quella esatta.

6) Superiorità del *detective* dilettante sulla polizia ufficiale e rilievo dato all'investigatore dalla sua associazione con un suo amico privo delle sue doti intellettuali. Dupin diffida dai poliziotti poiché compiono analisi superficiali e giungono a conclusioni affrettate ed errate. A conferma di questa inefficienza, la polizia arresta un innocente.

Ma ciò che importa soprattutto è che per la prima volta appare lo schema narrativo di un mistero che si basa su un delitto e che viene risolto mediante la *detection*. Con questo termine si indica il procedimento di indagine condotto dal *detective*.

L'epoca di Poe è caratterizzata dalle teorie del Positivismo, movimento filosofico e culturale originatosi proprio in Francia. Tale corrente di pensiero esalta il progresso scientifico e risente delle tematiche elaborate dall'Illuminismo, quali la celebrazione dell'intelletto umano, la diffusione del sapere e della scienza con opportuni procedimenti analitici. Questo clima porta alla diffusione di enciclopedie, giornali, riviste al fine di allargare il pubblico di letterati. Il Positivismo trova un corrispettivo in ambito letterario nel Naturalismo, il quale si propone di descrivere la realtà psicologica e sociale con gli stessi metodi utilizzati dalle scienze naturali.

Il Settecento non è solo il secolo del progresso scientifico e di luci, ma viene considerato anche come il secolo delle ombre. Infatti questa età è percorsa da fremiti e sussulti e abbandoni irrazionali. Si verifica una tendenza al misterioso e al terrificante, dove «il quietismo, il convulsionarismo, la teosofia, [...] la tendenza al notturno, al desolato, al pittoresco, al misterioso e all'orrido sono espressioni di questa componente

irrazionalistica dell'età illuministica, che assumerà lineamenti sempre più corposi dopo il 1740». ⁴ Si diffondono così il romanzo del terrore e il romanzo gotico, contrassegnati da eventi soprannaturali.

Nell'ottica di Poe la componente fantastica esiste come esterna al soggetto, ben differenziata dall'individuo: tale dicotomia (razionale-irrazionale) è funzionale a un intervento del soggetto pienamente appagante.

Todorov ha cercato di attribuire una definizione al fantastico:

Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento soprannaturale. ⁵

Ma è importante sottolineare come l'esitazione (*hésitation* in francese) sia una fase transitoria, effimera, e il fantastico occupa proprio questo lasso di tempo.

Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo *strano*. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del *meraviglioso*. ⁶

Nel poliziesco di Poe si verifica una commistione tra componenti reali e fantastiche, tra razionali e irrazionali. Questo aspetto è comunque presente in altre produzioni.

La forte spinta all'irrazionale che percorre buona parte della produzione di

⁴ Ivi, pp. 41-42.

⁵ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad.it di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977 (1970), p. 26.

⁶ Ivi, p. 43.

Poe viene ottemperata da una spinta contraria verso il razionale: fantastico e realistico si definiscono a vicenda ed esistono in quanto verificabili l'uno nei confronti dell'altro non solo nell'estetica di Poe stesso: tutta la letteratura cosiddetta fantastica ha come obiettivo programmatico il giungere in modo più diretto al centro del *verum*, del reale.⁷

Ma se nel poliziesco entrambe le spinte sono presenti, nella parte finale rimane soltanto la componente razionale. Si tratta di una prospettiva prettamente naturalistica: a livello di *explicit*, il razionale deve spiegare ciò che dapprima era ritenuto dal lettore irrazionale. Da questo punto di vista il fantastico è in funzione del razionale. L'intervento di una spiegazione naturalistica restringe il campo fantastico iniziale. Di conseguenza la situazione di *hésitation* deve cedere, nella parte conclusiva, alla sicurezza. La direzione semantica seguita dal lettore, nel corso del testo poliziesco, procede «dal dubbio alla certezza, dall'*hésitation* alla salda conoscenza».⁸

Crotti definisce la struttura del poliziesco “ad imbuto”. Si passa dal *lato sensu*, dall'apertura oscillante ed esitante – riscontrabile nell'esitazione del fantastico – ad una verifica restrittiva di senso. Il destinatario quindi incasella le ipotesi e chiude la plurisemanticità del testo.

Il lettore che aveva trovato, in un momento iniziale, uno spazio liberamente associativo si ritrova poi rigidamente invischiato in uno *stricto sensu*, pagando così a fondo il piacere dell'irrazionale goduto precedentemente.⁹

Così impostato, il poliziesco canonico è un'opera chiusa, rigidamente serrata. Secondo una visione ottimista, presuppone nella parte finale il reperimento dell'oggetto

⁷ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 10.

⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹ *Ibidem*.

mancante al fine di risolvere il caso. Come già affermato in precedenza, Illuminismo, Naturalismo e Positivismo hanno influito sulla formazione del genere.

La presunta superiorità e potere catalogante del soggetto nei confronti dell'oggetto, [...] la roussoiana fiducia di una risoluzione eminentemente positiva del conflitto sociale, l'utopistica presunzione che ogni effetto ha una causa e che ogni causa ha radici storicizzabili, permeano l'ideologia e la struttura del testo poliziesco in misura maggiore di quanto non paia di primo acchito: le leggi che governano tale testo sono anch'esse rigidamente «d'ordine», rispecchianti la volontà di una borghesia alla ricerca di un consolidamento politico e sociale.¹⁰

Inoltre il genere poliziesco attribuisce un nuovo ruolo al lettore che da passivo risulta attivo, diventando spalla (o *pendant*) dell'investigatore. Tale figura risulta ancora più rilevante nel corso del XIX secolo, quando le richieste del pubblico determinano un'influenza sull'offerta letteraria. Il procedimento di lettura del poliziesco è monodirezionale, «con un tempo di percezione unico, difficilmente ripetibile».¹¹ Una eventuale rilettura di un testo poliziesco esiste solo come metaletteratura, ed è utile al lettore come ricerca delle tecniche narrative, ma è completamente differente rispetto alla prima lettura. Infatti, se la seconda lettura è critica e razionale, la prima è emotiva e irrazionale: essa si abbandona consapevolmente «agli inganni e ai ritardi del testo stesso»,¹² cioè alle tecniche del poliziesco.

In virtù dell'unicità della lettura, Todorov considera la *surprise* (altro effetto narrativo utilizzato dal poliziesco e in seguito analizzato) come un caso particolare della temporalità irreversibile. Infatti la *surprise* fornisce importanti informazioni al lettore,

¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹ Ivi, p. 15.

¹² *Ibidem*.

imponendo quindi «un grado d'espressività testuale elevato sul versante dell'effetto e dell'evidenza».¹³

Si verifica, all'interno del poliziesco, una duplice spinta. Da una parte viene attribuita al lettore autonomia di interpretazione. Ma si tratta di una libertà apparente, che si scontra duramente – a livello di *surprise* – con l'effettiva costrizione formale del genere.

L'autore instaura un rapporto con il lettore basato sull'onestà.

Il rapporto che s'instaura tra lettore e testo poliziesco è un legame volutamente «onesto»; cioè, il testo non intende mentire al lettore in nessun modo.¹⁴

Questo principio di lealtà viene ribadito da S.S. Van Dine (1887-1937), pseudonimo di Willard Huntington Wright. Il giallista statunitense, famoso per aver creato il personaggio di Philo Vance, ha scritto le *Venti regole per scrivere romanzi polizieschi* (*Twenty Rules for Writing Detective Stories*), pubblicate nel 1928 in un articolo dell'«American Magazine» e citate successivamente da Petronio.¹⁵ In queste norme, viene ribadita la funzione del romanzo canonico, cioè quella di risolvere un enigma dato all'inizio del testo. Si riportano ora le prime due regole:

1) Lettore e detective devono avere le stesse possibilità di risolvere il problema.

2) L'autore non ha il diritto di usare, nei confronti del lettore, trucchi e astuzie diverse da quelle che il colpevole impiega nei confronti del detective.¹⁶

¹³ Ivi, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ GIUSEPPE PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985, pp. 105-110.

¹⁶ Ivi, p. 106.

Lo scrittore fornisce prove e indizi al lettore i quali «anche se poi si rivelano fasulli ai fini dello svelamento ultimo del reale, rientrano tuttavia nella fenomenologia limitata delle nostre percezioni».¹⁷ Di conseguenza, l'interpretazione errata da parte del destinatario è dovuta non a una beffa da parte dell'autore bensì a una mancata capacità di analisi profonda. Tale facoltà può essere a disposizione del lettore solamente a livello di rilettura (metaletteratura). I dati che gli vengono forniti possono essere recepiti ed elaborati in maniera autonoma, cosicché il lettore medesimo, nel testo poliziesco classico, «si potrebbe trasformare in rivale del *detective* e risolvere extratestualmente, prima del personaggio a ciò destinato, l'enigma».¹⁸

Si tratta di un gioco tra investigatore e lettore. Il primo è chiamato a risolvere il caso, il secondo entra in competizione con lui. Ma se l'autore fornisce indizi al lettore, illudendolo con un presunto vantaggio, al tempo stesso si riserva di dare quelli utili e indispensabili al *detective*. In un poliziesco che si rispetti, il 'duello' deve essere vinto dal *detective*. Tale meccanismo svolge un ruolo di carattere tecnico.

Nella misura in cui si forniscono al lettore strumenti per operare una *invention* extra-testuale e lo si stimola progressivamente a prevaricare la figura del detective, per superare lo spazio narrativo entro il quale la funzione della *detection* deve operare, nello stesso tempo si toglie gradatamente al lettore medesimo [...] la reale capacità di operare detta *invention*.¹⁹

Questo meccanismo ludico è simile a un «sadico gioco di specchi»: ²⁰ il lettore si illude di essere prossimo alla via d'uscita. In realtà, proprio in quel momento egli si trova

¹⁷ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., pp. 16-17.

¹⁸ *Ivi*, p. 17.

¹⁹ *Ivi*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*.

maggiormente lontano dalla soluzione. Come affermato in precedenza, nel gioco uno dei due partecipanti *bluffa* di continuo: si tratta del *detective*, che agisce per mano dell'autore.

Crotti nota come l'aspetto della credibilità, ovvero della pseudo-onestà del testo poliziesco, svolga il compito canonico di buona parte della narrativa naturalista. Essa consisterebbe in «una volontà precipua da parte del narratore di aderire ad un “esterno” sentito come oggettivo, quindi trasportabile nell'ambito della letterarietà».²¹ Per realizzare questo trapasso, l'autore non esita ad «addurre una documentazione, fasulla e non, riguardante le presunte fonti “di vita” a cui tale testo si rifà».²² Tuttavia, nel caso specifico del poliziesco, si parte dal presupposto che le vicende narrate corrispondano a eventi reali.

La figura ‘vincente’ del *detective* è il testimone di un cambiamento a livello narrativo. Infatti, l'onniscienza del narratore tradizionale nei confronti della vicenda viene ceduta al *detective*, che ne assume i compiti nella funzione di narratore-personaggio, ne usufruisce e li esplica con potere assoluto. Quindi, l'investigatore, «come *alias* del narratore tradizionale, funge da bilanciamento all'identità perduta del narratore medesimo, conservandogli [...] quegli attributi d'immanentismo che lo contraddistinguevano».²³

Il passaggio di consegne delle funzioni onniscienti viene ribadito da un'altra figura, l'aiutante del *detective*. È un personaggio che si pone come filtro della credibilità in duplice senso, verso il lettore e verso la stessa narrazione. Crotti lo definisce uno “*watson*”, termine per antonomasia che deriva dal dottor John Watson, amico e spalla del celeberrimo Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle (1859-1930). L'assistente dell'investigatore rappresenta un vero e proprio ruolo con finalità tecniche e oggettive: per questo motivo risulta innovativo rispetto alle precedenti produzioni.

²¹ Ivi, p. 18.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 20.

Infatti se ne *I delitti della Rue Morgue* l'aiutante è presente a livello "marginale", in quanto si limita a narrare le imprese di Dupin senza rivelare la propria identità e pertanto rimanendo anonimo, il dottor Watson è un personaggio a tutto tondo. Sensato e sincero, allegro e coraggioso, bonario e un po'ottuso, egli convive con Sherlock Holmes per guarirlo dal vizio della morfina. Collabora in parte alle indagini dell'investigatore, ottenendo risultati mediocri. In Conan Doyle, la spalla del *detective* si erge a *topos* della letteratura poliziesca, infatti la sua funzione si consolida nella struttura del poliziesco fino a diventarne un elemento caratteristico. Il ruolo dello *watson* all'interno del testo riproduce in maniera paradigmatica la complessità del rapporto che il lettore ha con il testo. Infatti, «se in una prima parte della vicenda poliziesca il lettore permane nella convinzione illusoria di poter recare un contributo positivo all'*invention* [grazie agli indizi forniti dal testo], ponendosi in competizione col *detective* stesso, in seguito, e precisamente nel momento immediatamente precedente lo scioglimento in cui il caos ha il sopravvento, si riduce a pura presenza passiva».²⁴ Il lettore, dapprima illuso di poter essere trascinato nella comprensione, viene poi rigettato nell'oscurità del caos: in questo modo, a livello di *explicit* il destinatario comprende di non avere capacità analitiche efficienti per poter risolvere l'enigma. Tale facoltà è propria solamente del *detective*, vero e proprio *deus ex machina*. Il suo potere deduttivo e razionale (quasi magico) viene esplicito anche nei confronti degli altri personaggi. L'investigatore riesce a ricondurre l'irrazionale (presente nel poliziesco) a livello razionale: l'inspiegabile viene chiarito. Il suo intelletto, che si basa sui meccanismi analitici propri della scienza, giunge a rivelazioni inarrivabili per gli altri personaggi. In Conan Doyle vengono enfatizzate queste capacità, sin dal primo incontro tra

²⁴ Ivi, p. 21.

il dottor Watson e Sherlock Holmes, come riportato nel romanzo *A Study in Scarlet (Uno studio in rosso)*:

«Molto lieto», disse cordialmente, stringendomi la mano con una forza di cui non gli avrei dato credito. «Vedo che è stato in Afghanistan».

«Come diavolo fa a saperlo?», gli chiesi sbalordito.

«Non importa», rispose ridacchiando fra sé e sé.²⁵

Watson sospetta (erroneamente) che Sherlock Holmes si sia documentato sul suo passato, in realtà si tratta di una fulminea e corretta deduzione del *detective*, che in un secondo momento spiega il suo ragionamento:

«Assolutamente no. Sapevo che lei veniva dall'Afghanistan. Per forza d'abitudine, il filo dei miei pensieri si era sdipanato così rapidamente nel mio cervello che ero arrivato alla conclusione senza rendermi conto delle tappe intermedie. Ma queste tappe c'erano state. Il filo del ragionamento è stato questo: ecco un signore che ha il tipo del medico ma l'aria di un militare. Quindi, un medico militare. È appena arrivato dai Tropici poiché è abbronzato, e quello non è il colore naturale della sua pelle; infatti, i polsi sono chiari. Ha attraversato un periodo di stenti e di malattia, come rivela chiaramente il viso teso e stanco. Ha una ferita al braccio sinistro. Lo tiene in modo rigido e innaturale. In quale zona dei Tropici un medico militare inglese può aver passato tante traversie e riportato una ferita al braccio? Ovviamente in Afghanistan. Questa sequenza di pensieri è durata meno di un secondo. Le dissi allora che lei proveniva dall'Afghanistan, e ne restò sbalordito.²⁶

Le componenti illuministiche, assieme al romanzo picaresco – genere narrativo di grande diffusione in Spagna che celebra il *picaro*, il ladro avventuriero cresciuto in condizioni misere e che cerca di riscattare la propria vita tramite mille peripezie – sono

²⁵ ARTHUR CONAN DOYLE, *Uno studio in rosso*, in *Tutto Sherlock Holmes*, trad. it. di Nicoletta Rosati Bizzotto, Roma, Newton Compton, 1995 (1887), pp. 16-17.

²⁶ Ivi, p. 20.

confluite nel XIX secolo nel romanzo d'avventure, e quindi nel testo poliziesco, mesciandosi a fondo.²⁷

A livello di astrazione, dovuto alla semplificazione di diversi schemi narrativi di testi polizieschi, Crotti considera la struttura di tale genere come binaria e oppositiva, formata da due estremità: *incipit* ed *explicit*. Dei due spazi – che limitano il testo – è il secondo ad assumere maggior rilevanza, perché ha maggior potenziale espressivo e quindi funziona da vero e proprio polo di attrazione della vicenda. All'interno di questa forma parentetica si sviluppa l'intreccio, inteso come la “storia”, il racconto del procedimento di indagine, «la cui acme non è tanto l'evento delittuoso quanto lo svelamento di detto evento»:²⁸ pertanto questo spazio si può definire anche *detection*. Schiacciato da *incipit* ed *explicit*, l'intreccio promuove una carica via via crescente «che tenderà ad esplodere “al chiuso”, con un potenziale che risulterà così moltiplicato».²⁹ Il poliziesco canonico si conclude con un *explicit* «completamente appagatore e chiarificatore del senso»,³⁰ che – in virtù della finitezza testuale – non deve lasciare quesiti irrisolti: il lettore, alla fine del testo, deve aver compreso pienamente la vicenda. Proprio per questo il livello d'emozionalità del lettore resta in uno spazio narrativo ben definito, a differenza di un testo allotropico che adotta margini più elastici. Inoltre i due poli possono funzionare da amplificatori della ricerca per individuare all'interno della macro-struttura testuale una seconda microstruttura. A questo proposito Crotti individua, nella teoria della percezione, un parallelo del meccanismo strutturale del poliziesco. L'autrice cita l'intervento di Lotman ne *La struttura del testo poetico* del 1972.³¹ Dopo aver individuato l'inizio e la fine del testo come elementi strutturali obbligatoriamente presenti, il semiologo russo

²⁷ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 23.

²⁸ Ivi, p. 26.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, pp. 27-28.

³¹ Ivi, p. 30.

considera la possibilità di esaminare il testo come un'unica frase. A sostegno dell'argomentazione, Crotti considera la posizione di Segre nel saggio *Le strutture e il tempo* (1974): «Prendiamo la prima frase di un libro qualsiasi. L'occhio coglie gruppi di lettere, e contemporaneamente il lettore totalizza singole parole o, meglio, sintagmi; alla fine della frase, il lettore ha totalizzato un senso compiuto. C'è dunque, un movimento uniforme verso la fine della frase, concluso da un'apprensione più o meno istantanea del suo senso globale».³² Crotti collega il fenomeno percettivo del lettore alla struttura del poliziesco.

Si rilevi come questo tipo di apprensione tramite la lettura interna alla frase stessa sia prossimo all'andamento formale del «poliziesco» che, proprio nel momento finale, realizza un'espressività più accentuata; passando dalla percezione di una singola frase ad un testo complessivo, nel caso contingente ad un testo poliziesco, non muta il rapporto tra *incipit* ed *explicit*.³³

A supporto della tesi, Crotti riscontra delle analogie con Hochberg, il quale, ne *La rappresentazione di cose e persone*, afferma che «ogni oggetto viene esaminato attraverso una successione di occhiate, e ciascuna delle varie zone guardate ricade ogni volta sullo stesso punto dell'occhio».³⁴ In aggiunta, sia nel processo percettivo che in quello formale, la direzione perseguita si pone nell'acquisizione di senso. Oltre all'aumento del livello semantico e del quoziente informativo, si giunge a un conseguimento finale di una presunta razionalità.³⁵

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 31.

³⁵ *Ibidem*.

Il percorso di acquisizione di conoscenza viene sottolineato anche dal Grosser il quale, pur basandosi su contesti non polizieschi – *I promessi sposi*, *I Malavoglia* e *Il fu Mattia Pascal* – sottolinea lo stesso procedimento rilevato da Crotti.

In generale il lettore si trova a passare, nel corso della lettura, da un numero infinito di possibili situazioni narrative ad apertura di libro (quando non sa ancora nulla di ciò che accadrà), ad un numero più ridotto di possibilità di sviluppo della storia o addirittura ad un'assenza di possibilità di sviluppo della storia o addirittura ad un'assenza di possibilità di sviluppo a chiusura di libro (quando la storia giunge, nei casi in cui giunge, ad una soluzione logica). Parallelamente a questo, mano a mano che la storia si sviluppa, normalmente ci si avvicina allo scioglimento di molti degli elementi del testo, in particolare di quelli che riguardano l'intreccio, posti all'inizio o nel corso della narrazione.³⁶

Per quanto riguarda l'aspetto formale, Crotti riporta lo schema di Segre, a sua volta prodotto da una trasformazione dello schema-matrice di Bremond: «(virtualità) → attualizzazione → (scopo raggiunto)».³⁷ Crotti riprende la tripartizione di Segre e la adatta al genere poliziesco canonico: l'*incipit* corrisponde alla virtualità, l'*explicit* allo scopo raggiunto.

In ogni caso, tra i due modelli c'è una differenza. Infatti, nel poliziesco canonico, lo spazio espressivo attribuito ai due elementi 'di confine' (*incipit* ed *explicit*) è più marcato rispetto a quello emerso nello schema-matrice di Bremond. L'elemento mediano corrisponde alla componente portante della struttura, ossia la *detection*.

Lo schema tripartito postula la creazione di inter-spazi narrativi in cui agiscono le tecniche del giallo adibite a creare gli effetti narrativi della *suspense* e *surprise*. La

³⁶ HERMANN GROSSER, *Narrativa: manuale, antologia*, Milano, Principato, 1985, p. 29.

³⁷ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 33.

suspense si colloca intorno al primo nodo, tra virtualità e attualizzazione, la *surprise* intorno al secondo, tra attualizzazione e scopo raggiunto.

CAPITOLO SECONDO

LA STRUTTURA E LE TECNICHE DEL GENERE POLIZIESCO

II.1. *Incipit*

Questa fase introduttiva funge da premessa per accogliere il lettore nel processo di *detection*. L'*incipit* deve presentare un problema per poter dare il via alla fase investigativa. Proprio per questo, l'*incipit* è contraddistinto da un evento luttuoso. Come sottolinea Van Dine nella regola numero sette: «Un romanzo poliziesco non può non avere un cadavere».¹ Nel poliziesco canonico, Crotti osserva come la morte venga trattata in maniera distaccata, 'apatica' poiché il delitto è funzionale alla risoluzione dell'enigma.

Si pensi [...] all'atteggiamento totalmente distaccato che l'eroe-detective di Doyle, Holmes appunto, ad esempio in *A Study in Scarlet* (1887), assume davanti alla morte in generale e, in particolare, al corpo in scena, sia esso di sesso maschile o femminile, in quel forzato deviare lo sguardo dalla pertinenza tragica del messaggio luttuoso per focalizzare, invece, spoglie disumanizzate, da sottoporre a loro volta a un'analisi che con acribia ami soffermarsi soprattutto sui minimi dettagli: un oggetto tramutatosi in astratto pretesto, insomma, impotente nel suscitare sentimenti.²

¹ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., pp. 105-110.

² I. CROTTI, *Ombre del giallo. Il poliziesco, la letteratura italiana, la modernità in Le forme del narrare, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI Macerata, 24-27 settembre 2003*, Firenze, Polistampa, 2004, p. 170.

Il delitto può essere presentato immediatamente, nella prima pagina, oppure preceduto da una breve parte introduttiva. In ogni caso, lo spazio deve essere limitato. Inoltre può cambiare la tipologia del luogo del delitto. Un caso famoso è quello della “stanza chiusa” o “camera gialla”. Derivato dal titolo di un romanzo di Gaston Leroux (*Il mistero della camera gialla*, 1907), si tratta di un delitto commesso in una camera chiusa ermeticamente dal di dentro: proprio per questo non si comprende come l’assassino sia potuto uscire dalla camera dopo il delitto. Tuttavia, non è stato Leroux il primo artefice della “stanza chiusa”, bensì il padre del romanzo poliziesco, Edgar Allan Poe ne *I delitti della Rue Morgue* (1841): la porta della stanza dove sono stati scoperti i corpi della madre e della figlia è stata trovata chiusa dall’interno. L’*orangutan* – come deduce il *detective* nel finale – è scappato dalla finestra che si apre sul letto e che è fissata da una molla. Machera ha analizzato alcune varianti sulla “stanza chiusa”, largamente utilizzate fino agli anni Trenta del XIX secolo.

La porta, chiusa all’interno a chiave o col lucchetto, spesso viene chiusa dall’esterno con manovre più o meno arzigogolate, grazie a funicelle, spilli, pinzette, e chi più ne ha più ne metta. Questo tipo di varianti spesso si accompagnano a minuziose piantine dell’interno della stanza. Inutile dire che, dopo un po’, vengono a noia [...]. Un altro tipo di variante è quella per cui in realtà la Camera Chiusa non è affatto chiusa. Escludendo casi di passaggi segreti (decisamente poco interessanti), in genere ci si trova ancora alle prese con assassini-prestigiatori, capaci di far credere ai testimoni che la stanza era chiusa mentre non lo era.³

Oppure, si può avere a che fare con una cerchia ristretta di persone radunate in un luogo inaccessibile ad altri, «sicché il colpevole non può essere che tra quelle, con tutte le

³ STEFANO MACHERA, *La Camera Chiusa*, in *Mensa Italia*, <http://www.siglibri.mensa.it/profili/05giallo.html> (ultima consultazione 15/01/2016).

combinazioni possibili». ⁴ È il caso dei delitti in treno (*Assassinio sull'Orient Express* di Agatha Christie del 1934), in nave oppure su un'isola.

Per quanto riguarda invece i luoghi 'accessibili' Petronio ha riportato una pagina di *Hochherrschaftlich Möbilerte Zehnzimmerwohnung* (*Appartamento decacamere signorilmente mobilitato*) scritta da Benjamin, figura prestigiosa della cultura tedesca negli anni Venti e Trenta, che sottolinea il rapporto tra i romanzi di Conan Doyle e la civiltà borghese del secondo Ottocento mettendo in correlazione le dimore con il delitto.

Gli interni borghesi tra gli anni Sessanta e Novanta dell'Ottocento, con i loro enormi buffet sovraffollati di intagli, i loro angoli senza sole dove si drizza una palma, i lunghi corridoi con la fiamma sibilante del gas, si prestano magnificamente a nascondere i cadaveri. «Su questo sofà può benissimo essere stata ammazzata la zia». ⁵

Inoltre, il critico tedesco sottolinea l'interesse suscitato dai paesaggi d'Oriente, con la pompa orientale all'interno delle abitazioni: il tappeto persiano, l'ottomana o il pugnale caucasico. Grimaldi si focalizza invece sui contrasti tra il personaggio e l'ambientazione che arricchiscono le vicende e stimolano l'attenzione del lettore. Ad esempio, si può pensare di far vivere una ricca signora in un misero quartiere periferico popolato di diseredati, oppure «una vecchia nubile in un appartamento disordinato e reso inagibile da montagne di libri accatastati ovunque». ⁶

In aggiunta, questo ventaglio di opzioni si moltiplica esponenzialmente per quanto riguarda le motivazioni dell'omicidio e i mezzi a cui ricorre l'assassino per uccidere (veleno, arma bianca o da fuoco, strangolamento, caduta o asfissia). Van Dine enuncia

⁴ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 19.

⁵ Ivi, p. 144.

⁶ LAURA GRIMALDI, *Il giallo e il nero. Scrivere suspense*, Milano, Pratiche, 1996, pp. 78-79.

alcune preziose norme inerenti il crimine: le questioni sentimentali non devono incidere sul delitto. Si consideri la numero tre:

Il vero romanzo poliziesco deve essere esente da ogni intrigo amoroso. Introdurvi l'amore vorrebbe dire guastare il meccanismo puramente intellettuale del problema.⁷

II.2. *Suspense*

Nel saggio *Narrativa: manuale, antologia*, Grosser dà una definizione di *suspense*:

Possiamo affermare che si ha *suspense* quando uno scrittore, mediante scelte contenutistiche, tecnico-narrative, ma anche linguistiche, stilistiche e retoriche, pone e mette in rilievo enigmi relativi all'intreccio e in particolare alla condizione o alla sorte di quei personaggi nei confronti dei quali ha favorito nel lettore processi di immedesimazione.⁸

Naturalmente questo processo riguarda il destinatario. Infatti Grosser precisa: «possiamo inoltre definire la *suspense* come lo stato di sospensione emotiva provata dal lettore disponibile in relazione a tali circostanze della storia».⁹

Come analizzato nello schema tripartito, la *suspense* si inserisce tra la virtualità e l'attualizzazione, quindi si origina dopo l'*incipit* per svilupparsi successivamente lungo l'elemento mediano (il racconto). Fondamentale a questo punto il concetto di tempo narrativo: si tratta dello spazio testuale che il narratore dedica agli avvenimenti, quindi rappresenta il tempo che il lettore impiega per leggerli. Ad esempio l'*Ulysses* di James Joyce si svolge in un solo giorno, ma il tempo narrativo occupa centinaia di pagine. Il

⁷ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., pp. 105-110.

⁸ H. GROSSER, *Narrativa: manuale, antologia*, cit., p. 33.

⁹ *Ibidem*.

rapporto che si stabilisce tra il tempo narrativo e il tempo della realtà (cioè quello effettivo) determina il ritmo della narrazione.

Secondo Crotti il tempo narrativo assume per la *suspense* un'importanza decisiva: «è un tempo “diluito” eppure allungato semanticamente che tende a sospendere i temi ed i motivi in un'incertezza cronica». ¹⁰ La *suspense*, inserendosi tra i parametri di spazio testuale e tempo narrativo, modifica i loro rapporti di bilanciamento e durata. Infatti, «l'ambiguità della sua temporalità apparente falsa l'effettiva durata narrativa». ¹¹ Di conseguenza la fruizione che il lettore gode della temporalità narrativa soggetta alla tecnica “sospensiva” risulta ampliata, «“drogata” rispetto a quella effettiva del testo». ¹²

Pertanto il fattore temporale presenta un duplice aspetto. Se da un lato è ‘oggettivo’, dall'altra mostra un volto soggettivo, determinato dalla specifica percezione del lettore. Ed è proprio questa componente soggettiva e individuale a mistificare l'effettiva durata testuale:

Ecco allora che la duplicità della temporalità testuale trova un *pendant* significativo nell'atteggiamento del lettore, duplice, appunto, nel tentativo di verificare la vicenda proposta con ipotesi individuali e nel constatare l'effettivo svolgimento monco della vicenda medesima. ¹³

Il lettore, sprovvisto di componenti informative per l'esatta comprensione semantica del testo, formula una serie di ipotesi relative allo svolgimento della vicenda.

Il concetto di negazione, come negazione temporanea di sapere, stimola il [...] lettore ad un'*invention* testuale, ad uno svelamento semantico che colmi quel

¹⁰ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 35.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ivi*, p. 36.

vuoto proposto dalla negatività stessa.¹⁴

Tuttavia i meccanismi adibiti all'effetto *suspense* devono rispettare dei limiti. Infatti, come evidenzia Crotti, «se la tecnica oltrepassa il ragionevole confine imposto alla durata narrativa del testo e si allunga oltre tale punto, si ha come resultante lo straripare del testo medesimo in un insignificante proseguimento».¹⁵ Perciò la tecnica si deve distribuire (e al tempo stesso progredire) entro due termini-limite precisi.

La struttura tensiva della *suspense* necessita di questa chiusura come strumento di costruzione in positivo; detta chiusura, [...] caratterizzata al suo interno dalla crescita progressiva e continua [...] si mostra al suo interno dialetticamente *in fieri*, in moto perpetuo per auto-accrescersi.¹⁶

Gli elementi informativi sottratti all'occhio del lettore compaiono in un secondo momento: si tratta del ritardo, e rappresenta uno dei meccanismi utilizzati per creare *suspense*. Il ritardo, inteso come «divario tra temporalità percettiva del lettore e temporalità effettiva del testo, [...] inserisce un cuneo espressivo nell'ingranaggio del testo, promuovendo una serie di “frenamenti”».¹⁷ Inoltre questi rallentamenti incidono sul versante ritmico del poliziesco.

A tal proposito Crotti elabora un parallelo tra la struttura della novella e quella del poliziesco canonico, facendo riferimento rispettivamente a Reformatskij e a Sklovskij.¹⁸ Nel *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, il linguista russo si sofferma sulle azioni e funzioni all'interno della novella, e individua quattro punti: 1) intreccio, 2) elaborazione, 3) ripresa, 4) scioglimento. Nel secondo punto, Reformatskij cita la

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 35.

¹⁶ Ivi, pp. 35-36.

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ Ivi, p. 38.

Spannung della elaborazione, «caratterizzata dalle interruzioni del ritmo interno della narrazione (cioè dall'alternanza di momenti stabili e instabili – di statica e dinamica) e dal rallentamento della soluzione, come nella musica di una progressione armonica di settime». ¹⁹ *Mutatis mutandis*, si può notare come lo *Spannung* della novella corrisponda alla *suspense* poliziesca.

Per quanto riguarda l'altro termine di paragone, ossia il poliziesco, Crotti riporta lo schema di Conan Doyle elaborato da Sklovskij. Le fasi narrative di Doyle sono le seguenti:

- 1) Attesa, conversazione sulle avventure passate, analisi.
- 2) Apparizione del cliente. Parte del racconto dedicata al caso da risolvere.
- 3) Indizi, riportati nel racconto. I dati più importanti sono quelli di secondo ordine, posti in modo tale che il lettore non le noti. Sempre qui viene dato anche il materiale per la falsa soluzione.
- 4) Watson dà una falsa interpretazione degli indizi.
- 5) Ricognizione sul luogo del delitto, che molto spesso non è stato ancora compiuto, per la qual cosa il racconto acquista in effetto, e il romanzo del delitto si innesta nel romanzo di investigazione. Sul posto vengono raccolti degli indizi.
- 6) L'investigatore dà una falsa soluzione; in sua mancanza, la falsa soluzione viene data da un giornale, dalla vittima o dallo stesso Sherlock Holmes.
- 7) L'intervallo viene riempito dalle riflessioni di Watson che non comprende di che si tratti. Sherlock Holmes fuma o ascolta della musica. Talvolta riunisce i fatti in gruppi, senza trarne una conclusione definitiva.
- 8) Soluzione, per eccellenza, inattesa.
- 9) Analisi dei fatti compiuta da Sherlock Holmes. ²⁰

Come analizzato da Crotti, i punti dotati di forte peso semantico, in relazione alla *suspense* e ai procedimenti del ritardo, intercorrono dal punto tre al sette. Questo spazio è caratterizzato da alternanza tensiva causata dalla sospensione della vicenda. Si tratta quindi

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, pp. 39-40.

di un momento di disordine, ambiguità, incertezza. Tale caos è causato dalla negazione di alcune informazioni decisive al fine di una comprensione testuale, perciò si tratta di una fase di apertura semantica.

Si dirà quindi che la *suspense* corrisponde all'*hésitation* teorizzata da Todorov nel testo fantastico. Per *hésitation* si intende lo *status* emotivo del lettore di fronte a una mancata comprensione della vicenda.

Crotti nota una certa «singolarità con cui i punti dal tre al sette si collocano fra loro»:²¹ la loro disposizione provoca una alternanza tensiva, per cui «se nel punto x si manifesta un qualche quoziente reale d'informazione, nel punto y seguente il caos invade ogni settore informativo».²² In base allo schema di Sklovskij, Crotti indica con il termine “contenuto” lo spazio occupato dalla *suspense*. I primi due e gli ultimi due punti invece costituiscono il “contenente”, caratterizzato da uno spazio narrativo piatto.

Un'altra tecnica utilizzata per creare *suspense* è l'*anticipatio*. Se nel caso del ritardo alcuni elementi vengono posticipati rispetto all'ordine naturale (della fabula), l'*anticipatio* permette allo scrittore di collocare delle informazioni in una posizione anteriore, fornendo al lettore alcuni accenni o indizi, spesso incomprensibili.

Si ha a che fare con tecniche di spostamento, inteso come dislocazione dalla struttura logico-cronologica della fabula: ritardo e *anticipatio* sradicano gli elementi principali dalla loro legittima sede per proporli, mutati e contraffatti, isolati e straniati, in altro contesto. Spiazzato, il lettore si trova di fronte a un procedimento «allucinatorio, simile ai procedimenti di spostamento che si notano nel lavoro onirico»:²³ basti pensare ai *deja-vu* o ai *flashback*. Queste tecniche attuano quel piacere del «“ritrovare” come gusto del riconoscere un già noto e dell'individuare una seconda volta, come processo

²¹ Ivi, p. 43.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 43.

nettamente distinto dal “trovare per la prima volta”». ²⁴ Sull’argomento si è espresso anche Reuter, che nota nel romanzo-enigma (il termine si riferisce al romanzo canonico) un abbondante uso di “anacronie”, ossia spostamenti, inversioni e variazioni dello svolgimento cronologico normale.

Questi procedimenti sono alla base del romanzo-enigma, perché si tratta di ricostruire ciò che ha preceduto l’indagine, azione realizzabile tramite interrogatori posteriori che presentano retrospettivamente e spesso in modo confuso (si pensi agli alibi) ciò che è successo. In questo modo, attraverso il disordine narrativo e i vari punti di vista forniti, il lettore ricostruisce più difficilmente la storia. ²⁵

Inoltre, come riporta Crotti, Richards definisce ritmo e metro come dipendenti dalla ripetizione e dall’attesa e sottolinea come tutti gli effetti ritmici e metrici nascano dall’anticipazione. ²⁶ Secondo questo punto di vista – riprende Richards – «la regolarità cui il metro tende agisce mediante la determinatezza delle anticipazioni che tale regolarità provoca», ²⁷ sia che essa venga rispettata sia che venga negata. Quindi il ritmo è condizionato dalla attesa e dalla ripetizione di tali elementi. Oltre alla ripetizione, un’altra tecnica utilizzata per creare *suspense* può essere l’accumulazione, che consiste nell’aggiunta di membri nuovi della frase. In questo modo l’attenzione del lettore si sposta su determinati elementi, contribuendo ad aumentare la tensione emotiva.

II.3. Indagine (*detection*)

Limitata dall’*incipit* e dall’*explicit*, l’indagine occupa la parte centrale del testo poliziesco e assume un ruolo chiave: inizia subito dopo il delitto, si sviluppa lungo gran

²⁴ Ivi, p. 44.

²⁵ YVES REUTER, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 1998 (Paris 1997), p. 57.

²⁶ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 56.

²⁷ Ivi, p. 46.

parte del racconto e guida il lettore verso la terza parte, ossia la scoperta del crimine con conseguente soluzione dell'enigma.

Nel corso della *detection* si sviluppano le tecniche relative alla *suspense* descritte in precedenza. Considerando lo schema di Sklovskij per Conan Doyle, l'indagine rappresenta il contenuto, cioè i punti di instabilità compresi tra il numero tre (indizi riportati nel racconto) e il sette (intervallo riempito dalle riflessioni di Watson che non comprende).

Se la vittima viene eliminata nella fase iniziale e l'assassino si nasconde, è l'investigatore il 'protagonista' nella *detection*. Il suo compito è quello di comprendere le dinamiche del delitto e di catturare il *killer*. In senso etico l'investigatore deve riportare ordine nel mondo (letterario), quindi sconfiggere il disordine e il male compiuto dall'assassino. Quella del *detective* si può considerare una doppia sfida: *in primis*, quella con il colpevole. Metaforicamente il *detective* disputa una partita a scacchi con lui, cercando di sfruttare la prima mossa errata per un esito felice nelle indagini. Dall'altra parte della scacchiera, l'assassino procederà in maniera opposta, tentando di confondere le tracce del delitto. Da questo punto di vista l'assassino è l' 'inverso del *detective*'. Se il 'duello' si svolge a livello intratestuale, si può scorgere un'altra competizione, extratestuale: quella con il lettore. Interpretando gli indizi forniti nel testo, il lettore sfida l'investigatore nella risoluzione del caso. Ma, in virtù delle tecniche di negazione e di spostamento dell'informazione, il genere poliziesco decreta un unico vincitore: il *detective*.

Nel saggio del 1924 *The Art of Detective Stories*, riportato da Petronio, Freeman sostiene che, nel corso dell'indagine (ma in generale in tutto il racconto), l'autore debba essere leale con il lettore, scoprendo tutte le carte sotto i suoi occhi, senza ingannarlo. Fiducia incondizionata significa quindi abbandonare la pista di falsi indizi che spesso ha costellato (e costella) il poliziesco nel suo complicato intreccio.

Nei più antichi racconti del genere a metà dell'azione è inserita una lunga serie di falsi indizi e di sospetti attribuiti a rotazione prima a un personaggio, poi a un altro, poi a un terzo e così via. Si ha la pazienza di seguire ogni indizio, uno dopo l'altro, per poi scoprire che non approdano a nulla. L'attività è febbrile ma non porta a nessun risultato. Tutto questo è noioso per il lettore ed è, a mio parere un pessimo modo di procedere. È mia abitudine eliminare del tutto i falsi indizi e tentare di avvicinare il lettore al ritmo narrativo del racconto.²⁸

Questa posizione rimanda al legame onesto tra lettore e autore teorizzato da Van Dine («Il lettore deve avere la stessa possibilità del detective di risolvere il problema»)²⁹

Per quanto riguarda le *Venti regole per scrivere romanzi polizieschi*, si osservino le seguenti prescrizioni riguardanti le modalità di indagine:

5) Il colpevole deve essere scoperto tramite una serie di deduzioni e mai accidentalmente, per caso, o per spontanea confessione.

6) In ogni romanzo poliziesco deve essere presente, per definizione, un poliziotto, che faccia il suo mestiere e lo faccia bene. Il suo compito consiste nel raccogliere gli indizi che ci condurranno all'autore del brutto tiro giocato nel primo capitolo. Se il detective non arriva a una conclusione soddisfacente, attraverso l'analisi degli indizi raccolti, non ha risolto la questione.

9) In un romanzo poliziesco degno di questo nome deve esserci soltanto un unico, vero, poliziotto.

13) Le società segrete, le mafie, non possono trovare spazio nel romanzo poliziesco.³⁰

L'unico obiettivo dell'intreccio, secondo Van Dine, è la ricerca del colpevole. Tutto ciò che non è pertinente rischia di risultare nocivo al fine della costruzione del racconto.

²⁸ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 103.

²⁹ Ivi, p. 105.

³⁰ Ivi, p. 107.

Non ci devono essere nel poliziesco lunghi passaggi descrittivi, o analisi troppo sottili o marcate preoccupazioni di «atmosfera». Il problema è quello di presentare chiaramente un delitto e cercarne il colpevole. Questioni di altro genere non fanno altro che rallentare l'azione e disperdere l'attenzione, stornando il lettore dallo scopo principale, che consiste nel porre il problema, nell'analizzarlo e nel trovargli una soluzione soddisfacente.³¹

II.4 Pausa

Se la *suspense* traccia un percorso segnato dalla instabilità e dalla tensione emotiva crescente attraverso il *climax*, questa sospensione viene enfatizzata a livello della pausa, «momento tecnico meramente astratto, non reperibile facilmente all'interno della narrazione, ma che svolge un ruolo marcatamente illusionistico».³² Si tratta di un momento paradossale, perché se da un lato sembra creare uno spazio narrativo illimitato, dall'altro, essendo circoscritto tra *suspense* e *surprise*, ribadisce marcatamente i suoi confini.

A livello della pausa si può notare uno stacco narrativo e semantico ma al tempo stesso un aumento della tensione. Si può sostenere che la pausa sia al servizio della *suspense*. Tuttavia la fase di instabilità termina con la conclusione della pausa: è «il momento in cui nel testo poliziesco avviene il ribaltamento globale del tutto, in cui all'*hésitation* succede lo stupore, quindi la certezza della soluzione».³³

Ecco quindi che la pausa come momento immediatamente antecedente la *surprise* svolge un ruolo ben preciso, quello di scavare un solco il più possibile profondo ed invalicabile fra i due momenti, perché più netto sarà il balzo tra la pausa e la *surprise* e maggiore sarà la potenza espressiva di quest'ultima.³⁴

³¹ Ivi, p. 108.

³² I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 48.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 49.

Considerando lo schema-matrice di Segre, la pausa si colloca al limite tra “utilizzo” e “scopo raggiunto”, servendo da molla divaricatrice tra i due momenti e influenzando l’allontanamento dei due elementi. In questo modo, la pausa opera in modo tale che lo “scopo raggiunto” acquisti un peso narrativo più incidente e risulti “straniato” rispetto alle aspettative proposte dall’“attualizzazione”.³⁵

Se la *suspense* ha di per sé un carattere destabilizzante, la pausa raggiunge il culmine di tale *status*. Inoltre, la pausa blocca l’instabilità in modo cronico e caratterizza la *suspense* come «destabilizzazione stabilizzata». ³⁶ In questo modo, l’*hésitation* si tramuta in blocco cognitivo a livello della pausa. La pausa trasforma tutto in un’unica cristallizzazione che esclude il movimento diacronico proprio della *suspense*, inteso come ‘tensione emotiva crescente’.³⁷

A livello microstrutturale, Crotti prende in considerazione la tesi di Alonso, il quale individua, in un periodo verghiano, un ritmo particolare, «costituito da una tensione organica crescente nel primo membro A che termina con inflessione ascendente, e che durante il suo svolgimento anticipa e presenta il secondo membro B decrescente nella sua distensione finale». ³⁸ In questo modo, fase ascendente e discendente generano il ritmo. Analogamente, nel poliziesco, se il momento primario a carattere ascendente sul versante ritmico corrisponde ai momenti di virtualità e attualizzazione dello schema di Bremond, quello secondario discendente aderisce allo scopo raggiunto, «quindi allo svelamento definitivo ed all’*explicit* chiuso del poliziesco». ³⁹

Per quanto riguarda lo schema delle funzioni di Conan Doyle, la pausa è collocata al punto sette («L’intervallo viene riempito dalle riflessioni di Watson che non comprende

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 50.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 51.

di che si tratti. Sherlock Holmes fuma o ascolta della musica. Talvolta riunisce i fatti in gruppi, senza trarne una conclusione definitiva»⁴⁰).

II.5 *Surprise*

La *surprise* si realizza dopo lo stacco della pausa, in risposta alla *suspense*. Nel caso del poliziesco canonico, la *surprise* si colloca in una fase conclusiva rigidamente serrata. La *surprise* «necessita di autoesaudirsi, soddisfacendo se stessa nel proprio appagamento»,⁴¹ perciò si inserisce nel testo a livello di un *explicit* ben definito, senza continuazione in uno spazio extratestuale (questa situazione può avvenire in un poliziesco non canonico).

Se le ambiguità semantiche e il conseguente atteggiamento di *hésitation* da parte del lettore avevano creato una tensione emotiva crescente nell'arco della *suspense* e questo *status* era stato enfatizzato nella pausa, esso viene annullato a livello di *surprise*.

Crotti individua analogie in Kracauer:

La fine del romanzo poliziesco è la vittoria incontestata della ratio [...]. Non esiste nessun romanzo poliziesco nel quale il *detective* alla fine non avrebbe fatto luce nell'oscurità e spiegato i fatti banali.⁴²

Gli indizi che venivano mostrati ma al tempo stesso “occultati”, messi in secondo piano – nella tecnica dell'*anticipatio* – ora si rivelano all'occhio del lettore. Si verifica il cosiddetto “salto di carattere informativo”. Infatti, gli indizi che in un primo momento venivano sottratti all'attenzione del lettore, all'improvviso si rivelano utili. Viceversa i dati

⁴⁰ Ivi, p. 43.

⁴¹ Ivi, p. 57.

⁴² SIEGFRIED KRACAUER, *Sociologia del romanzo poliziesco*, in *Saggi di sociologia critica*, trad. it. di Ursula Bavay, Antonella Gargano e Carlo Serra Borneto, Bari, De Donato, 1974 (Frankfurt 1971), p. 204.

ripetuti, evidenziati dallo scrittore, si rivelano fuorvianti. A tal proposito torna utile la definizione di *surprise* in Grosser:

Diversa cosa è la sorpresa, che si ha quando accade un evento imprevisto ed imprevedibile: un evento che il narratore, cioè, in nessun modo ha anticipato o, anzi, ha fatto in modo da far considerare non realizzabile.⁴³

Inoltre la potenza espressiva della sorpresa è legata alla «forza in negativo che le precedenti tecniche dell'occultamento propugnavano».⁴⁴ Si tratta di un rapporto di proporzionalità diretta. Maggiore è l'indice di improbabilità degli elementi presenti (i quali sono opportunamente occultati dalle tecniche adibite alla *suspense*), più risulta efficace, potente la *surprise*. In questo modo si verifica un contrasto tra i dati improbabili (formati dal lettore nella fase di ambiguità semantica) e la successiva verifica di questi ultimi. Dunque la *surprise* può essere intesa come risposta diversa a una verifica informativa. Più è alta la probabilità iniziale di trasmissione, meno si apprende ricevendo il messaggio. Infatti, riporta Crotti confrontando Black, «se si avesse la certezza che il messaggio [ipotizzato, formulato] arriva, non apprenderemmo nulla ricevendolo».⁴⁵ Proprio per questo deve verificarsi un salto tra aspettative e realtà. Senza lo stacco, il testo non potrebbe essere considerato un poliziesco canonico. Analogamente il procedimento di preparazione informativa del poliziesco che punta verso una direzione di senso e cambia nella parte finale viene paragonato alla forma retorica della metafora. Crotti cita un intervento di Weinrich su *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte* (Bologna 1976). Il linguista tedesco riprende Verlaine, in cui la parola "*paysage*" stabilisce l'aspettativa di un contesto in cui il discorso verterà attorno a elementi del paesaggio. Ma in Verlaine, come

⁴³ H. GROSSER, *Narrativa: manuale, antologia*, cit., p. 34.

⁴⁴ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 59.

⁴⁵ *Ibidem.*

sottolinea Weinrich, il concetto di “paesaggio” è riferito a un aspetto della psiche. Perciò il lettore, convinto che lo scrittore faccia riferimento al paesaggio in senso letterale, naturale, fisico, in realtà si deve ricredere quando comprenderà che questa associazione è errata. Questa aspettativa creata dal lettore e non riscontrata nella conclusione del testo è chiamata da Weinrich “aspettativa di determinazione”. Crotti riporta una parte dell’intervento del critico tedesco:

Nella metafora, la “contro determinazione” deve [...] contrariare l’attesa di determinazione. Per prima cosa è indispensabile dunque un’attesa di determinazione.⁴⁶

Naturalmente, la posizione anticipata dell’attesa di determinazione condiziona la “contro determinazione” che ne segue. Inoltre, mentre l’attesa di determinazione è un elemento dato, la risposta a questa attesa può essere contro determinante o meno, cioè può mostrarsi consona alla domanda oppure tenacemente divaricata da essa.

Secondo Crotti la *surprise* è prossima allo straniamento, cioè – cita il Lausberg – all’«effetto psichico che l’imprevisto [...] come fenomeno del mondo esterno esercita sull’uomo».⁴⁷ Da questo punto di vista lo straniamento consiste in un momento di risposta emotiva di notevole portata, come conseguenza psichica di un aumento di sapere.⁴⁸ L’effetto può realizzarsi in diversi gradi e può variare da lettore a lettore.

Nello schema di Conan Doyle, la *surprise* rientra nel punto otto (soluzione inattesa). Questa fase è seguita da una parte di razionalizzazione in cui il *detective* fornisce i dettagli della sua indagine. A quel punto il testo rimane privo di incertezze e ambiguità semantiche, perciò si conclude senza sconfinare in uno spazio extratestuale.

⁴⁶ Ivi, p. 68.

⁴⁷ Ivi, p. 72.

⁴⁸ *Ibidem*.

II.6 *Explicit* (Soluzione)

La fase conclusiva del poliziesco coincide con lo scopo raggiunto dello schema matrice di Bremond. Dopo l'enigma e la *detection*, il terzo e ultimo elemento strutturale del poliziesco è la soluzione, il punto in cui trionfa la componente logica. Il nodo si scioglie, il mistero è risolto, l'ordine è ristabilito e a vincere risulta l'intelligenza. Il successo cognitivo viene considerato l'aspetto più importante per il lettore. Come sostiene Reuter, punizione e ricompensa sono secondari dal punto di vista della costruzione narrativa.⁴⁹ L'autore può adottare diversi tipi di soluzione:

Se le strade per le quali si arriva allo scioglimento sono infinite, i modi nei quali questo scioglimento ha luogo e viene comunicato ai partecipanti all'azione e al lettore sono anch'essi vari.⁵⁰

Ad esempio, il *detective* Nero Wolfe si siede sulla poltrona e attorno a lui raduna le persone coinvolte nel caso. Descrivendo la sua indagine, l'investigatore stringe il cerchio intorno a uno dei presenti che viene accusato apertamente, infine chiude il caso. Analoga situazione si ha con l'investigatore Poirot ne *L'Assassinio di Roger Ackroyd*.

Come sottolinea Petronio, «la soluzione si lega agli elementi che sono prima di essa, impliciti nella stessa struttura-base del libro».⁵¹ Una conclusione alla Nero Wolfe è plausibile solo nel giallo canonico, che prevede nel finale la situazione di equilibrio.

Tuttavia, a partire dagli anni Trenta-Quaranta, alcuni giallisti (specialmente della scuola statunitense) hanno iniziato a lasciare l'ambiguità a livello di *explicit*, inaugurando la nuova stagione del giallo problematico che si distacca dal modello canonico, diffusosi

⁴⁹ Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 33.

⁵⁰ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 23.

⁵¹ *Ibidem*.

nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento. Petronio individua le motivazioni del cambiamento:

A un certo momento, per un cumulo di ragioni storiche e culturali, il giallista non se l'è sentita più di chiudere una sua storia [...] con una conclusione, non ha saputo più pensare che un caso criminale debba avere per forza una soluzione. Così, dopo il «giallo classico» [...] se ne è avuto un altro «aperto», dove la soluzione o appare addirittura impossibile o appare possibile [...] ma non può avere gli sbocchi pratici tradizionali: la rivelazione del nome del colpevole e il suo arresto.⁵²

Di conseguenza, la tensione emotiva del lettore non trova un conforto, ma al contrario viene alimentata. Si pensi ad esempio ai gialli di Sciascia: la mancata soluzione del caso contribuisce a enfatizzare il clima di ingiustizia, causato *in primis* dalla mafia siciliana, dal dopoguerra fino agli attentati terroristici (che raggiungono il culmine dell'orrore con l'omicidio del 1992 di Falcone e Borsellino, quando lo scrittore era morto ormai da tre anni). In ogni caso, il giallo problematico non sostituisce il giallo-enigma, ma si affianca a esso nella produzione.

Per quanto riguarda la risoluzione del delitto nel poliziesco canonico, Van Dine elabora alcune regole preziose:

4) Il colpevole non deve mai essere il *detective* stesso o qualsiasi altro membro della polizia.

10) Il colpevole deve essere sempre un personaggio che ha sostenuto un ruolo più o meno importante nella storia, qualcuno, cioè, che il lettore conosce e per il quale ha interesse. Incolpare del delitto, all'ultimo capitolo, un personaggio appena introdotto che ha avuto un ruolo del tutto secondario per il lettore equivarrebbe ad ammettere la propria incapacità di misurarsi col lettore.

⁵² Ivi, p. 24.

11) L'autore di romanzi polizieschi non deve mai scegliere il criminale tra il personale domestico, per la semplice ragione che si tratterebbe di una soluzione troppo facile. Il colpevole deve essere qualcuno all'altezza della situazione.

12) Non ci deve essere che un solo colpevole, senza riguardo al numero dei delitti commessi. Bisogna fare in modo che tutta l'indignazione del lettore possa arrivare a concentrarsi su una sola anima nera.

14) Le modalità di esecuzione del delitto e i mezzi che portano alla scoperta del colpevole, devono essere razionali e scientifici. La pseudoscienza, con tutto il suo apparato puramente immaginario, non può trovare posto nel vero romanzo poliziesco.

15) La spiegazione dell'enigma deve trarre la sua evidenza da tutto lo svolgimento del romanzo, a condizione, ben inteso, che il lettore sia abbastanza perspicace da accorgersene. In altre parole, se il lettore, una volta svelato il mistero, andasse a rileggere il libro, si accorgerebbe che, in un certo senso, la soluzione saltava agli occhi fin dal principio. Tutti gli indizi portavano, infatti, all'identificazione del colpevole e, se fosse stato sottile quanto il detective, avrebbe potuto intuire il segreto, senza dover arrivare all'ultimo capitolo.

17) Lo scrittore di romanzi polizieschi dovrà evitare di scegliere il colpevole tra i professionisti del crimine.

18) Ciò che è stato presentato come un delitto non può, a fine romanzo, rivelarsi come un fatto accidentale o un suicidio.

19) Il movente del delitto deve sempre essere strettamente personale. Il romanzo deve riflettere le esperienze e le preoccupazioni quotidiane del lettore, offrendo un certo sfogo alle sue aspirazioni o alle sue emozioni represses.⁵³

Eppure, negli stessi anni in cui Van Dine attribuisce delle norme al poliziesco canonico, una autrice come Agatha Christie (1890-1976) decide di inserire, in alcuni gialli, dei meccanismi innovativi se non rivoluzionari. Ad esempio, in *The Murder of Roger Ackroyd* (*L'assassinio di Roger Ackroyd*) del 1926, il colpevole è il narratore, il dottor James Sheppard, aiutante di Poirot. In questo caso non viene rispettato il patto narrativo con il lettore. Infatti il destinatario è 'trascinato' dalla voce narrante fino alla rivelazione di

⁵³ Ivi, pp. 105-110.

Poirot. Di conseguenza, tutti gli indizi forniti al lettore tramite il narratore non sono attendibili. L'assassino-narratore si crea un alibi, modificando l'ora del delitto e al tempo stesso ingannando il destinatario. Oppure, in *Murder on the Orient Express (Assassinio sull'Orient Express)* del 1934, gli assassini sono ben dodici: gli undici passeggeri del treno oltre al controllore.

La ventesima regola di Van Dine riguarda i trucchi ai quali un autore non deve fare ricorso:

- a) scoprire l'identità del colpevole confrontando un mozzicone di sigarette trovato sul posto del delitto con quelle che fuma un individuo sospettato;
- b) la seduta spiritica truccata, nel corso della quale il criminale, spaventato, confessa la sua colpa;
- c) le false impronte digitali;
- d) l'alibi costituito da un manichino;
- e) il cane che non abbaia, e quindi la deduzione che l'intruso è un abitudinario del luogo;
- f) il colpevole nella persona di un fratello gemello del sospettato o di un parente che gli assomiglia;
- g) il siero della verità;
- h) l'assassinio commesso in un locale chiuso e in presenza della polizia;
- i) l'uso di associazioni di parole per scoprire il colpevole;
- l) la decifrazione di un crittogramma da parte del *detective* o la scoperta di un codice cifrato.⁵⁴

Secondo il giallista, questi espedienti sono stati utilizzati frequentemente e perciò sono familiari a ogni amatore di polizieschi: «servirsene ancora è come confessare inettitudine e mancanza di originalità».⁵⁵

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ ROBERTO TARTAGLIONE, *Le venti regole di una storia poliziesca*, Scudit, Scuola d'italiano, Roma, www.scudit.net/mdcoliandro_20regole.htm (ultima consultazione 11/01/2016).

Assieme al delitto, all'indagine e alla scoperta – come riporta Petronio – Freeman aggiunge una quarta costante, ossia la dimostrazione. In questa fase, l'autore, tramite il *detective*, deve «illustrare la soluzione attraverso l'analisi e l'esposizione delle prove».⁵⁶ Lo scrittore ha il compito di dimostrare al lettore che la conclusione è scaturita naturalmente e ragionevolmente dai fatti conosciuti, non lasciando spazio ad altre soluzioni. Come sottolinea Freeman, «questa parte, se svolta in modo corretto, è di solito la più interessante del libro per il lettore avveduto, che, in base a quella, ha ragione di giudicare la qualità dell'intero lavoro».⁵⁷ In ogni caso, la dimostrazione può rientrare nella soluzione. Anche Caldiron si è soffermato sulle costanti del poliziesco, notando affinità con il metodo scientifico:

Lo schema del romanzo poliziesco sembra ammettere le stesse articolazioni della ricerca scientifica, se postula un modello epistemologico che passa attraverso l'enunciazione del problema, la presentazione dei dati essenziali da cui dipende la soluzione, lo sviluppo dell'indagine nelle sue varie fasi, la discussione degli indizi e la dimostrazione conclusiva.⁵⁸

Analizzando lo schema di Sklovskij per Conan Doyle, l'*explicit* pertiene al punto nove («Analisi dei fatti compiuta da Sherlock Holmes»)⁵⁹.

⁵⁶ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 104.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ORIO CALDIRON, *L'arte del delitto*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 18.

⁵⁹ I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 40.

CAPITOLO TERZO

IL SUCCESSO DEL POLIZIESCO ITALIANO

III.1. Una premessa di carattere storico

L'archetipo del poliziesco va individuato in Francia nel 1841, con Edgar Allan Poe. A questo modello si rifà la Gran Bretagna, prima con lo scozzese Arthur Conan Doyle (esordio nel 1887 con *A Study in Scarlet*) poi con Agatha Christie (il primo giallo *Poirot a Styles Court* del 1920).

In Italia, di fatto, il genere vero e proprio nasce più tardi. Infatti, nella seconda metà del XIX secolo, spinti dal successo dei *feuilleton* francesi, gli autori italiani si sono impegnati a cercare una forma di romanzo popolare «che potesse da una parte adattarsi al grande pubblico e dall'altra mostrasse l'originalità sanguigna della nostra letteratura».⁶⁰ Le tematiche erano differenti ma alcune erano ricorrenti:

Di una cosa erano già ben consapevoli fin da allora gli scrittori popolari italiani: sangue, sesso e soldi erano (visti i risultati dei precedenti francesi) tre addendi fondamentali che non potevano mancare nelle loro opere.⁶¹

⁶⁰ LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 23.

⁶¹ Ivi, pp. 23-24.

In ogni caso, queste opere di ambientazione autoctona si pongono sulla stessa scia del *feuilleton* francese per tematiche e stile.⁶² Tra i vari casi, Padoan cita il napoletano Francesco Mastriani (1819-1891), scrittore di romanzi d'appendice dalle fosche atmosfere come *Il mio cadavere*: nella trama si individua «la tendenza dell'autore a dilungarsi su procedure di matrice empirico-scientifica, come gli accertamenti per affermare il decesso di un corpo o i procedimenti di imbalsamazione, che in seguito rientreranno negli stilemi del poliziesco canonico».⁶³

Si avverte un cambiamento nel 1887 (lo stesso anno di *A Study in Scarlet* di Conan Doyle), con la pubblicazione a puntate – su «L'Italia» di Milano e sul «Corriere di Napoli» – de *Il cappello del prete*. Il romanzo, scritto dal milanese Emilio de Marchi (1851-1901), risente dell'influenza di *Delitto e castigo* di Dostoevskij del 1866. La trama de *Il cappello del prete* è incentrata su un delitto. Il barone Carlo Coriolano di Santafusca, caduto in rovina per i debiti, decide di uccidere il suo usuraio, padre Cirillo. Tuttavia, dopo il crimine, il nobile è tormentato dai sensi di colpa e dalle allucinazioni, vede il cappello e il prete: alla fine confessa la colpa. Come ha riscontrato Padoan, «*Il cappello del prete* è stato definito da Crovi il proto-*thriller* italiano per antonomasia, mentre secondo Crotti è un caso di stabilizzazione dei rapporti tra romanzo d'appendice e poliziesco».⁶⁴ Il lettore – a differenza di quanto avviene nel poliziesco canonico – assiste subito all'omicidio, quindi conosce il colpevole:

È facile verificare come il romanzo italiano, abbia in sé, rispetto a quello inglese, solo i germi dell'indagine poliziesca e punti maggiormente su una caratterizzazione teatrale dei personaggi (a volte tragica e a volte comica).⁶⁵

⁶² JARI PADOAN, *L'Italia in nero. Origini della narrativa poliziesca italiana tra XIX e XX secolo*, Tesi di laurea triennale, Facoltà di lettere e filosofia, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, p. 7.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 16.

⁶⁵ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 33.

Ma la vera e propria svolta nel panorama italiano avviene nel 1929, quasi a un secolo di distanza da *I delitti della Rue Morgue*. La casa editrice Mondadori decide di pubblicare in raccolta alcune opere poliziesche di autori internazionali. Viene scelto il colore giallo della copertina dei libri per dare nell'occhio e catturare l'attenzione dei lettori: la scelta si rivela di successo. Da quel momento, il termine "giallo" viene utilizzato per antonomasia per indicare il romanzo poliziesco e da aggettivo diventa sostantivo. Prima del 1929 la definizione non era univoca: il genere veniva indicato come "romanzo detective" o "romanzo del brivido".

E così, su un fondo giallo citrino, si stagliarono, alla sommità della copertina, le lettere del titolo in nero di china e, al centro, una illustrazione racchiusa in un riquadro geometrico di forma esagonale [...]. Ebbene, la collezione si chiamò «I Libri Gialli». E fu una denominazione analoga a quella di altre raccolte della stessa casa editrice, come «I Libri Azzurri», dedicata ai narratori italiani, «I libri Neri», creata nel '32 per i romanzi polizieschi di Simenon e «I libri Verdi» di storia romanzata. La denominazione divenne d'uso corrente e l'editore, quando vide che, sul suo esempio, le collane «gialle» si moltiplicavano in Italia, non poté difenderne l'esclusività.⁶⁶

La prima raccolta del 1929 contiene unicamente traduzioni di autori stranieri: *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine (*The Benson Murder Case*, 1926), *L'uomo dai due corpi* di Edgar Wallace (*The Double*, 1927), *Il Club dei suicidi*, racconti di Robert Luis Stevenson e *Il mistero delle due cugine* di Anna Katherine Green (*The Leavensworth case*, 1878). I primi slogan riferiti ai "gialli" della collana sono senz'altro

⁶⁶ LORIS RAMBELLI, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 15-16.

efficaci, come «Questo libro non vi lascerà dormire», «Ogni pagina un'emozione», «Si legge d'un fiato».⁶⁷

Il regime fascista interviene sulle pubblicazioni: nel 1931 obbliga le case editrici a pubblicare nelle loro collane almeno il 15 per cento di opere di autori italiani. Stimolati dalla richiesta di nuove firme italiane, emergono nuovi scrittori di polizieschi ispirati dai grandi classici stranieri come Poe, Van Dine, Conan Doyle. Di conseguenza, i primi gialli sono caratterizzati dall'improvvisazione e dal richiamo al modello anglosassone. Tra i vari autori, Crovi cita il contributo dei commediografi Alessandro De Stefani (che sigla sette romanzi tra il 1932 e il 1936), Franco Vailati, Gastone Tanzi, Alfredo Pitta, Gastone Simoni, oltre agli scrittori professionisti (poeti, giornalisti, romanzieri): tra questi Crovi individua una «dama della buona società»⁶⁸ come Magda Cochia Adami e persino un generale dell'esercito come Francesco D'Agostino.

Tra i primi scrittori italiani di giallo emerge la figura di Alessandro Varaldo (1878-1953) che tra il 1931 e il 1944 dà vita a due personaggi di successo: il commissario romano Ascanio Bonichi e l'investigatore privato Gino Arrighi. I romanzi sono ambientati nella Roma degli anni Trenta, hanno il sapore delle commedie grottesche in costume e mettono alla berlina buone e cattive abitudini dell'Italia dell'epoca con la scusa di un'indagine *thrilling*. Abile nel tessere la *suspense*, Varaldo è un profondo estimatore e conoscitore della letteratura di Simenon. A conferma delle capacità di creare attesa, lo scrittore italiano – osserva Crovi – ribadisce in più di un'occasione come sia importante condurre su una falsa pista il lettore per poi sorprenderlo.⁶⁹

Ma la fiorente stagione di autori italiani viene stroncata da nuovi interventi di censura da parte del fascismo, che «non poteva permettere che si raccontassero vicende di

⁶⁷ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 43.

⁶⁸ Ivi, p. 45.

⁶⁹ Ivi, p. 49.

delitti e di intrighi nati proprio all'ombra di un regime basato sull'ordine e la disciplina».⁷⁰

Di conseguenza, gli autori di polizieschi erano costretti a subire restrizioni nella scelta dei temi:

Nel 1937 il Ministero della Cultura Popolare dichiara che nei romanzi “l'assassino non deve assolutamente essere italiano e non può sfuggire in alcun modo alla giustizia”.⁷¹

Per questo motivo, il giallista Ezio D'Errico (1892-1972) ambienta le inchieste del suo commissario Richard a Parigi. Diversa la posizione di Augusto De Angelis (1888-1944) che, rispondendo alle accuse del regime, rivendica il ruolo del poliziesco, il quale deve avere pari dignità letteraria rispetto ad altri generi.⁷² Covi ha riportato De Angelis:

C'è da tempo, sott'acqua, la questione grossa se il “giallo” letterario sia morale o immorale [...]. Ma può questo genere di letteratura influire in senso malsano sui lettori? Lo può, certo; ma non più d'ogni genere letterario. Il romanzo giallo può indurre al delitto? Oh, io non lo credo...Ma, ad ogni modo, per la stessa ragione e con la medesima forza, i romanzi di Bourget possono spingere le mogli all'adulterio [...] quelli dello Zola gli uomini all'abbruttimento. Ho voluto e voglio fare un romanzo poliziesco italiano. Dicono che da noi mancano i detectives, mancano i policemen e mancano i gangsters. Sarà, a ogni modo a me pare che non manchino i delitti. Non si dimentichi che questa è la terra dei Borgia, di Ezzelino da Romano, dei Papi e della Regina Giovanna...Il romanzo poliziesco è il frutto rosso di sangue della nostra epoca. [...] Nulla è più vivo, e aggressivo della morte, oggi. Nel romanzo poliziesco tutto partecipa al movimento, al dinamismo contemporaneo: persino i cadaveri che sono, anzi, i veri protagonisti.⁷³

⁷⁰ Ivi, p. 52.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Non stupisce il fatto che Augusto De Angelis abbia scritto quindici romanzi polizieschi e una serie di romanzi di spessore ambientati in Italia e con protagonista il commissario De Vincenzi della squadra mobile di Milano.

⁷³ Ivi, p. 9.

A distanza di settant'anni Covi utilizza la tesi di De Angelis per ribadire ancora una volta l'importanza del poliziesco italiano e rispondere alle accuse dei detrattori del genere presenti tuttora, a detta del critico contemporaneo:⁷⁴

Non sono bastati a sedarle [si riferisce alle polemiche] i grandi successi in libreria di Camilleri (capace di vendere nel giro di tre anni quasi tre milioni di libri), Lucarelli, Fois, Macchiavelli & Guccini, Ferrandino, Baldini, Rigosi, Pinketts, Scerbanenco, Carlotto. Anzi, bisognerebbe sottolineare che proprio il grande successo di questi narratori moderni ha suscitato un bel polverone da parte di intellettuali togati.⁷⁵

L'intervento dell'autore è del 2002. Un anno prima, in «Repubblica», veniva pubblicato un articolo di Massimo Vincenzi dal titolo *Da Camilleri a Lucarelli, l'Italia si colora di giallo* e dal sottotitolo *E il noir dei giovani autori diventa moda*:

Gli scrittori *noir* italiani sono una nuova generazione, anche se in realtà vengono da lontano, dall'inizio degli anni Novanta. A guidarli è Carlo Lucarelli: *Mistero blu* sul piccolo schermo, *Almost Blue* (e tra un po' Lupo Mannaro) su quello grande e presenza fissa nella *hit parade* libraria [...]. Poi vengono tutti gli altri: Massimo Carlotto, Andrea G. Pinketts, Giampiero Rigosi, Marcello Fois, Eraldo Baldini, Sandrone Dazieri, Lorian Macchiavelli [...] ma la lista cresce di continuo. Un capitolo a parte, anzi proprio un altro libro, merita Andrea Camilleri, che non è rigorosamente noir, ma che è la locomotiva principale del boom al botteghino.⁷⁶

⁷⁴ Ivi, p. 10. Come sostiene Covi, «nonostante gli sforzi di decine e decine di autori, le polemiche e le discussioni intorno alla legittimazione di un genere letterario come il giallo non sembrano ancora del tutto spente a tutt'oggi» (*ibidem*).

⁷⁵ Ivi, pp. 10-11.

⁷⁶ MASSIMO VINCENZI, *Da Camilleri a Lucarelli, l'Italia si colora di giallo*, in «Repubblica», 3 agosto 2001, www.repubblica.it/online/cultura_sienze/noir/portante/portante.html (ultima consultazione 17/01/2016).

Se da un lato Vincenzi elenca gli scrittori italiani di successo, al tempo stesso ribadisce una distanza tra Camilleri e gli altri:

Lo scrittore siciliano però batte strade molto personali, è fuori dalla carovana degli altri autori, che invece vanno tutti nella stessa direzione, seppur con caratteristiche diverse.⁷⁷

Al di là delle distinzioni, si può oltrepassare il *limen* per considerare il fenomeno letterario (la fortuna del poliziesco) avvenuto in particolare verso la fine degli anni Novanta.

III.2 I motivi dell'affermazione

La grande popolarità recente del romanzo poliziesco non avviene per caso, ma è il frutto di un lavoro iniziato in precedenza. Come afferma Crovi:

I tanto celebrati e fortunati (sia editorialmente che contenutisticamente parlando) anni Novanta del “giallo italiano” non sono dunque stati che la punta di un iceberg costruitosi nel tempo, grazie a forti neviccate e glaciazioni. I successi in libreria degli anni Novanta non sarebbero esistiti se negli anni precedenti un pool di autori di serie A non avesse percorso il sentiero della narrativa di genere con passione, gusto, coraggio e intelletto.⁷⁸

Sulla stessa linea anche Lorianò Macchiavelli, cofondatore del Gruppo 13 (del quale si tratterà in seguito), che afferma: «Il successo del poliziesco italiano non è nato dall'oggi al domani. È frutto di paziente lavoro, di tentativi, d'incontri fra scrittori e scrittori, fra scrittori, critici e studiosi».⁷⁹ Lucarelli, Carlotto e Camilleri risultano debitori

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 17.

⁷⁹ MARIA AGOSTINELLI, *Lorianò Macchiavelli e il destino del giallo*, agosto 2004,

verso una narrativa di genere consolidata: i primi due risentono l'eco delle denunce sociali di Scerbanenco, il terzo trae spunto dai conterranei Sciascia e Pirandello. Secondo Crovi, la letteratura poliziesca è cresciuta di pari passo con alcune grandi firme italiane (oltre a Sciascia e Scerbanenco, anche Gadda, Eco, Bufalino): il loro contributo ha reso il giallo una maschera utile «per mettere a nudo la tragicità della nostra età contemporanea». ⁸⁰ Si tratta di un procedimento letterario che coinvolge la realtà. Per questo motivo l'indagine del *detective* non riguarda solamente il delitto in sé, ma diventa una vera e propria analisi della società. Come afferma Guagnini:

Il giallo è una metafora della realtà, che ci permette di entrare nelle connessioni tra gli eventi che la costituiscono, considerata sotto un determinato profilo (quello della violenza). Dunque, i traumi, gli stupri, le lacerazioni dell'ordine e dei patti, gli atti violenti, le ipocrisie, i mascheramenti, i sostrati (ciò che sta sotto l'agire umano). Quanto più la metafora è ricca e problematica [...] tanto più aumenta il nostro grado di conoscenza della problematicità del reale. ⁸¹

La tesi è condivisa sia da Carlotto che da Macchiavelli. Per lo scrittore padovano, come riporta Macchiavelli, «il giallo rappresenta, radiografandola, la realtà sociale, politica ed economica che ci circonda, e per fortuna questa affermazione non viene più disconosciuta, neppure dai più accaniti detrattori del poliziesco italiano». ⁸² Analogamente, l'autore bolognese afferma che il giallo, per le sue caratteristiche di linguaggi, temi e ricerca sia una letteratura contemporanea, «forse la più adatta a indagare la nostra società, a metterne a nudo i difetti e, ammesso che ce ne siano, i pregi». ⁸³ Nel saggio *La società*

www.letteratura.rai.it/articoli-programma/loriano-macchiavelli-e-il-destino-del-giallo/1192/default.aspx (ultima consultazione 18/01/2016).

⁸⁰ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 11.

⁸¹ ELVIO GUAGNINI, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenomena, 2010, p. 134.

⁸² M. AGOSTINELLI, *Loriano Macchiavelli e il destino del giallo*, cit.

⁸³ *Ibidem*.

dell'indagine, Perissinotto ha analizzato l'importanza del poliziesco nella società:

Credo che sia questa la caratteristica più sorprendente del 'fenomeno poliziesco': la sua pervasività, la sua flessibilità, la sua efficacia nel rappresentare l'essere e le ansie del divenire di un universo, che appare sempre più come una detective story globale dove il potere (economico, politico, religioso) è l'artefice delle trame criminose che il cittadino [...] è chiamato a svelare per poter condurre un'esistenza libera e consapevole [...] Se il poliziesco ha successo è perché esso ci fornisce ben più di una rappresentazione della società; ci dà una chiave di lettura dei fatti, non solo di quelli narrati all'interno della vicenda, ma di tutti i fatti che accadono abitualmente e che accadranno in un prossimo futuro.⁸⁴

In questo contesto l'ambientazione – cittadina o provinciale – delle trame risulta fondamentale nei racconti polizieschi e ha attirato l'attenzione del pubblico. Si tratta di una costante vincente della narrativa gialla, sin dalle sue origini: dalla nebbiosa Milano di Scerbanenco alla campagna e periferia romana di Varaldo e Gadda. Guagnini nota nei romanzi di Gadda e del 'secondo Scerbanenco' (tra gli anni Sessanta e Settanta) «un salto tra la città ancora *belle époque* di certi primi gialli italiani e la città di massa».⁸⁵ Inoltre in quel periodo è stata registrata una ripresa dello sviluppo urbanistico, con molti fenomeni consequenziali a uno sviluppo moderno. Come sostiene Guagnini:

Dalla città alla periferia al fenomeno di conglomerati abitativi che formano un abitato unico: una forma di macroarea, con la via Emilia, la "strada giallo sangue" del libro [...] di Daniele Comastri Montanari e l'Emilia Romagna di Carlo Lucarelli.⁸⁶

Di conseguenza, il giallo si sviluppa e cambia di pari passo con la società. Il critico

⁸⁴ ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell'indagine : riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 6-7.

⁸⁵ E. GUAGNINI, *Dal giallo al noir e oltre*, cit., pp. 141-142.

⁸⁶ Ivi, p. 142.

triestino analizza questa trasformazione in diverse aree italiane:

La nostra società, tendenzialmente multi-etnica, multirazziale, multiculturale, sviluppa opportunità ma anche paure, nuove conflittualità, emarginazioni, ascese, tracolli e sradicamenti [...]. La stessa idea di città è cambiata con il mutamento della fisionomia del territorio. Città-regione, città strutture interregionali, organizzazione urbana strutturata in microaree. Ma anche l'area urbana con i suoi mutamenti: la Bologna del rapporto tra centro e periferia di Macchiavelli, con la sua dinamica di metamorfismo urbano; [...] il Veneto e il Nord Est di Massimo Carlotto; [...] la Vigàta di Andrea Camilleri, metafora di un'Italia decentrata – unitaria dove i problemi sono gli stessi al centro e alla periferia.⁸⁷

Naturalmente anche i luoghi già presenti nella tradizione poliziesca italiana sono oggetto di nuove rivisitazioni e analisi attraverso la narrazione giallistica. All'ubicazione geografica si aggiungono i protagonisti della nostra letteratura di indagine: «ispettori, avvocati, giornalisti, commissari, detective, agenti della Squadra Mobile, spazzini, barboni, investigatori privati, ex medici radiati dall'ordine, uomini qualunque che, nel bene o nel male, hanno percorso (o abbandonato) parallelamente le strade della legge e quelle della criminalità».⁸⁸ Questi elementi sono presenti anche nei romanzi di fine anni Novanta e del primo Duemila: si pensi alla Sicilia di Montalbano, oltre alla Bologna del commissario Grazia Negro e dell'ispettore Coliandro. Come sostiene Macchiavelli, è importante che il lettore possa assumere la stessa prospettiva del personaggio:

Io credo che un personaggio letterario (ma anche cinematografico o televisivo) sia credibile se assomiglia un po' alla gente che vive attorno ai lettori. Se si porta dietro i pregi, i difetti, le virtù, i vizi che tutti abbiamo, [...] il lettore si affeziona o a un personaggio nel quale si possa riconoscere, o al personaggio che

⁸⁷ Ivi, pp. 142-143.

⁸⁸ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 15.

vorrebbe essere. Magari un eroe. O un delinquente perfetto. Il mio personaggio che ha avuto più successo, Sarti Antonio, sergente, è pieno di difetti e di vizi. Ha anche una piccola virtù, che dovrebbe essere comune agli uomini ma che scarseggia sempre di più e che sta per essere iscritta, dalla morale comune, nell'elenco dei difetti più gravi: l'onestà.⁸⁹

Il *detective* deve rispecchiare questa figura. Tuttavia, come si può intuire dall'intervento di Macchiavelli, il lettore può identificarsi con l'assassino. Si tratta di una prospettiva diversa, denominata "punto di vista di Caino", che verrà approfondita successivamente.

Infine assume grande rilevanza il linguaggio dei polizieschi. Si tratta quasi sempre di uno stile sperimentale e personale, in grado di attirare i lettori. Non mancano giochi di sfumature linguistiche e nuove possibilità rappresentative. L'aspetto stilistico specifico di ogni autore – nel caso in particolare, quello di Camilleri, Lucarelli e Carlotto – verrà approfondito successivamente.

III.3 Il fenomeno Camilleri

Con i quasi tre milioni di copie dei suoi romanzi vendute nella sola Italia, Andrea Camilleri è divenuto negli ultimi tre anni lo scrittore di genere più conosciuto, seguito e apprezzato di tutto il nostro panorama letterario, diventando anche uno dei simboli della creatività siciliana in tutti i paesi di lingua francese e tedesca dove è ripetutamente tradotto.⁹⁰

Il brano è tratto dall'*incipit* del capitolo *Camilleri e gli arancini di Montalbano* del saggio di Crovi (2002). Nel 2015 il numero di copie dei polizieschi di Camilleri ha

⁸⁹ M. AGOSTINELLI, *Loriano Macchiavelli e il destino del giallo*, cit.

⁹⁰ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 183.

superato i trenta milioni con titoli tradotti in tutto il mondo, suscitando l'interesse dei lettori di ogni età.⁹¹ Proprio in virtù di questi successi si può ritenere Camilleri il padre del poliziesco italiano degli anni Novanta. La sua fama non è ancora tramontata: all'età di novant'anni l'autore siciliano non ha smesso di pubblicare romanzi dedicati a Montalbano. Come precisa Capuano, «il vero balzo mediatico si è realizzato nel 1996, quando Maurizio Costanzo, in una puntata della sua trasmissione, ha invitato a comprare *Il ladro di merendine* impegnandosi a restituire i soldi se il libro non fosse piaciuto. Da allora non si è più fermata la fortuna del commissario».⁹² A contribuire al fenomeno Camilleri la riproposizione televisiva degli episodi del commissario (*Il commissario Montalbano*), trasmessi dalla Rai a partire dal 1999. Il protagonista è interpretato da Luca Zingaretti, allievo dell'Accademia teatrale di Camilleri. Considerato il successo della serie televisiva, a partire dal 2012 viene prodotto un *prequel*, *Il giovane Montalbano*, con protagonista Michele Riondino. Anche in questo caso gli episodi sono tratti da alcune raccolte di racconti di Camilleri: le principali avventure del giovane commissario si rifanno a *Un mese con Montalbano* (Mondadori 1998) e a *La prima indagine di Montalbano* (Mondadori 2004).

È evidente il richiamo a modelli di altri autori anche se Camilleri si è dimostrato innovatore. Lo scrittore ha dato una nuova immagine della Sicilia, a partire da una città immaginaria – Vigàta – dove «sembrano essersi concentrati nei secoli tutti i mali e i vizi del mondo».⁹³ Accanto a questo paese, si estendono altri posti immaginari come Fela, Fiacca, Montelusa, Sampedusa che corrispondono rispettivamente a Gela, Sciacca, Agrigento,

⁹¹ MAURETTA CAPUANO, *Camilleri, 90 candeline per il papà di Montalbano*, Roma, ANSA, 26 agosto 2015, www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/2015/08/22/camilleri90-anni-per-papa-di-montalbano_7410a1c1-8d3a-4a5d-8ec6-e66724b98e82.html (ultima consultazione 10/01/2016).

⁹² *Ibidem*.

⁹³ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 184.

Lampedusa. Non ci sono precise descrizioni del luogo, anche se ne *La forma dell'acqua* è presente un breve riferimento alle strade di Vigàta:

Arrivati all'incrocio di via Lincoln, con viale Kennedy (a Vigàta esistevano anche un cortile Eisenhower e un vicolo Roosevelt), Sarò si fermò.⁹⁴

Come sottolinea Crovi, «Camilleri ha saputo infondere nelle sue storie i colori e gli odori di una terra forte come la Sicilia».⁹⁵

Il protagonista della serie, il commissario Salvo Montalbano, richiama alla mente l'autore catalano Vazquez de Montalban. Profondo siciliano, ha tre grandi passioni: il cibo, il vino e la letteratura. Nel romanzo *La forma dell'acqua* si apprende l'origine catanese del *detective*. Nino Borsellino delinea un ritratto di Montalbano, prendendo in considerazione il suo paese natio:

All'anagrafe è siciliano, ma di Catania. [...] Il catanese ha, di suo, fama di essere "sperto", intelligente, che vuol dire anche furbo: e Montalbano si capisce che lo è, ma da tragediatore dissimula, nasconde anche a superiori e colleghi la sua intelligenza professionale, il suo eccezionale fiuto di segugio. Appartiene alla categoria degli indagatori d'ordinanza statale, costretti dalla loro passione investigativa a non aspirare e anche a rifiutare la promozione.⁹⁶

Acuto osservatore, è un uomo che «capisce le cose quando le vuole capire, ovvero non è né ottuso né asservito alla burocrazia o alla mafia».⁹⁷ Di carattere anticonformista, detesta la politica e i palcoscenici televisivi, non ama essere ripreso in televisione o intrattenere rapporti con la stampa (ad eccezione del suo amico giornalista Nicolò Zito).

⁹⁴ ANDREA CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 13.

⁹⁵ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 186.

⁹⁶ NINO BORSELLINO, *Camilleri gran tragediatore*, in *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, a cura di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2002, p. XLI.

⁹⁷ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p. 185.

Perciò il questore si stupisce quando il commissario indice una conferenza stampa.⁹⁸ Inoltre non ama la classe politica e non è ambizioso, al punto da rifiutare la promozione a questore. La sincerità e l'istintività del commissario lo hanno reso simpatico e credibile agli occhi dei lettori che hanno così divorato i primi romanzi e le raccolte di racconti (*Gli arancini di Montalbano*). Come afferma Unzeitigová, emerge una differenza tra i *detective* di Sciascia e il commissario di Camilleri:

Rispetto agli investigatori di Sciascia che sono considerati *outsiders* della società, Montalbano rispecchia in sé l'immagine della società siciliana nella quale vive: egli conosce benissimo il suo ambiente e la gente che lo circonda con il suo specifico modo di pensare e di reagire.⁹⁹

Spesso Montalbano preferisce muoversi per conto suo nelle indagini e si fida più della intuizione che della logica. Come sottolinea Unzeitigová, «il commissario si lascia influenzare dalle impressioni e per venirci a capo ha bisogno di un posto tranquillo dove si nasconde e riflette».¹⁰⁰ In diverse circostanze si muove al limite del lecito, addirittura tacendo la verità e coprendo il colpevole. Inoltre, Unzeitigová individua nei gialli di Camilleri uno stacco rispetto alla tradizione del romanzo del poliziesco, in quanto si dà risalto all'aspetto psicologico del *detective*. In realtà questi elementi sono riscontrabili in Jules Maigret, personaggio nato dalla penna di Georges Simenon (1903-1989): nei suoi romanzi, il poliziesco diventa sentimentale e sociale, si intride di pietà e polemica. Camilleri non ha mai nascosto l'interesse per Simenon: sin da bambino leggeva i racconti dello scrittore francese.

Oltre all'ambientazione e alla figura dell'investigatore, si può individuare una terza

⁹⁸ ANDREA CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

⁹⁹ GABRIELA UNZEITIGOVÁ, *Il romanzo giallo in due autori siciliani: Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri*, Vedoucí magisterské diplomové práce, Masarykovy univerzity v Brně, 2009, p. 68.

¹⁰⁰ Ivi, p. 69.

caratteristica specifica del fenomeno Camilleri, ossia lo stile. Secondo Mauro Novelli il profondo rinnovamento del genere passa in primo luogo attraverso lo stile: il romanzo poliziesco non è esente da questa caratteristica. In particolare il critico ha dedicato un'approfondita analisi del linguaggio dei gialli di Montalbano nel saggio *L'isola delle voci*:

Parecchi hanno scorto la matrice essenziale dei trionfi attuali proprio nell'inconfondibile linguaggio, ora criticandone una scaltra e prevedibile coloritura, ora valorizzando la genialità di una maniera grazie alla quale si realizzerebbe finalmente il sogno di un incontro tra l'avanguardia e le masse.¹⁰¹

Camilleri costruisce una lingua artificiale, il *vigatese*, un miscuglio tra l'italiano parlato e la variante agrigentina del siciliano, comprensibile al lettore. Con le dovute distinzioni, Novelli riscontra, nei narratori siciliani del secondo Novecento – quali Pizzuto, Bufalino, D'Arrigo e Consolo – «la ricerca di una prosa umorale, nella quale la componente indigena non teme lo scontro con arcaismi, residui aulici e neologismi, disposti in una sintassi artificiosa o comunque di forte sapore letterario».¹⁰² Ma in Camilleri la manovra è di altra portata. Nei suoi gialli, infatti, «il marchio dialettale e le promiscuità del discorso quotidiano entrano a forza sin dentro l'italiano del narratore, conquistando alla lingua del romanzo di vasto consumo una robusta dimensione regionale, da tempo confinata nelle riserve del paraletterario».¹⁰³ La lingua artificiale creata da Camilleri è dunque comprensibile a tutti. Come afferma lo stesso autore: «anche tu sei (o diventerai) siciliano e mi capisci».¹⁰⁴ Sulla base del lavoro di Novelli, Unzeitigová ha analizzato alcuni tratti tipici del *vigatese*:

¹⁰¹ MAURO NOVELLI, *L'isola delle voci*, in *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, cit., p. LXII.

¹⁰² Ivi, p. LXIII.

¹⁰³ Ivi, p. LXVI.

¹⁰⁴ Ivi, p. LXXIX.

Ad esempio, invece di travagghiu usa travagliu, invece di figghiu usa figliu, ecc. Per suggerire la pronuncia cacuminale inserisce regolarmente una erre, scrivendo ad esempio viddrano e non viddano, beddra e non bedda [...]. Sul piano lessicale poi spiccano i termini frequentemente usati [...]: taliata, camurria, darrè, gana, macari, tanticchia, pigliare, cangiare.¹⁰⁵

Analizzando i periodi, Novelli rileva la diffusione dell'andamento paratattico «che non si fonda sulle ondate di frasi in accumulo, ma su una spina dorsale dinamica ed essenziale, assistita di frequente da stile coupé e frasi nominali».¹⁰⁶ Tale costrutto è utilizzato anche per gli sceneggiati teatrali. In entrambi i casi viene dato risalto al carattere orale della comunicazione.

III.4 Il contributo del *noir*

Gli anni Novanta non sono caratterizzati solamente dall'ascesa dei gialli di Camilleri. Infatti, in questo periodo si afferma un altro colore della letteratura poliziesca: il nero, oppure – utilizzando il termine francese – il *noir*. Il termine può riferirsi a due contesti differenti:

1) a una particolare atmosfera che si può manifestare nelle opere appartenenti a diversi generi letterari. Da questo punto di vista, la genesi del *noir* va individuata nel romanzo gotico (metà XVIII secolo), la cui trama suscita timore e ansia nel lettore;

2) a una forma di romanzo con ambientazioni, tematiche e personaggi caratteristici. In questo ambito si inserisce il concetto di *noir* teorizzato per la prima volta nel 1946 da Nino Frank, in riferimento ad alcuni film americani di tipo *hard-boiled*, importanti in quegli anni in Francia. Domaradzka ha analizzato la posizione di Frank sul *noir*:

¹⁰⁵ G. UNZEITIGOVÁ, *Il romanzo giallo in due autori siciliani*, cit., p. 76.

¹⁰⁶ M. NOVELLI, *L'isola delle voci*, cit., p. LXXII.

Con questo appellativo il critico voleva indicare un *nouveau genre* “*policier*” [cita Cesareo] e sottolineare la sua unicità rispetto alla precedente forma del romanzo poliziesco.¹⁰⁷

Come analizza Domaradzka, il concetto *noir* giunge in Italia attraverso l'incrocio di due poli: da una parte con l'accezione di Frank, dall'altra risente dell'atmosfera metropolitana e del realismo della letteratura *hard-boiled* dell'epoca. Il termine, che si riferisce all'uovo sodo, duro, rispecchiante l'atteggiamento dei nuovi investigatori, definisce un nuovo tipo di poliziesco. Denominato anche giallo realistico o giallo d'azione, l'*hard-boiled school* rappresenta una corrente letteraria del poliziesco che si diffonde attorno agli anni Venti e Trenta negli Stati Uniti, principalmente con Dashiell Hammett (1894-1961) e Raymond Chandler (1888-1959). Lo schema narrativo dell'*hard-boiled* viene inserito in una rappresentazione realistica della società contemporanea al fine di attribuire un messaggio etico, solitamente di denuncia. Da questo punto di vista lo scrittore non intende risolvere problemi di logica (come il delitto del giallo-enigma) ma «del cuore dell'uomo e del mondo sociale in cui vive».¹⁰⁸ Uno dei primi capolavori dell'*hard-boiled* è *The maltese falcon* (*Il falcone maltese*) di Hammett. Gelido e cinico, simile ai delinquenti suoi antagonisti nell'avidità ed egoismo, il *detective* Sam Spade è espressione della società in cui vive. Se questa è dominata dal denaro, l'investigatore deve guadagnare. Ma soprattutto Sam Spade utilizza metodi violenti durante le indagini. L'idea di rappresentare un aspetto realistico della società – come il suo degrado – attraverso il poliziesco trova fortuna anche lontano dagli Stati Uniti.

La scuola *hard-boiled* «rappresenta il tipo di giallo più importante dal punto di vista

¹⁰⁷ AGNIESZKA DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano: dal moderno al postmoderno?*, Instytut Filologii Romańskiej, Poznan, 2012, p. 14.

¹⁰⁸ G. PETRONIO, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, cit., p. 50.

del *noir*, in quanto è il filone verso il quale è stato per la prima volta utilizzato il nome di origine francese». ¹⁰⁹ I temi principali di questo poliziesco riguardano l'urbanizzazione esasperata, la crisi economica, il proibizionismo e la società corrotta: di conseguenza, il poliziotto non deve necessariamente riportare l'ordine, ma denunciare il disordine.

Per quanto riguarda l'Italia, il primo approccio al *noir* avviene con il giallo problematico di Sciascia negli anni Cinquanta, in cui la realtà è molto più complicata di quella dei vecchi gialli all'inglese: «il mondo è regolato dal caso e non ci sono regole che si riescono a decifrare con la logica». ¹¹⁰ Ma il padre del filone letterario è Giorgio Scerbanenco (1911-1969). Nato a Kiev da padre ucraino e madre italiana, lo scrittore approda nel mondo della letteratura negli anni della censura fascista, quando pubblica per Mondadori cinque polizieschi ambientati a Boston e con protagonista Arthur Jelling. Tuttavia, il maggior successo dello scrittore avviene negli anni Sessanta, quando pubblica la quadrilogia del *detective* Duca Lamberti. Il primo romanzo della serie, *Venere privata*, esce nel 1966 ed è pubblicato da Garzanti. Il protagonista non è il classico poliziotto, bensì un ex medico, radiato dall'ordine e incarcerato per tre anni con l'infamante accusa di aver aiutato a morire con un'iniezione letale una vecchia malata terminale. Si tratta di un uomo provato a causa della sua prigionia. La sofferenza psicologica del *detective* è unita al suo talento speculativo e scientifico (tipico di un degno e 'classico' investigatore). Lamberti è un uomo problematico, insofferente al male che lo circonda, in una Milano inquinata dalla criminalità. Si tratta di una metropoli che l'autore sa descrivere nei minimi dettagli, «scavando nel profondo dell'animo e delle abitudini dei suoi abitanti, diradando le coltri spesse di nebbia che ne nascondono umori e sentimenti». ¹¹¹ Le tematiche ricorrenti in Scerbanenco riguardano le difficoltà della giovane società di massa: l'onnipresente

¹⁰⁹ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit., p. 26.

¹¹⁰ Ivi, p. 29.

¹¹¹ *Ibidem*.

consumismo, la delinquenza dei giovani, la nascita di professionisti del crimine (in netto contrasto con la regola di Van Dine) e le malvagità di cui è capace un uomo.

Secondo Domaradzka, se gli anni Ottanta costituiscono un momento di stasi per il *noir* italiano, gli anni Novanta segnalano una nuova e fiorente stagione letteraria. Diversa invece la posizione di Mondello che ritiene vitali gli anni Ottanta. In quel periodo, infatti, due autori avrebbero influenzato gli scrittori successivi. Il primo è Alan D. Altieri – definito “Chandler all’italiana” – e il secondo è Marc Saudade. Crudele e cinico, sadico e trasgressivo nel descrivere istituzioni corrotte e atmosfere malsane, l’autore è stato intervistato per anni da giornalisti che ne hanno coperto l’identità.¹¹²

Concentrando l’attenzione sugli anni Novanta, si può notare come si tratti di un decennio particolare, in cui «nuovi fenomeni quali globalizzazione, diffusione dei *mass media* e la nascita dei nuovi strumenti di comunicazione di massa, alterano profondamente il carattere della narrativa in generale e del *noir* in particolare».¹¹³ Queste condizioni contribuiscono alla trasformazione del *noir* da un genere minoritario a uno tra i fenomeni più notevoli della narrativa italiana. Le case editrici assecondano le richieste dei lettori e fondano apposite collane («Vertigo», «Stile libero noir» di Einaudi; «Black» di Marsilio; «Neonoir» di Minotauro; «Il nero italiano» di Theoria, «Noir Mediterraneo» di e/o, «Vox-Noir» di DeriveApprodi, «I neri» di Addictions e «Black is black» di Fanucci). Inoltre, non mancano siti internet specifici e blog.¹¹⁴

Come riporta Domaradzka, nel saggio *La società dell’indagine* Perissinotto individua le origini del successo di tale narrativa nella sua efficacia nel rappresentare le

¹¹² ELISABETTA MONDELLO, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, in «Roma noir», Roma, 2005, p. 5.

¹¹³ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit., p. 34.

¹¹⁴ Ivi, p. 35.

ansie di fronte al mondo occidentale.¹¹⁵ Da questo punto di vista, il *noir* formula una denuncia sociale, fornendo una chiave di lettura degli avvenimenti quotidiani: le istituzioni sociali non sono più credibili per il lettore.

In questi anni si sviluppano alcuni gruppi letterari italiani, quali la Scuola dei Duri, il Gruppo 13 e Neonoir, che si collocano in tre centri urbani, rispettivamente Milano, Bologna, Roma. La prima è fondata da Andrea G. Pinketts nel 1993. Si può notare come il termine sia la traduzione esatta di *hard-boiled school*. Lo stesso Pinketts, citato da Crovi, spiega i motivi che hanno portato all'istituzione dell'associazione:

Milano stava affrontando in pieno gli effetti di tangentopoli. La nebbia si era diradata rendendo visibili anche le magagne di anni di corruzione. Spogliata dagli abiti firmati dagli stilisti, spogliata dalle amministrazioni levantine. Milano, in quanto “nuda”, non poteva più essere capitale “morale”. Gli scrittori sono tutti un po’ “cochon” e la città, nuda come la verità, si proponeva agli occhi voyeuristici dell’opinione pubblica. Ma gli scrittori sono guardoni creativi. Praticano il vizio solitario, ma malati come sono di esibizionismo, sentono il bisogno di farsi vedere.¹¹⁶

Di maggiore importanza risulta il Gruppo 13, fondato a Bologna nel 1990 da Lorianò Macchiavelli con la collaborazione di Carlo Lucarelli e Danila Comastri Montanari, che desideravano creare un momento di incontro fra scrittori e illustratori giallo-neri operanti nel territorio emiliano-romagnolo. Lo stesso Macchiavelli dichiara le proprie intenzioni letterarie:

Ho smesso di leggere polizieschi quando mi sono accorto che da anni leggevo lo stesso romanzi [...]. Così, ho deciso di scriverne io per poter finalmente leggere un poliziesco diverso. [...] Sono maniaco di cambiamenti, della

¹¹⁵ Ivi, p. 36.

¹¹⁶ L. CROVI, *Tutti i colori del giallo*, cit., p.122.

sperimentazione e inventare un poliziotto colitico, amico di un ex-rivoluzionario forse anarchico ed immischiare entrambi in avvenimenti di terrorismo, di eversione, di stragi, facendoli vivere nella mia regione, notoriamente riconosciuta come terra di gente tranquilla [...] lo ritenevo stimolante.¹¹⁷

Inoltre, secondo lo scrittore, l'Emilia-Romagna è sede di tensioni e di cultura, di terrore ma al tempo stesso di vita e rapporti umani. La letteratura poliziesca deve tenere conto di questi aspetti contrastanti. Il gruppo è formato da dodici persone tra cui dieci scrittori e due disegnatori («Il 13, che appare nella sigla, è un mistero che non vi svelerò»¹¹⁸). Oltre ai fondatori, i letterati appartenenti al gruppo sono Pino Cacucci, Nicola Ciccoli, Massimo Carloni, Marcello Fois, Lorenzo Marzaduri, Gianni Materazzo e Sandro Toni. Nel 1991 viene pubblicata una prima antologia, *I Delitti del Gruppo 13*, mentre nel 1992 esce la raccolta *Giallo, nero & mistero*. Oltre alla forma collettiva, gli scrittori si propongono anche con testi firmati singolarmente. I membri del Gruppo 13 intendono divulgare il genere con varie iniziative in scuole, biblioteche, quartieri e sollecitare gli scrittori esordienti. Il ruolo del "G 13" è importante perché ha creato una tradizione poliziesca e ha trasformato la città in una capitale del romanzo poliziesco. Lo scrittore che ha avuto maggiore fortuna è senz'altro Carlo Lucarelli: i suoi romanzi sono diventati dei *best-sellers*.

A completare il panorama italiano, nel 1994 viene fondato a Roma il gruppo Neonoir, nato da una serie di incontri con Dario Argento. In realtà, come precisa Mondello, il termine risale al 1991, quando viene proposto nella tesi di laurea della newyorkese Maitland McDonagh per definire lo stile cinematografico del regista romano.¹¹⁹ Tra gli

¹¹⁷ LORIANO MACCHIAVELLI, *Il romanzo poliziesco in Emilia-Romagna. Il gruppo 13*, «Narrativa», Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13, II, Universite Paris X, Nanterre, 1992, p. 89.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ E. MONDELLO, *Il Neonoir*, cit., p. 1.

esponenti, si trovano Antonio Tentori e Fabio Giovannini. L'associazione, che si definisce un "movimento-non movimento",¹²⁰ lancia varie iniziative come la "Banca degli inediti": si tratta di una base informatica di testi da mettere a disposizione. Tra le raccolte collettive, meritano una citazione *Neonoir, 16 storie e un sogno* (1994), *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani* (1997) e *L'orrore della guerra. Racconti estremi di autori italiani* (2003).

Giovannini elenca quattro elementi peculiari del gruppo Neonoir:

- 1) La figura dell'assassino occupa la posizione centrale nella narrazione.
- 2) La tendenza a mescolare diversi generi, come *noir*, giallo, *spy story*, *horror* e *cyber*, assieme agli elementi provenienti dal cinema, dalla televisione e dal fumetto.
- 3) Collocazione dei racconti tra cronaca nera e immaginario.
- 4) Privilegio delle situazioni estreme.

Al di là delle suddivisioni in associazioni, si possono individuare alcuni aspetti generali del *noir*. Innanzitutto è riscontrabile una differenza strutturale con il poliziesco classico. Infatti, come sottolinea Brunetti, se il giallo «ha le sue regole e obbedisce al canone che lo vuole come una narrazione tesa a ricostruire, attraverso l'uso della ragione e della razionalità, i meccanismi del delitto»,¹²¹ il *noir* rappresenta piuttosto «una tendenza che attraversa generi e non si fonda su un manifesto o programma definito».¹²² Perciò, la nozione ha tratti indistinti o, come riporta Mondello citando Giovannini, "elastici", e finisce per coincidere con l'idea di un "eccesso di violenza".¹²³ Mondello individua tre elementi peculiari del *noir*:

Certamente fra gli elementi più vistosi risultano il furore orrorifico, la

¹²⁰ Ivi, p. 9.

¹²¹ GIACOMO BRUNETTI, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, Tesi di dottorato, Studi interculturali europei, Università degli studi di Urbino, 2010, p. 1.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ E. MONDELLO, *Il Neonoir*, cit., p. 3.

crudeltà e l'efferatezza delle descrizioni e l'ambientazione delle storie nelle metropoli di un'Italia vista come luogo di conflitti sociali, di solitudini inquietanti che sfociano nella spietatezza e nella ferocia di personaggi deliranti, assassini per gioco o per pura gratuità.¹²⁴

Se l'ambientazione veniva osteggiata dal romanzo giallo – che si focalizza sulla tripartizione delitto-indagine-soluzione, dando spazio al racconto dinamico delle vicende – essa viene accolta nel *noir*, che sviluppa le atmosfere, ossia i passaggi descrittivi dell'ambiente circostante. Tali caratteristiche si riscontrano anche nel Commissario Montalbano, seppur con minore incidenza. Come riporta Mondello, nell'immaginario degli italiani (critici e lettori, beninteso), un romanzo è *noir* se l'ambientazione è quella di una metropoli violenta e dei suoi luoghi malfamati.¹²⁵ In genere, l'azione ha luogo «nei margini della società turbati da prostituzione, droga, crimine e mafia».¹²⁶ Il Male risiede in città, si annida nel lato oscuro dell'apparente normalità e non è più sentito come qualcosa di distaccato (a differenza del giallo). Di conseguenza i confini tra il Bene e il Male, tra ordine e disordine, tra componenti razionali e irrazionali – ben individuabili in un giallo conandoyliano – risultano sbiaditi, come afferma Mondello:

Il *noir* rifiuta una costrizione che si autoassegni i limiti di una struttura vincolante: non presuppone nessun “lieto fine” e non accetta confini tra Bene e Male. Non tende a rassicurare il lettore con l'individuazione del colpevole ma lo porta per mano nell'universo orrorifico, disturbante e angoscioso di un reale che è nella società, malgrado si tenda ad esorcizzarlo.¹²⁷

¹²⁴ Ivi, p. 2.

¹²⁵ E. MONDELLO, *Il Neonoir*, cit., p. 3.

¹²⁶ AGNIESZKA DOMARADZKA, *Le sfumature del nuovo noir italiano. Dal giallo al nero*, in «romanica.doc», *Czasopismo doktorantów Instytutu Filologii Romańskiej*, 2, Poznań, 2011, p. 17.

¹²⁷ E. MONDELLO, *Il Neonoir*, cit., p. 3.

Lo stile letterario evidenzia la mancanza di confini del *noir*. Domaradzka individua due forme di focalizzazione: una interna e l'altra esterna. Nel primo caso le vicende vengono raccontate attraverso il filtro di un personaggio che le ha vissute. Questa forma favorisce l'identificazione del lettore con il personaggio, «perché letteralmente entra nei suoi panni e partecipa negli eventi descritti dalla trama».¹²⁸ Nel secondo caso la storia viene raccontata da un narratore in terza persona – nascosto o neutro – che sembra sapere meno dei personaggi degli eventi e il cui ruolo consiste solo nella registrazione di tutti gli avvenimenti dall'esterno. Si tratta dello stile behaviorista: il narratore non rivela i pensieri dei protagonisti, ma si limita a mettere in scena i loro atti.

I diversi punti di vista della narrazione e le varie focalizzazioni possono intrecciarsi all'interno di un romanzo *noir*. Carlo Lucarelli è un maestro di questi giochi letterari. Si pensi ad *Almost Blue* (1997), in cui la trama è presentata da ben tre prospettive: due interne (quella dell'omicida e quella di Simone) e una esterna (la storia dell'ispettrice Grazia Negro). I punti di vista dei personaggi sono espressi con la divisione del testo in varie parti. Le prime due storie vengono raccontate dal narratore in presente grammaticale, in modo da cogliere il flusso dei pensieri di un malato mentale e di un ragazzo non vedente. Tuttavia queste due prospettive – all'inizio del racconto – non sono ben distinte: tale aspetto contribuisce all'incertezza del lettore. Il resto del testo è costituito dalla narrazione eterodiegetica, che esprime una certa distanza verso gli avvenimenti.¹²⁹ In una delle scene conclusive, costituita dalla lotta tra l'Iguana e Grazia a cui assiste Simone, si può osservare il repentino e continuo cambio dei tre punti di vista. In poche pagine¹³⁰ si susseguono i seguenti punti di vista: Grazia – Iguana – Simone – Iguana – Simone – Iguana – Grazia – Simone – Iguana – Simone. L'abilità stilistica di Lucarelli in questa circostanza

¹²⁸ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit, p. 49.

¹²⁹ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹³⁰ CARLO LUCARELLI, *Almost Blue*, Torino, Stile libero, Einaudi, 1997, pp. 181-188.

contribuisce al rallentamento del ritmo narrativo e al conseguente aumento della tensione emotiva del lettore.

Un altro tratto distintivo del *noir* riguarda una nuova prospettiva narrativa, ovvero il punto di vista di Caino.¹³¹ Come ha teorizzato Giovannini, si tratta di una prospettiva che coincide con lo sguardo interno dell'assassino, perciò la focalizzazione è interna: l'io narrante equivale a quello dell'omicida.¹³² In questo modo, il lettore non si identifica più con il *detective*, ma con il criminale. Secondo Domaradzka la funzione principale di questo punto di vista è quella di privare il lettore di qualsiasi possibilità di prendere le distanze dalle vicende, per due scopi:

Da una parte vuole farci vedere che ognuno di noi può diventare un mostro, dall'altra, però, vuole presentare le personalità patologiche, svelando i loro modi di pensare.¹³³

Lo sguardo dell'omicida è rappresentato da una narrazione omodiegetica in prima persona singolare. Si possono riscontrare questi aspetti in *Almost Blue*.

In ogni caso, come nota Giovannini, si verifica uno spostamento da una narrativa di genere che si basa sulla *detection* e accompagna il lettore seguendo l'investigatore a una narrativa in cui l'attenzione è focalizzata sul criminale, sull'assassino.¹³⁴ Tuttavia, non tutti sono concordi con il punto di vista di Caino. Ad esempio, come riporta Mondello, il critico Bernardi sostiene che «il *noir* è essenzialmente una storia raccontata dal punto di vista della vittima».¹³⁵

¹³¹ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit., p. 56.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Ivi, pp. 56-57.

¹³⁴ FABIO GIOVANNINI, *Il noir contemporaneo e la tradizione*, in «Roma noir», Roma, 2005, p. 4.

¹³⁵ E. MONDELLO, *Il Neonoir*, cit., p. 4.

Riassumendo, in virtù degli aspetti analizzati in precedenza, si può considerare lo stile del genere come sperimentale.¹³⁶ A questo atteggiamento non si sottrae neanche il linguaggio. La lingua utilizzata spesso è quella parlata e non mancano riferimenti dialettali. Inoltre, gli scrittori *noir* creano una lingua vivace e liberata da ogni limite ricorrendo anche a volgarismi, se non addirittura blasfemie, come in un racconto di Ammaniti nella antologia *Crimini*.¹³⁷ Inoltre Reuter evidenzia l'utilizzo delle comparazioni o le metafore forti per le descrizioni crude di vittime e cadaveri.

III.5 Il *noir* mediterraneo

Nel vasto universo della narrativa *noir* si possono individuare alcune correnti tematiche particolari. È il caso del *noir* mediterraneo – o del giallo tendente al *noir* – che comprende Massimo Carlotto (oltre a Izzo, Khadra e Martin). Intervistato da Di Nolfo, l'autore padovano dà una definizione del sottogenere:

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.¹³⁸

L'ambientazione del romanzo nella zona mediterranea è importante in quanto rappresenta un'area politica strategica. Infatti, come nota Carlotto, il reddito annuale delle organizzazioni criminali transnazionali è pari al prodotto interno lordo dei paesi in via di sviluppo. Questo denota una correlazione tra «criminalità e malessere da sottosviluppo, il

¹³⁶ Cfr. Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 54.

¹³⁷ NICCOLÒ AMMANITI, *Sei il mio tesoro*, in *Crimini*, a cura di Giacomo De Cataldo, Torino, Stile libero, Einaudi, 2005, p. 46.

¹³⁸ ANTONIO EMILIANO DI NOLFO, *Sulle tracce del noir. L'itinerario di Massimo Carlotto*, Tesi di laurea triennale, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Sassari, 2005, p. 79.

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». ¹³⁹ Il *noir* mediterraneo quindi racconta storie di malavita per fotografare le trasformazioni sociali, altrettanto profonde.

Nella serie dell'Alligatore – ciclo di romanzi con protagonista Marco Buratti – Carlotto riesce a restare fedele alla tradizione *hard-boiled* (per la struttura tripartita crimine-indagine-soluzione, l'investigatore malinconico, le donne fatali, la critica sociale) ma al tempo stesso inserisce elementi innovativi. Ad esempio, come ribadisce Di Nolfo, lo scrittore inventa una figura di *detective* privato credibile che «non crede nella Giustizia dei giudici e dello Stato, ma combatte per raggiungere la verità». ¹⁴⁰ Ad esempio, l'Alligatore è un ex detenuto uscito dal carcere con l'ossessione della verità, quella che sta dietro i casi e che permette di scavare a fondo nella realtà sociale.

Nei romanzi seriali di Carlotto sono ricorrenti i temi relativi alla scomparsa, alla mafia e ai traffici illeciti. Ma soprattutto i suoi *noir* sono ambientati nel *continuum* industriale cittadino del Nordest, quell'area che «i media e gli studi economici hanno fatto passare come il miracoloso motore della modernizzazione dell'economia italiana degli ultimi vent'anni». ¹⁴¹ Se il Nordest presenta un volto apparentemente sereno determinato dalla ricchezza e dal progresso, Carlotto svela l'altra faccia, andando in profondità come il *detective* Buratti: come rivela in un'intervista, citata da Di Nolfo, l'ambiente si è trasformato in uno «straordinario laboratorio criminale». ¹⁴² Il *boom* è dovuto alla commistione tra economia e illegalità, ma soprattutto a un uso sistematico dell'evasione fiscale. Le dichiarazioni sono del 2003 e anticipano la grande recessione del 2007 che ha

¹³⁹ Ivi, p. 48.

¹⁴⁰ Ivi, p. 50.

¹⁴¹ Ivi, p. 55.

¹⁴² *Ibidem*.

avuto (ed ha tuttora) ripercussioni anche in Italia. Da questo punto di vista i fenomeni descritti da Carlotto si sono moltiplicati nel corso del tempo. Si pensi ad esempio «alle ditte che producono la materia prima che viene poi lavorata nei laboratori clandestini da manodopera in stato di semischiavitù e gestita dalla malavita organizzata».¹⁴³ La corruzione e la prostituzione serpeggiano nelle città: così il carrierismo si fonda sullo scambio di favori e si verifica un intreccio di interessi fra politici, giudici e malavita. In questo mondo devono operare gli investigatori:

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.¹⁴⁴

Nei romanzi seriali dell'Alligatore i casi sono risolti e alcuni dei colpevoli sono scoperti e giustiziati. Tuttavia il livello superiore della corruzione conserva la propria impurità, perciò i professionisti corrotti tornano a galla. Tutti questi aspetti sono presenti anche in un romanzo non seriale come *Nordest*, scritto a quattro mani con Marco Videtta e pubblicato per le edizioni e/o. Come sottolinea Carlotto, i suoi racconti prendono sempre spunto da fatti reali, «di cui l'autore dà – attraverso la finzione narrativa – una sua peculiare interpretazione».¹⁴⁵ Oltre alla decadenza del paesaggio – contaminato da una discarica abusiva di rifiuti tossici – si assiste anche allo sfascio di due famiglie prestigiose: i Calchi Renier e i Visentin. Come la società, anche il nucleo familiare ha un doppio volto: Antonio Visentin si preoccupa di difendere la reputazione al cospetto del paese, ma al tempo stesso si macchia di nefandezze. Come evidenzia Di Nolfo, *Nordest* è un *noir* economico ma al tempo stesso sociologico, in quanto analizza a fondo il rapporto padri e figli nelle grandi famiglie. Ma al tempo stesso lancia un messaggio originale: con la

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ Ivi, p. 58.

¹⁴⁵ Ivi, p. 56.

trasformazione della società, i migliori non sono i padri, ma i figli. Si tratta di un percorso innovativo, come si evince dal romanzo. Francesco e Filippo, figli rispettivamente di Antonio Visentin e della contessa Selvaggia Calchi Renier, si rivelano fedeli e moralmente integri, a differenza dei genitori. L'atteggiamento del giovane Visentin, che deve indagare sulla morte della sua ragazza, si rivela simile a quello dell'Alligatore per quanto riguarda la ricerca della verità 'profonda' e la sfiducia nei confronti delle istituzioni. Il giudice Zan, incaricato dell'inchiesta, è un magistrato attento ai rapporti con le famiglie importanti piuttosto che al rispetto della legge.

Sul filone mediterraneo si è espresso anche Ferracuti, proponendo però una strada diversa (che porta a Carvalho e Camilleri) e un termine diverso: non giallo, ma *noir*. In ogni caso si tratta di 'sfumature',¹⁴⁶ quindi la questione terminologica è irrilevante. Il critico infatti definisce l'ambito come «*cocktail* poliziesco mediterraneo»,¹⁴⁷ a conferma della precarietà della definizione. Secondo la sua prospettiva, il protagonista dei racconti è un personaggio che ha una evoluzione e una storia: tuttavia, questa analisi si basa esclusivamente su racconti seriali. In ogni caso Ferracuti condivide alcuni temi di Carlotto:

1) la città in trasformazione a causa della speculazione edilizia, con il *boom* economico;

2) la commistione tra letteratura e cronaca. A rendere credibile la commistione tra i due mondi, la coincidenza tra tempo storico e tempo letterario, ma soprattutto la figura del *detective*, che analizza la società circostante «da persona fallibile, sbagliando nelle sue scelte e tornando sui suoi passi».¹⁴⁸

¹⁴⁶ Lo stesso Di Nolfo aveva specificato il *noir* mediterraneo come "giallo tendente al *noir*".

¹⁴⁷ GIANNI FERRACUTI, *Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo*, in «Il Bolero di Ravel», 2008, p. 14, www.ilbolerodiravel.org (ultima consultazione 20/01/2016).

¹⁴⁸ Ivi, p. 11.

3) la volontà da parte dell'investigatore di andare a fondo nelle indagini, cercando il «filo nascosto che porta dietro le apparenze».¹⁴⁹

Inoltre, come sostiene Ferracuti, il *noir* mediterraneo è attento ai valori materiali, alle situazioni concrete, pertanto diventano elementi significativi del racconto «il clima, l'architettura, i mestieri, i dialetti, i problemi quotidiani di cui si parla comunemente nei giornali, dall'immigrazione al razzismo, dalla discriminazione sessuale alla demagogia della propaganda politica».¹⁵⁰ Risulta importante anche la cucina tradizionale: Ferracuti riscontra questo aspetto anche in Carvalho e in Montalbano, ma si può aggiungere anche Carlotto.

III.6 Il contributo del *pulp* e del *thriller*. L'ibridazione del genere poliziesco

Come sottolinea Domaradzka, diversi critici considerano il continuo mescolamento dei generi letterari un tratto caratteristico del *noir*. L'autrice menziona Gosetti oltre a Giovannini, fondatore del gruppo Neonoir. Si pensi al secondo dei quattro punti teorizzati dallo scrittore romano e ripresi da Mondello:

2) Il *neo-noir* “riscrive” i generi: il giallo, il *noir*, la *spy story*, l'*horror* e infine il *cyber*. E usa per questo fine un approccio multimediale, che intreccia letteratura, cinema, fumetto, ipertestualità, ecc.¹⁵¹

La stessa Mondello ha analizzato il fenomeno letterario avvenuto tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila:

Scrittori dell'*horror*, “cannibali”, *splatterpunk*, “cattivisti”, “orroristi”, “noiristi”. *Thriller*, romanzi della paura, letteratura nera, neogotica, *pulp*, *neonoir*:

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Ivi, p. 12.

¹⁵¹ E. MONDELLO, *Il neonoir*, cit., p. 11.

nell'ultimo decennio la narrativa italiana è stata investita da una marea incontenibile di variegata etichette che tentavano di ridefinire, aggiornandone la titolazione, storie riconducibili entro il vasto contenitore della letteratura di genere "nero".¹⁵²

Come è stato affermato in precedenza, il romanzo poliziesco si evolve di pari passo con la società. Secondo Mondello l'interazione tra scrittori e lettori ha contribuito alla crescita del genere *noir*:

Autori e pubblico hanno avuto un ruolo centrale nel processo di affermazione della narrativa nera, partecipando alla creazione di ciò che oggi, fra feroci polemiche, rinnovati dibattiti e critiche [...] si tende a chiamare il *noir* italiano.¹⁵³

Di conseguenza i nuovi esperimenti letterari rinnovano la forma-romanzo di *detection* "classica",¹⁵⁴ grazie anche al contributo di validi scrittori emergenti.

Risulta emblematico il titolo del saggio di Guagnini *Dal giallo al noir e oltre*. Il critico triestino riprende un articolo di Cesare Medail, uscito sul «Corriere della Sera» a ridosso del nuovo Millennio, intitolato *E il millennio finisce in thriller*. Secondo Medail, come riporta Guagnini, il *thriller* è «il termine trasversale che unifica tutti questi generi ormai strettamente vincolati al cinema».¹⁵⁵ Tale genere corrisponde al romanzo di *suspense* teorizzato da Reuter il quale, nel corso della sua trattazione, tripartisce il genere poliziesco in romanzo-enigma, romanzo-*noir* e – per l'appunto – il romanzo di *suspense*. Tuttavia,

¹⁵² Ivi, p. 1.

¹⁵³ ELISABETTA MONDELLO, *Il "noir italiano", Appunti sul romanzo nero contemporaneo*, in *Noir de noir. Un'indagine pluridisciplinare*, a cura di Dieter Vermandere, Monica Jansen, Inge Lanslots, Bruxelles, 2010, p. 24.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ CESARE MEDAIL, *E il millennio finisce in thriller*, in «Corriere della Sera», 9 settembre 1999, p. 35.

tale suddivisione risulta approssimativa: la stessa struttura del *thriller*, come afferma Reuter, è discussa e suscita pareri contrastanti:¹⁵⁶

Il modello del romanzo di *suspense* è ancora in discussione, oscillante come abbiamo visto tra tre concezioni: una variante dell'enigma (Boileau, Narcejac), una variante del noir (Todorov) e un'autonomia maggiore ma un corpus di opere minore (ed è la nostra proposta).¹⁵⁷

È necessario precisare che la *suspense* teorizzata da Reuter non si riferisce specificamente all'*hésitation* analizzata da Crotti, ma alla tensione generale provata del lettore nell'attesa di un evento che si potrebbe verificare nell'intreccio.

Secondo l'interpretazione di Reuter, nel *thriller* «il delitto principale – quello che tiene acceso l'interesse del lettore – è virtuale, sospeso. Rischia di accadere in un prossimo futuro». ¹⁵⁸ L'obiettivo dello scrittore è quello di attivare una tensione nel lettore legata all'attesa:

Il lettore, leggendo questi libri, “si fa paura” perché la soluzione fatale appare ineluttabile. L'interesse sottinteso dalla domanda principale è: «la vittima si salverà malgrado tutto?». ¹⁵⁹

In quest'ottica il lettore ne sa più di tutti i personaggi perché «segue le mosse di tutti, [...] vede gli indizi di cui non si accorgono né la vittima né i suoi alleati e che potrebbero permettere di evitare il dramma finale». ¹⁶⁰ Ma, al tempo stesso, non può comunicare le sue conoscenze ai personaggi per cui parteggia. Pertanto Reuter afferma che il lettore è onnisciente, in quanto osserva tutto e quindi è simile all'aggressore, ma al

¹⁵⁶ Cfr. Y. REUTER, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 57.

¹⁵⁷ Ivi, p. 70.

¹⁵⁸ Ivi, p. 58.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Ivi, p. 59.

tempo stesso è impotente, non può far nulla e dunque simile alla vittima.¹⁶¹ Lo stile del romanzo-*suspense*, prosegue il critico francese, si basa soprattutto sui cambi di prospettiva, che «comportano varianti stilistiche capaci di rendere conto della visione specifica di ciascuno dei personaggi».¹⁶² Questi elementi possono confluire nel *noir*: si pensi ai romanzi di Lucarelli (*Almost Blue*, *Un giorno dopo l'altro*).

Giovannini condivide con Reuter l'importanza della tensione emotiva nel *thriller* ma al tempo stesso ribadisce che il genere risente delle tecniche cinematografiche:

Comune denominatore, infatti, è la *suspense* unita all'azione (come richiesto dallo schermo): si tratta di smascherare un assassino, un *serial killer*, la polizia corrotta, un complotto scientifico, una trama internazionale criminale o politica.¹⁶³

Ed è proprio il cinema a dare una 'scossa' alla letteratura poliziesca. Nel 1994 esce *Pulp fiction* del regista Quentin Tarantino. La pellicola si rivela di successo, al punto da ottenere il riconoscimento della Palma d'oro al Festival di Cannes. Il film si rifà a due correnti, il *cyberpunk* e lo *splatterpunk*. Il primo – sostiene Michieletto – trae origini nella parte di narrativa americana degli anni Ottanta, creando «storie e personaggi segnati da un prossimo futuro tecnicizzato».¹⁶⁴

Nel termine *cyber-punk* sono racchiuse due tra le più vistose correnti ideologiche degli anni Ottanta: il *punk* che contribuisce all'atteggiamento anarchico e di rifiuto, e la cibernetica che fornisce gli strumenti per combattere chi detiene il potere dell'informazione.¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ivi*, p. 71.

¹⁶³ C. MEDAIL, *E il millennio finisce in thriller*, cit., p. 35.

¹⁶⁴ SARA MICHIELETTO, *L'impegno sociale di alcuni scrittori degli anni Zero. Wu Ming, Giuseppe Genna e Mauro Covacich*, Tesi di laurea magistrale, Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, 2015, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

Lo *splatter-punk*, invece, sorge come fenomeno socio-politico prima di diventare modello letterario. Tarantino considera i due fenomeni e li inserisce in un contesto innovativo. Ma soprattutto, evidenzia Michieletto, *Pulp fiction* «racchiude in sé molti concetti chiave del postmodernismo: per questo motivo è considerato un vero e proprio manifesto di questa corrente culturale, un punto di riferimento di tutta la letteratura degli anni Novanta». ¹⁶⁶ Si elencano ora alcune delle caratteristiche di *Pulp Fiction*:

1) Il regista costruisce una forte tensione per poi spezzarla con tocchi di umorismo. ¹⁶⁷

2) Il concetto di realtà, influenzato dai *mass media*, assume un nuovo valore.

Ciò che per noi è reale non è solo quello che percepiamo e viviamo ogni giorno, ma anche quello che ci viene fornito dall'immaginario dei mezzi di comunicazione di massa e dall'ideologia del consumismo. *Pulp fiction* [...] riassume tutto quello che è caratteristico del postmoderno proponendo un concetto di realtà basato su forme di consumo e di godimento. ¹⁶⁸

3) La caduta delle gerarchie narrative: non si percepisce la differenza tra scene genericamente ritenute forti (la lotta) e quelle tradizionalmente considerate deboli (dialoghi). Il livello narrativo è lo stesso lungo tutta la *fiction*.

4) Indifferente rappresentazione della violenza. Ad esempio, la scena in cui Vincent spara accidentalmente a Marvin viene realizzata con intenti umoristici e non drammatici.

5) La violenza vista dallo spettatore viene percepita anche al livello di linguaggio, con continui riferimenti alle diverse parlate della cultura popolare e del consumo di massa.

¹⁶⁶ Ivi, p. 11.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Ivi, p. 12.

Questi aspetti emergono nella corrente letteraria *pulp*, diffusasi in Italia nella metà degli anni Novanta, grazie al contributo di un'associazione letteraria, i Cannibali:

Il nome “cannibale” è stato preso in prestito da una delle più note riviste di Andrea Pazienza del 1977 *Cannibale* e deve la sua denominazione all'assimilazione di frammenti provenienti dalla tradizione alta e dalle forme *junk* della cultura di massa, quindi divora diversi linguaggi letterari.¹⁶⁹

Nel 1996 i Cannibali pubblicano, per la collana «Stile libero», *Gioventù cannibale*. Come dichiara nel sottotitolo il curatore Daniele Brolli, si tratta de «*La prima antologia italiana dell'orrore estremo*».¹⁷⁰ Tra *pulp* e corrente *noir* si possono individuare alcune analogie:

1) Il periodo di sviluppo è pressoché il medesimo, verso la metà degli anni Novanta.

2) Alcuni autori *pulp* si affermano anche nel *noir*: è il caso di Niccolò Ammaniti e Andrea G. Pinketts.

3) In entrambe le forme narrative viene trattata la violenza del mondo.

4) Attenzione al linguaggio. Gli scrittori sono in sintonia con il lettore, «ne parlano la stessa lingua, o meglio, le tante lingue».¹⁷¹ La scrittura *pulp* attinge il linguaggio da diversi generi, creando una sorta di superlingua. Analogamente, il *noir* adotta un modello sperimentale e ibrido di scrittura, con l'utilizzo del turpiloquio e della bestemmia.

E qui terminano le similitudini. Infatti, come afferma Giovannini – ripreso da Mondello – «la crudeltà delle scritture degli autori romani [ossia quelli del gruppo

¹⁶⁹ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit., p. 43.

¹⁷⁰ E. MONDELLO, *Il Neonoir*, cit., p. 1.

¹⁷¹ DILETTA FINOTTO, *Il pulp italiano. Influenza letteraria e cinematografica d'oltreoceano sul fenomeno cannibale*, Tesi di laurea magistrale, Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, p. 4.

Neonoir] non è ironica o grottesca come quella di alcuni testi di Ammaniti o Nove [altro scrittore ‘cannibale’]. Non suscita il riso né per eccesso di tragico né per esplicita volontà dell’autore». ¹⁷² La differenza viene rimarcata polemicamente in un altro passaggio:

In realtà i *Giovani cannibali* hanno scelto la strada più comoda per strizzare l’occhio a editori, lettori e critici in cerca di sensazionalismo: la parodia dello *splatter*, dell’estremo, dell’ultraviolenza fatta di zombi e di descrizioni da voltastomaco, il tutto condito con “gergo giovanilistico”. Ben poco a che fare con il *noir*. ¹⁷³

Inoltre, il destinatario è differente. Nel caso del *pulp* la «volontà di ricalcare nello scritto la lingua del parlato giovanile, con le sue espressioni tipiche, il gergo e lo *slang*», ¹⁷⁴ indirizza il prodotto soprattutto verso i giovani. Viceversa, il *noir* non è indirizzato a un pubblico specifico per quanto riguarda l’età.

Il romanzo poliziesco di fine anni Novanta va incontro a un processo di ibridazione di generi: ne consegue una confusione terminologica tra giallo e nero, come evidenzia Guagnini:

Tutti questi generi, oggi indicati spesso come “generi del mistero” sono stati oggetto – anche nel passato – di intrecci (per esempio, tra giallo e *spy story*, tra giallo e *noir*, tra giallo e *thriller*) e oggi lo sono più che nel passato. È una sorta di evoluzione della specie in cui è difficile rispettare delle regole o – forse – in cui le esigenze di rappresentare la complessità del mistero della realtà porta a combinare tecniche e modalità diverse di visuale della violenza e del suo contesto. Da ciò, gli scambi e le interazioni tra i generi che appaiono molto più marcati. ¹⁷⁵

¹⁷² Ivi, p. 13.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ivi, p. 8.

¹⁷⁵ E. GUAGNINI, *Dal giallo al noir e oltre*, cit., pp. 137-138.

CAPITOLO QUARTO

ANDREA CAMILLERI

IV.1 Biografia

Andrea Calogero Camilleri¹ nasce nel 1925 a Porto Empedocle, centro attivo e vivace che corrisponde alla futura Vigàta dei romanzi di Montalbano. All'inizio degli anni Trenta conosce l'agrigentino Luigi Pirandello. Sin dalla tenera età Camilleri eredita la passione del padre per i gialli, legge Simenon e scrive poesie per la madre e per il Duce. Di animo ribelle, nel 1936 viene mandato in collegio, dove resta per tre anni. Frequenta il liceo classico di Agrigento, ma non partecipa all'esame di maturità a causa della guerra. Finita la guerra, si iscrive all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Inizia una lunga attività come sceneggiatore e regista teatrale. Tra i numerosi allestimenti si segnala *Finale di partita* di Beckett (1958) – primo testo d'avanguardia messo in scena – e *Il giorno della civetta* di Sciascia (1962-1963). A partire dagli anni Cinquanta collabora con la RAI, principalmente come delegato di produzione. Nell'arco di un anno e mezzo (dal 1° aprile 1967 al 27 dicembre 1968) compone il romanzo *Il corso delle cose*, quindi, nel 1980 pubblica per Garzanti (e nel 1997 per Sellerio) *Un filo di fumo*, romanzo storico

¹ I riferimenti biografici sono tratti da ANTONIO FRANCHINI, *Cronologia*, in ANDREA CAMILLERI, *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, cit., pp. CV-CLXIX.

ambientato nel paese immaginario di Vigàta. Nel 1984 esce, senza ottenere successo, *La strage dimenticata*.

La svolta si verifica a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. Camilleri si congeda dal teatro, non prima di aver portato in scena alcune opere di Pirandello. Nel 1986 si trova coinvolto in una strage di mafia: è un episodio traumatico per l'autore. Nel 1988 va in pensione dalla RAI dopo 1300 regie radiofoniche, 120 teatrali e 80 televisive. Nel 1992 pubblica *La stagione della caccia* e nel 1993 il saggio *La bolla di componenda*, entrambi per Sellerio. Inizia una lunga collaborazione con la casa editrice siciliana. Inoltre, nel 1994 esce *La forma dell'acqua*: si tratta del primo romanzo poliziesco con il commissario Montalbano. Il successo del giallo non tarda ad arrivare e continua tuttora, con oltre quaranta racconti pubblicati in poco più di venti anni.

IV.2 *La forma dell'acqua* (1994)

La vicenda è articolata in sedici capitoli da un narratore nascosto. L'*incipit* è tipico del poliziesco canonico, infatti compare subito il cadavere. I netturbini Pino e Saro, intenti a pulire presso la mànnara – tratto di macchia mediterranea alla periferia del paese e luogo di bordelli –, trovano il corpo dell'ingegnere e politico Silvio Luparello in una BMW. I due decidono di telefonare all'avvocato Rizzo, braccio destro di Luparello, ma il legale ha una reazione insolita («E perché lo viene a contare a me?»).² L'indifferenza di Rizzo colpisce i netturbini. In aggiunta Saro aveva trovato nel luogo una collana di valore e se ne era impossessato senza proferire parola con nessuno. Il ricavato sarebbe servito alle cure del figlio malato.

² A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, cit., p. 16.

Con l'entrata in scena del commissario Montalbano inizia la fase della *detection*. L'investigatore raccoglie indizi sul caso: si reca sul luogo del delitto, ottiene informazioni sulla storia dell'ingegnere, quindi cerca di ricostruire la vicenda. Capisce che la BMW proveniva dalla spiaggia. Secondo l'autopsia, l'uomo è morto d'infarto dopo aver avuto un rapporto sessuale. Si può notare come – a differenza di un tradizionale poliziesco – la vittima non sia stata assassinata. Il giudice Lo Bianco vorrebbe chiudere il caso, incalzato dalle pressanti sollecitazioni di familiari e amici di partito della vittima, ma Montalbano chiede tempo e comincia con gli interrogatori. Secondo Gegé, il proprietario del bordello della mánara, due prostitute avevano visto arrivare l'auto. All'interno, la donna alla guida aveva avuto un rapporto sessuale con la vittima: dopo l'atto, l'uomo era rimasto immobile. Il commissario apprende da una collega che nei pressi della mánara era sparita una collana. Montalbano intuisce la complicità degli spazzini. Saro confessa di aver preso il gioiello per i soldi necessari alle cure del figlio. Poco dopo Pino ammette di aver telefonato a Rizzo anziché alla polizia per ottenere vantaggi personali. I netturbini sarebbero stati disposti a modificare il ritrovamento del cadavere per poter ottenere un lavoro migliore:

«Che quello magari ci cangiava di travaglio, ci faceva vincere un concorso per geometri, ci trovava un posto giusto, ci levava da questo mestiere di munnizzari fitusi».³

Nel corso delle elezioni politiche del partito, inspiegabilmente viene eletto il dottor Cardamone, avversario politico di Luparello. Inoltre, come neo-segretario viene eletto l'avvocato Rizzo. Si tratta di un provvedimento anomalo. Lo stesso avvocato si presenta da Montalbano per chiedere la collana smarrita alla mánara. Per tutelarsi, mostra la delega di Giacomo Cardamone (figlio del dottore) e della moglie nonché pilota di rally Ingrid

³ Ivi, p. 69.

Sjostorm. Montalbano è diffidente: raccoglie informazioni sulla coppia, poi si reca nella fabbrica desolata nei pressi della mànnara. Nella perquisizione del luogo, Montalbano recupera una borsa con le iniziali I.S.: sono quelle di Ingrid Sjostorm, la moglie di Cardamone. Con la testimonianza di Gegè, il gioiello e la borsa, sono tre gli indizi che si concentrano sulla svedese, ma le certezze crollano repentinamente. La vedova Luparello ammette che il marito non era mai stato con una prostituta: i suoi amori – anche omosessuali – venivano consumati nella sua casa di Capo Massaria. Ma soprattutto la donna aveva visto le foto scattate alla vittima e si era accorta che le mutande erano messe al contrario: a suo avviso, qualcuno l’aveva sorpreso nudo e l’aveva costretto a rivestirsi in fretta. Intanto Giorgio, nipote dell’ingegnere, è profondamente scosso dalla morte dello zio.

Il commissario si reca a Capo Massaria. Nel lungo elenco di oggetti ritrovati è presente una pistola nel cassetto: il particolare sfugge all’occhio del lettore, ma si rivelerà decisivo per la risoluzione del caso. Nell’armadio vengono trovati vestiti e parrucche da donna. Il profumo della stanza è lo stesso della borsa. Montalbano intuisce: in quella abitazione doveva esserci stata Ingrid. La donna racconta tutto: aveva chiesto a Luparello se poteva utilizzare la casa, l’uomo aveva accettato, a patto di essere discreta e di non dire a chi apparteneva. Senza informare Silvio, Ingrid vi portava Giacomo Cardamone. Gli abiti nell’armadio sono della ragazza ma non le parrucche. Il *detective* chiede a Ingrid di rifare il percorso che porta alla spiaggia con l’auto. Nonostante il tragitto tortuoso, la donna riesce ad arrivare alla mànnara senza danneggiare le sospensioni. A quel punto il commissario ricorda che la BMW con il corpo dell’ingegnere era stata trovata con le sospensioni rotte e capisce che era stato un dilettante a guidare. Ingrid rivela che Giacomo le aveva chiesto della collana. La donna – per non ammettere che era nella borsa in casa di Silvio – aveva

detto al marito di averla smarrita. Allora Giacomo aveva fatto firmare la clausola assicurativa. Per rendere tutto credibile, Rizzo aveva suggerito la storia della mànnara. A quel punto Montalbano capisce: la svedese è sincera nella testimonianza ed è vittima di un raggiri. Per questo motivo cancella le prove che avrebbero potuto incastrarla: torna a Capo Massaria dove trova il cancello dell'abitazione aperto (evidentemente non lo aveva chiuso in precedenza), fa sparire i suoi vestiti e getta la borsa in mare. Le colpe a questo punto ricadono su Rizzo, che avrebbe modificato le circostanze del delitto per rovinare l'immagine di Luparello e per ottenere vantaggi politici.

Nel momento in cui cresce la tensione e il lettore aspetta che il colpevole sia scoperto ufficialmente, il ritmo viene rallentato da scene riguardanti il passato di Montalbano. Quindi si verifica il colpo di scena: nel capitolo quattordici viene trovato morto Rizzo. Si tratta di omicidio, per tutti dovuto alla pista mafiosa. Il lettore è scosso perché – in base agli elementi a disposizione – stava aspettando la rivelazione del responsabile del “caso Luparello”, vale a dire Rizzo. Invece, con la morte dell'avvocato, il lettore deve nuovamente riconsiderare le modalità del delitto: tutta la *suspense* precedentemente accumulata crolla. Pertanto in questa fase si individua l'effetto della *surprise*. Proprio nel momento in cui il lettore riceve una risposta “contro-determinante” il commissario intuisce tutto. Infatti, quando ritorna a Capo Massaria, non trova più la pistola e si ricorda del particolare del cancello aperto. A causa delle tecniche di spostamento questi due elementi vengono presentati in un contesto sconosciuto al lettore che non può comprendere il loro ruolo: i due elementi infatti assumeranno un determinato potere semantico solo in una fase successiva (nel caso specifico, a livello di *explicit*). Si tratta di un meccanismo di spostamento, precisamente di una tecnica anticipatoria. Quindi Montalbano fornisce al questore una versione del caso, ma non si dimostra sincero: la

ricostruzione non corrisponde alle deduzioni logiche del lettore. A quel punto il destinatario si trova spiazzato e non comprende. Si può notare come in questa fase si verifichi l'*hésitation*. Nel frattempo Giorgio è sparito: non si hanno notizie di lui da giorni.

Nell'*explicit* viene finalmente fatta chiarezza. Montalbano spiega a Livia la verità dei fatti, che dapprima aveva nascosto al questore e al lettore. L'amante di Silvio era Giorgio: i due stavano facendo l'amore a Capo Massaria quando l'ingegnere aveva avuto un infarto. Spaventato, il ragazzo aveva telefonato a Rizzo, amico di Luparello. Ma l'avvocato, dopo aver rassicurato Giorgio, lo aveva tradito e aveva abilmente modificato il luogo del delitto. Accecato dall'ira, Silvio era tornato al pied-à-terre, aveva preso la pistola e aveva sparato a Rizzo. In questa circostanza Montalbano protegge l'assassino non comportandosi come poliziotto difensore della legge: per questo viene rimproverato da Livia. Al tempo stesso aveva celato la verità al lettore, salvo poi raccontarla in un secondo momento. Il caso è risolto e quindi l'equilibrio viene ristabilito. La morte finale di Giorgio (incidente stradale) è da attribuire probabilmente al suicidio.

Si può notare come il giallo di Camilleri rispetti la tripartizione del poliziesco canonico: *incipit-detection-explicit*. Il polo iniziale coincide con un delitto, quello finale con la risoluzione e il conseguente ritorno all'ordine. A differenza del modello tradizionale – che prevede come unico fine la risoluzione dell'enigma – si inseriscono altri episodi all'interno della trama che ritardano la scoperta dell'assassino ma al tempo stesso forniscono ritratti dettagliati del 'mondo' vissuto da Montalbano: la sua relazione con la fidanzata Livia, il rapporto con i colleghi, il cibo della Sicilia e l'amicizia con Nicolò Zito, il giornalista di Telegiàta. Inoltre vengono evidenziate alcune tematiche "reali" come la mafia, l'omertà, la raccomandazione, l'uso del ricatto, l'ipocrisia e il potere della classe

politica. Rizzo incarna perfettamente la figura dell'uomo senza scrupoli che cerca di trarre vantaggio dalla disgrazia dell'amico e capo Luparello per ottenere guadagno.

Non mancano scene umoristiche. Alcune vengono causate da Catarella, agente impacciato che lavora nel commissariato di Montalbano. Il personaggio – che verrà trattato in seguito – emerge soprattutto ne *Il ladro di merendine*. Un episodio curioso si verifica nel momento in cui Montalbano effettua un sopralluogo alla mánara. Nella stanza il commissario nota un uomo e si prepara all'azione. Il lettore è allertato perché sa che sta succedendo qualcosa di pericoloso. Ma l'episodio da drammatico si rivelerà umoristico:

Procedeva teso, attento a non inciampare sulle pietre e i rottami che facevano da pavimento allo stretto corridoio fra i due muri, quando con la coda dell'occhio vide, attraverso un varco, un uomo che in parallelo a lui si muoveva dentro la fabbrica. Si tirò indietro, certo che l'altro l'avesse già visto. Non c'era tempo da perdere, sicuramente l'uomo aveva dei complici, fece un balzo in avanti, l'arma impugnata, gridando:

«Fermo! Polizia!»

Capì, in una frazione di secondo, che l'altro quella sua mossa stava aspettando, era infatti semipiegato in avanti, pistola in pugno. Montalbano sparò mentre si gettava a terra e prima di toccare il suolo aveva esplosi altri due colpi. Invece di sentire ciò che si aspettava, uno sparo in risposta, un lamento [...] udì il fragoroso esplodere e poi il tintinnio di una vetrata che andava in pezzi. Di colpo capì e venne assugliato da una risata così violenta da impedirgli di alzarsi in piedi. Aveva sparato a se stesso, all'immagine che una grande vetrata [...] gli aveva rimandata.

«Questa non posso contarla a nessuno» si disse «mi chiederebbero le dimissioni e mi butterebbero fuori dalla polizia a calci nel culo».⁴

Il commissario si affida non solo a metodi analitici ma soprattutto all'intuizione. Questo metodo di identificazione da parte del *detective* con i personaggi si può riscontrare

⁴ Ivi, pp. 97-98.

anche in Simenon. Ne è un evidente esempio il “caso Rizzo”: per tutti il delitto è dovuto alla pista mafiosa. Montalbano sembra confermarlo, ma al tempo stesso arriva a una risoluzione differente che racconta solo a Livia. Rizzo aveva modificato il ritrovamento del cadavere per screditare la figura di Luparello ottenendo quindi vantaggi personali. Montalbano intuisce il progetto dell’avvocato e capisce che Ingrid rischia di essere incastrata: per questo motivo elimina le prove contro la svedese. Inoltre protegge l’assassino Giorgio che si era vendicato del tradimento dell’avvocato e lo aveva freddato con la pistola ritrovata alla mánara. Livia rinfaccia all’amato di non essersi comportato professionalmente. Si può notare come in un primo momento venga infranto il patto narrativo con il lettore. Infatti il commissario non risulta credibile agli occhi del destinatario nel momento in cui racconta la vicenda al questore. La figura di Livia funge da elemento riparatore del vincolo narrativo. La verità a lei rivelata coincide con la ricostruzione del rapporto tra autore e lettore.

IV.3 *Il ladro di merendine* (1996)

Nell’*incipit* vengono presentati due casi apparentemente non collegati: la morte del signor Aurelio Lapecora (con conseguente scomparsa di Karima) e l’omicidio del terrorista tunisino. Montalbano viene avvertito del secondo delitto dall’agente Catarella. Il *detective* comprende ben poco dalle informazioni dell’agente che si rivela un personaggio umoristico nella sua ottusità:

«Pronto!».

«Con chi è che io sto parlando?».

«Dimmi prima chi sei».

«Catarella sono».

«Che c’è? ».

«Mi scusasse, ma non avevo arraconosciuta la voce sua di lei, dottori.
Capace che lei stava dormendo.

«Capace di sì, alle cinco di matina! Mi vuoi dire che c'è senza stare
ulteriormente a scassarmi la minchia?

«Ci fu un morto acciso a Mazàra del Vallo».

«E che me ne fotte a me? Io a Vigàta sto».⁵

Catarella riveste una duplice funzione. Se da una parte rappresenta un personaggio comico, ben delineato anche a livello lessicale da elementi ridondanti (*sua di lei*) e da errori grammaticali, al tempo stesso il suo «farneticante frullato di concretezze dialettali e mal comprese astrazioni burocratiche»⁶ funge da elemento ritardante al fine della comprensione semantica. Pertanto il lettore (ma al tempo stesso il *detective*) riceve i dettagli dell'incidente dal telegiornale. La vittima tunisina è stata rinvenuta a Vigàta su un peschereccio diretto a Mazara. Secondo quanto si apprende, il peschereccio (Santopadre) stava pescando in acque internazionali quando è stato attaccato da una motovedetta tunisina (Rameh). Montalbano nutre subito sospetti, confermati da Fazio:

«Tu ci credi che il motopeschereccio stava pescando dentro le acque
internazionali?»

«Io? E che ho, la faccia dello scimunito?»⁷

Tuttavia le indagini vengono trasferite a Mazara e la vicenda sembra abbandonata.

Il signor Lapecora viene trovato morto nell'ascensore di un palazzo. A rinvenire la vittima è una guardia giurata che fornisce alcuni dettagli (ora del delitto, identità dell'uomo e rapporti con i coinquilini). Inoltre si apprende che quella mattina la signora Lapecora

⁵ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 10.

⁶ M. NOVELLI, *L'isola delle voci*, cit., p. XCIX.

⁷ A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, cit., p. 14.

stava andando a prendere la corriera per Fiacca. Questo dettaglio, che occupa una riga del testo, si rivelerà prezioso per la risoluzione.

Inizia la fase di *detection*. Montalbano interroga la vedova. Il lettore ha un piccolo sussulto quando la donna – dopo aver saputo del misfatto – chiede se il marito è stato ammazzato, come se fosse un presentimento. La signora ammette che il marito aveva un'amante tunisina, Karima, che si recava nel suo ufficio (lo *scagno*) tre volte a settimana. In passato Lapecora gestiva una ditta di *import-export*, chiusa al momento. La vedova accusa la ragazza dell'omicidio. Il commissario effettua un sopralluogo nell'ufficio del signor Lapecora e annusa lo stesso profumo percepito a casa Lapecora: solamente ora il lettore apprende questa informazione.

Il *detective* si reca presso l'abitazione di Karima a Villaseta dove incontra Aisha: l'anziana racconta che il giorno prima Karima era fuggita con il figlio di cinque anni François. Inoltre aveva a che fare con un uomo violento che guidava un'auto color grigio metallo. Aisha rivela a Montalbano un segreto: la ragazza aveva un libretto con cinquecento milioni. Il particolare si rivela importante per la risoluzione.

Dagli interrogatori il commissario apprende che Lapecora aveva recentemente riaperto l'attività (che si rivela una copertura) e che aveva ricevuto lettere di una ditta straniera (*Aslandis*).

In una scuola arriva la segnalazione di un ladruncolo che aveva rubato merendine ai bambini prima di dileguarsi: sembra un caso irrilevante, che Montalbano lascia ad altri poliziotti. Ma dopo aver parlato con Livia, Salvo intuisce: l'incriminato è François, il figlio di Karima. Ma questa scoperta viene rivelata al lettore in seguito, quando il *detective* decide di compiere un *blitz* per prendere il bambino e affidarlo a Livia.

Livia rivela al commissario quello che gli aveva appena detto François. Il mattino incriminato, la donna doveva scappare assieme al bambino: stavano per prendere una corriera a Villaseta, poi era arrivato Fahrid con l'auto grigia metallizzata (una BMW). L'uomo aveva costretto Karima a salire in macchina e la donna aveva gridato al figlio di scappare. François teme di non rivedere più la mamma.

Nel capitolo dieci (a metà del romanzo) si verifica un colpo di scena che inevitabilmente collega le due storie. In televisione, François riconosce la vittima del peschereccio (sotto il falso profilo di Ben Dhahab) come Ahmed Moussa, fratello di sua madre. La vicenda del peschereccio, dapprima abbandonata, ritorna utile alla *detection*: si può ipotizzare che la *surprise* vera e propria sia concentrata in questo punto. Nel frattempo Montalbano scopre che la vittima era un terrorista.

Un problema con l'auto si rivela prezioso per Montalbano, ma il lettore è ignaro di ciò. Infatti la macchina si ferma vicino alla fermata del pullman Vigàta-Fiacca. Poco dopo sopraggiunge il pullman Fiacca-Vigàta. Rientrato in commissariato, Salvo scopre che dei cinquecento milioni di Karima duecento provenivano dalle pulizie e dalle prestazioni sessuali con i clienti. Montalbano si chiede da dove provengano i restanti trecento, quindi spiega l'intuizione. A Cannatello, il pullman Vigàta-Fiacca effettua una fermata. Dopo pochi minuti, passa il pullman in direzione opposta. Di conseguenza – deduce il commissario – la vedova era partita da Vigàta diretta a Fiacca, era scesa a Cannatello e aveva preso il pullman di ritorno.

Quando Montalbano apprende che la BMW appartiene ai servizi segreti agisce senza spiegazioni. Fa nascondere François in un posto sicuro e cerca di alimentare le voci relative alla scomparsa del piccolo. Poco dopo Salvo spiega il suo gesto a Livia: il piccolo era testimone quindi rischiava la vita, così come Karima, probabilmente già eliminata da

Fahrid nella BMW. Montalbano chiede a Zito una telecamera, per registrare un incontro a casa sua con una persona ignota al lettore. Ma quando tutto sembra sotto controllo, si verifica un altro delitto: Aisha è stata ammazzata. Montalbano intuisce amaramente: come François, anche lei era testimone scomoda.

Il capitolo sedici registra la classica ‘partita a scacchi’ tra *detective* e quello che si rivelerà l’assassino, ossia la signora Lapecora. Entrambi i personaggi adottano una strategia tesa all’imbroglio. Montalbano interroga la donna e le riferisce delle testimonianze di chi l’aveva vista scendere a Cannatello e ritornare a Fiacca. Ma la vedova, astutamente, dice che l’episodio era accaduto due giorni dopo. Secondo il commissario, la donna avrebbe ucciso al marito per l’ingente somma prelevata in banca. Inoltre, Montalbano inganna la vedova e le racconta di aver rinvenuto le sue impronte digitali in un coltello. La donna crede alla ricostruzione (falsa) del commissario e confessa di aver agito per impedire che il marito usasse i trecento milioni prelevati per Karima (che in realtà sarebbero serviti a Fahrid). Il caso Lapecora viene risolto.

Mancano ancora alcune informazioni relative al peschereccio. Contrariamente al suo *modus operandi*, Montalbano indice una conferenza stampa sulla scomparsa di Karima e François. Si tratta di una mossa strategica per sollecitare l’intervento dei servizi italiani. Infatti a casa di Montalbano arriva il colonnello Pera dei servizi segreti che racconta tutta la vicenda. Il governo italiano aveva aiutato il governo tunisino ad arrestare il terrorista Ahmed. Il suo braccio destro Fahrid, che era stato comprato dai servizi tunisini, aveva proposto ad Ahmed di aprire una base in Sicilia. Ahmed aveva accettato ed era caduto nella trappola. Dopo l’agguato in mare erano stati gettati i documenti di Ahmed mentre Karima e Aisha erano state eliminate in quanto testimoni. Accecato dalla rabbia, Montalbano aggredisce il colonnello e lo minaccia di diffondere la registrazione della

conversazione se non fosse stato rinvenuto il corpo di Karima. A quel punto, Montalbano arresta l'ufficiale ma – per evitare ripercussioni – lo fa ubriacare, con la complicità di Fazio, e nasconde i suoi documenti: giustizia è fatta.

«Ascoltami bene, Fazio» fece il commissario. «Ora ti conto esattamente come sono andate le cose nel caso che ti facessero domande. Aieri a sera, verso la mezzanotte, stavo tornando a casa ma ho trovato, proprio al principio del vialetto che porta qua, la macchina di questo signore, una BMW, che mi sbarrava la strada. Era completamente imbrocato. L'ho portato a casa perché non era in condizioni di guidare. In tasca non aveva documenti, niente. Dopo diversi tentativi di fargli passare la sbornia, ho chiamato a tia in aiuto».⁸

Nel capitolo finale viene recuperato il corpo della tunisina. Attraverso una lunga lettera di Montalbano a Livia, il commissario comunica l'intenzione di sposarsi, in modo da poter adottare François.

Nel giallo (ma in generale in tutta la produzione seriale del commissario) si può notare la posizione privilegiata del *detective* nei confronti del lettore: pertanto, coerentemente alla struttura del poliziesco canonico, la figura dell'investigatore rileva la funzione del narratore onnisciente. Il lettore, per poter comprendere la vicenda, deve acquisire informazioni dal commissario, che si mostra a lui fedele nel racconto, pur con alcune eccezioni.

Nel racconto *Il ladro di merendine*, i colpevoli sono due, la vedova Lapecora e il colonnello Pera, anche se nel caso dell'ufficiale si tratta di una responsabilità più che una accusa diretta di omicidio: la copertura dei servizi segreti impedisce l'individuazione del diretto assassino.

⁸ Ivi, p. 224.

Il *detective*, pur di giungere alla verità, si dimostra abile nella menzogna, come quando afferma di aver rinvenuto le impronte digitali sul coltello della vedova: si tratta di una invenzione, ma è sufficiente a trarre in inganno la donna (che a sua volta si era rivelata astuta). È bravo a fingere e a celare la verità persino al questore: le menzogne sono necessarie per arrivare alla risoluzione dei casi. A tal proposito, è emblematico il titolo di un saggio di Borsellino, *Camilleri gran tragediatore*. Da questi stratagemmi viene esclusa Livia che non risparmia delle critiche al commissario per l'atteggiamento talvolta poco professionale. Ad esempio, Montalbano ricompra la bottiglia di vino al signore che aveva usato l'ascensore con il cadavere, senza accusarlo di omertà. Diversamente, spaventa madre e figlia Piccirillo e le minaccia di arrestare perché non avevano proferito parola una volta ritrovato il corpo. Così reagisce Livia:

Stronzo e maschilista. Sputtani quelle due povere disgraziate e invece al ragioniere, che non esita ad andare in ascensore su e giù con un morto, compri una bottiglia di vino. Dimmi tu se non è agire da mentecatti.⁹

Analogamente al giallo *La forma dell'acqua*, la figura di Livia funge da elemento chiarificatore per il lettore. Infatti spesso Montalbano agisce per conto suo senza fornire spiegazioni a nessuno, lettore compreso: ad esempio quando inscena il rapimento di François. Solo in un secondo momento spiega il motivo dell'azione a Livia: difendere il piccolo che era un testimone scomodo.

Il ritmo nella fase detettiva viene talvolta spezzato dalle vicende amorose tra Salvo e la fidanzata Livia, che dalla Liguria lo raggiunge a Vigàta. Inoltre un'altra componente di attesa riguarda le telefonate con il questore, che vuole invitare il commissario a cena per una comunicazione importante. Alla fine, quando Montalbano scopre che il contenuto del

⁹ Ivi, pp. 98-99.

messaggio riguardava la sua promozione di ruolo, rifiuta l'incarico. Il *detective* non si rivela ambizioso e considera le posizioni privilegiate come un onere più che un onore.

Inoltre nel giallo si nota una particolare attenzione agli ambienti umili o in decadenza. Si pensi alle precarie condizioni del quartiere dove vive Aisha, a Villaseta. Si tratta di un paese cambiato nel corso del tempo a causa del *boom* edilizio. Il narratore ne fornisce una breve descrizione all'inizio del sesto capitolo. Assume una connotazione fortemente negativa il lavoro 'sporco' dei servizi segreti, testimoniato dalla mancanza di scrupoli del colonnello Pera, come risulta dal colloquio finale con Montalbano:

«In uno dei suoi ultimi scritti, Mussolini afferma che il popolo va trattato come l'asino, con il bastone e la carota».

[...]

«La stessa frase la diceva mio nonno, ch'era viddrano, contadino, ma lui, non essendo Mussolini, si riferiva solamente allo scecco, all'asino».¹⁰

¹⁰ Ivi, p. 211.

CAPITOLO QUINTO

CARLO LUCARELLI

V.1 Biografia

Carlo Lucarelli nasce il 26 ottobre 1960 a Parma. Attualmente vive tra Mordano, in provincia di Bologna, e San Marino. È membro dell'Associazione scrittori-Bologna e dell'AIEP (Associazione Internazionale Escrittor de Poliziaco), fondata a Cuba da Paco Ignacio Taibo II. Assieme a Lorianò Macchiavelli è fondatore del Gruppo 13, che riunisce i giallisti che gravitano attorno all'area bolognese.¹

Noto al grande pubblico per essere il conduttore della trasmissione *Blu Notte*, è anche commediografo, giornalista di cronaca nera e sceneggiatore di film, soggetti per videoclip e fumetti.

Cura una rivista telematica, «Incubatoio 16», di letteratura in embrione.

Docente alla Scuola Holden di Alessandro Baricco a Torino e nel carcere Due Palazzi di Padova, negli anni è stato anche studente universitario. Si è laureato all'università di Bologna in Storia contemporanea con una tesi sulla Repubblica di Salò, dalla quale ha pescato il materiale per il primo romanzo, *Carta bianca*, pubblicato nel 1990 per la casa editrice Sellerio.

¹ Cfr. GRAZIA FERRARI, *L'uomo in noir. Indagine su Carlo Lucarelli*, Reggio Emilia, Aliberti, 2008, p. 215.

Seguirà una lunga serie di *noir* a sfondo poliziesco. Dalla sua vasta produzione, si segnalano alcuni romanzi seriali: il commissario De Luca (edito da Sellerio), l'ispettore Coliandro (vari editori) e l'ispettrice Grazia Negro (vari editori). Di quest'ultima serie verranno approfonditi i romanzi *Almost Blue* e *Un giorno dopo l'altro*.

Da *Almost Blue*, romanzo pubblicato nel 1997, è stato tratto un film omonimo nel 2000, diretto da Alex Infascelli e con la partecipazione degli attori Lorenza Indovina (moglie dello scrittore Niccolò Ammaniti) e Claudio Santamaria.

V.2 *Almost Blue* (1997)

Il romanzo si apre con un breve prologo, scritto in forma corsiva. Nell'*incipit* i carabinieri trovano un cadavere in una stanza. Non viene fornita alcuna informazione sulla vittima: il narratore eterodiegetico si focalizza soprattutto sul terrore provato dalle forze dell'ordine al momento della scoperta del corpo:

Il primo carabiniere che entrò nella stanza scivolò sul sangue e cadde su un ginocchio. Il secondo si arrestò sulla soglia come sul bordo di una buca, agitando le braccia aperte, per lo slancio.

- Madonna Santa! - urlò, serrando le guance tra le mani, poi si voltò e corse nel pianerottolo e giù per le scale [...]. In ginocchio sul pavimento, al centro della stanza, la pelle dei guanti incollata al pavimento appiccicoso, il brigadiere Carrone si guardò attorno e gli sfuggì un singhiozzo roco, quasi un rutto. Provò ad alzarsi, ma scivolò sui tacchi, cadendo indietro sul sedere e poi su un fianco con uno schiocco umido e vischioso [...]. Allora serrò gli occhi e mentre annaspava impazzito, sbattendo gambe e braccia come uno scarafaggio nero rovesciato sul dorso, tra schizzi densi e tonfi appiccicosi, spalancò la bocca e cominciò a urlare.²

² C. LUCARELLI, *Almost Blue*, cit., p. 3.

Si può notare la realizzazione espressiva particolarmente aspra di alcuni termini (*pelle incollata, appiccicoso, annaspava, schizzi*). La scena si conclude con l'urlo del carabiniere. Se nel poliziesco canonico il delitto viene descritto in maniera distaccata in conformità al meccanismo ludico (finalizzato unicamente all'individuazione del colpevole), nell'*incipit* di *Almost Blue* si può notare la componente emotivamente drammatica del ritrovamento del cadavere, tipico dell'atmosfera *noir*, intesa come gotica.

Inizia il racconto di Simone Martini, narrato in prima persona e realizzato in carattere tondo. Il ragazzo è cieco e analizza la realtà circostante con l'udito. I concetti visivi – ad esempio, i colori – hanno un altro significato:

Io di amici non ne ho. Per colpa mia. Perché non li capisco. Parlano di cose che non mi riguardano. Dicono lucido, opaco, luminoso, invisibile. [...] Anche i colori per me hanno un altro significato.³

Pertanto si tratta di una prospettiva straniante: le persone vengono identificate dal tipo di voce. Per Simone il blu e il rosa sono colori che si riferiscono all'ordine, alla calma, mentre il verde viene associato al caos e al terrore. Vengono riportati alcuni dialoghi intercettati da Martini attraverso lo scanner: la situazione sembra tranquilla e Simone spegne il dispositivo per ascoltare la sua musica preferita, *Almost Blue* di Chet Baker. Tuttavia nell'elenco di conversazioni appare una frase che viene successivamente ribadita in corsivo in paratesto: «*Che cazzo fa quello lì con le cuffie?*».⁴ Questo indizio, anticipato a livello testuale e ripetuto nella parte 'extratestuale', serve per identificare l'assassino.

Nel capitolo successivo avviene un cambio di *focus*, da Simone a un altro personaggio, ribattezzato in seguito "L'Iguana". In entrambi i casi la narrazione è

³ Ivi, p. 8.

⁴ Ivi, p. 13.

omodiegetica, ma il cambio di prospettiva non è evidenziato da alcun intervento. Per questo motivo il lettore ipotizza che a parlare sia sempre il non vedente. L'Iguana è un ragazzo con problemi psichici che si trasforma in un rettile. Ha sempre le cuffie in testa con la musica ad alto volume per non sentire «le campane dell'inferno»⁵ che risuonano nella sua testa.

La terza prospettiva è esterna (narratore eterodiegetico) e riguarda l'ispettore Grazia Negro e il capo Vittorio Poletto. I due poliziotti aprono le indagini relative ad alcuni studenti assassinati a Bologna tra il '94 e il '96. L'incarico viene affidato alla donna. Nel frattempo Simone intercetta la «voce verde, orripilante, che finge»⁶ di un ragazzo – l'Iguana – che si incontra con Rita, studentessa universitaria. In questo caso l'indizio è rappresentato da una sinestesia: come affermato in precedenza, la percezione sensoriale del non vedente è diversa rispetto allo standard. Inoltre, un terzo dato ripetuto riguarda l'onomatopea «*Don, don, don*».⁷ Il suono si riferisce alle “campane dell'Inferno” udite dall'assassino. Grazie a questi indizi (le cuffie, la «voce verde», il suono delle campane), il lettore deduce che accanto a Rita ci sia l'assassino, ma al tempo stesso ipotizza che questa figura corrisponda al cieco.

Alla fine del capitolo viene preannunciato il ritrovamento di un cadavere («Ne hanno trovato un altro»)⁸. Si tratta del delitto iniziale. La vittima, sconosciuta nel prologo, viene identificata nello studente Paolo Miserochi, trovato nudo nella sua stanza. Viene interrogata Anna Bulzamini, la proprietaria dell'appartamento. La donna aveva bussato qualche giorno prima alla porta di Paolo e aveva trovato un amico dell'affittuario, scuro di pelle, con le basette a punta e col pizzetto. La signora aveva invitato a casa sua il giovane,

⁵ Ivi, p. 14.

⁶ Ivi, p. 37.

⁷ Ivi, p. 38.

⁸ Ivi, p. 39.

che si era dimostrato strano (indossa le cuffie) e aveva toccato i suoi animali di vetro. Quindi, si verifica un doppio evento che enfatizza l'*hésitation* del lettore. La testimone riconosce il ragazzo con le cuffie in una foto: Assirelli Maurizio, morto l'anno prima. Inoltre l'ispettrice Negro – affiancata da Matera e Sarrina – analizza l'animale di vetro per prendere le impronte dell'assassino, che risultano quelle di Alessio Crotti, apparentemente morto nell'89 in seguito a un esplosione in un manicomio bolognese. Si tratta di una situazione irrazionale, un vero e proprio caos a livello cognitivo. Inoltre, analizzando i casi precedenti, si scopre che a ogni omicidio era presente la vittima del delitto precedente. Ma la *detective* cerca ugualmente di trovare una soluzione logica, perché afferma di non credere a zombie e vampiri. Di conseguenza, l'ispettore Grazia Negro assume un comportamento analogo a quello del *detective* tradizionale, vale a dire il rifiuto dell'irrazionale. A contribuire alla mancata comprensione semantica, il continuo mescolamento delle due prospettive interne (Simone Martini e Alessio Crotti) che si alternano senza segnali demarcativi. Questo risulta rilevante nell'incontro tra Rita e l'assassino, descritto da entrambi i punti di vista. All'inizio della seconda parte del *noir*, il lettore comprende la distinzione. Simone Martini aveva intercettato l'assassino intento a uccidere la studentessa. Per questo il non vedente telefona a Grazia Negro e le racconta quanto aveva ascoltato. Perciò il criminale e il cieco sono due persone distinte: la *surprise* del lettore si concentra in questa fase. Si può notare dunque come la duplice prospettiva interna rivesta un ruolo diametralmente opposto: da una parte si trova l'assassino, il 'rivale del *detective*', dall'altra invece la spalla dell'investigatrice.

L'ispettore Negro indaga sul passato di Crotti, l'Iguana. Si scopre che il ragazzo sarebbe sopravvissuto all'incidente del manicomio e che avrebbe partecipato a messe sataniche relative alla reincarnazione. Perciò, dopo ogni delitto, Crotti si trucca e si veste

come la vittima. L'*hésitation* precedente cede il passo alla comprensione semantica. L'*explicit* risolutore si può localizzare in questo punto. Tuttavia, a differenza del poliziesco canonico, il “polo” non coincide con la chiusura del testo, ma occupa uno spazio più vasto. Il romanzo infatti prosegue nella ricerca dell’assassino, come evidenziato dall’anafora «prendilo»: ⁹ a parlare è Vittorio, che incita Grazia a catturare l’Iguana. Seguono alcune digressioni che caratterizzano il romanzo come *noir*. Innanzitutto la descrizione di Bologna, una «città complicata e contraddittoria» ¹⁰ (una “macroarea”, come ha teorizzato Guagnini nel suo saggio):

Sotto i portici, a Bologna, è un po’ freddo anche nei pomeriggi d’aprile, perché il sole di primavera non ci arriva, c’è l’ombra sotto i portici e a volte, quando il sole se ne va del tutto, c’è il buio. [...] Questa città, le aveva detto Matera, non è come le altre città. [...] Questa che lei chiama Bologna è una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiacciato lungo la via Emilia, dove davvero la gente vive a Modena, lavora a Bologna e la sera va ballare a Rimini. Questa è una strana metropoli di duemila chilometri quadrati e due milioni di abitanti [...] e non ha un vero centro ma una periferia diffusa che si chiama Ferrara, Imola, Ravenna o la Riviera. ¹¹

La realtà delle mafie, dei terroristi e dei satanisti si cela dietro l’apparenza di una metropoli tranquilla. I delitti si verificano specificamente nell’ambito universitario bolognese: l’accademia rappresenta una sorta di «città parallela, di cui si sa ancora meno». ¹² La studentessa Rita viene trovata morta ma vestita: evidentemente l’Iguana è rimasto senza identità.

⁹ Ivi, pp. 99-103.

¹⁰ Ivi, p. 102.

¹¹ Ivi, pp. 99-100.

¹² Ivi, p. 103.

Simone intercetta nuovamente la «voce verde», che annuncia la sua presenza in un teatro. Il ragazzo accompagna Grazia sul posto. Per catturare l'Iguana, Grazia sollecita i presenti a rispondere a delle domande. In questo modo il non vedente riesce a identificare la voce, ma l'ispettrice sbaglia e arresta il ragazzo sbagliato. Il 'fallimento iniziale' della *detective* è un *topos* presente nel romanzo seriale di Lucarelli. Così, nel momento in cui Grazia è impegnata con il 'falso sospetto', è Simone a incontrare l'Iguana.

Alcuni articoli di giornale riportano la presenza del *serial killer* a Bologna. Si tratta di quattro testate giornalistiche realmente esistenti («Il Resto del Carlino», «la Repubblica», «il Messaggero», «l'Unità») che informano sui delitti dell'Iguana. Questo aspetto testimonia la commistione – teorizzata da Giovannini – tra realtà e letteratura nel *noir*. Nel frattempo, la voce narrante si sta muovendo nel buio. Il lettore pensa che a parlare sia Simone:

Ahi. Un dolore improvviso, nel buio nero che mi circonda [...]. Abbasso le mani e sotto i palmi sento la superficie fredda e liscia del parafango di un'auto. [...] Ma questa macchina non me l'aspettavo.[...] Ascolto. [...] Annuso. Una voce di donna, alla mia destra. Una mano che mi tocca la spalla e poi scende sul braccio, stringendomi il polso. [...]

– Attento ai gradini. Stia tranquillo, si lasci guidare...sono abituata, sa? Anche mio figlio è cieco. Mi lascio guidare.¹³

Ma la frase successiva testimonia un altro inganno agli occhi del lettore. Infatti, questa prospettiva non è di Simone ma dell'Iguana che tenta di imitarlo.

– Simone? – le dico, allungando una mano per sentire lo stipite del portone che lei sta tenendo aperto per me. – Sì, lo conosco. Lo conosco bene. Sono qui per

¹³ Ivi, p. 149.

lui.¹⁴

Crotti infatti si reca a casa di Martini e uccide la madre. Grazia si precipita nell'abitazione e trova l'assassino nella sua trasformazione. Si tratta di una creatura mostruosa:

Grazia alzò la testa ma proprio in quel momento la corrente d'aria della porta [...] spinse una delle tende che si schiacciò sull'Iguana, velandolo come un sudario di garza rossa. Soffocò un urlo a vederselo così, una larva insanguinata senza volto e senza corpo, coperta da quella membrana aderente che gli disegnava sui rilievi degli anelli e scavava i buchi degli occhi e del naso, che entrava, rossa, fin dentro la bocca spalancata.¹⁵

Sconvolto dalla tragedia, Simone Martini si ritira in una pensione. Viene raggiunto sul posto da Grazia, quindi sopraggiunge l'Iguana. Si può notare un'inversione di ruolo: la *detective*, inizialmente impegnata a ricercare il criminale, viene scoperta da quest'ultimo. Nella parte conclusiva si registra il conflitto tra l'Iguana e Grazia: sul posto sopraggiunge Simone. I tre punti di vista si alternano in uno spazio ristretto, sottolineando la drammaticità della scena. Al termine del conflitto l'Iguana si ferisce con il taglierino. Il ragazzo cieco racconta di aver udito un «urlo verdissimo, che gratta sul soffitto e rimbalza impazzito sulle pareti riempiendo la stanza».¹⁶

Nel capitolo finale Alessio Crotti è di nuovo nel manicomio, dove viene curato e non sente più le campane dell'Inferno. Tuttavia, come si può notare, persiste un elemento irrazionale che non viene giustificato. Infatti, se il rumore delle campane può essere considerato frutto del tormento psichico di Crotti, la trasformazione in Iguana è 'reale', in

¹⁴ Ivi, p. 150.

¹⁵ Ivi, p. 159.

¹⁶ Ivi, p. 188.

quanto accertata dal lucido punto di vista del narratore eterodiegetico: Grazia assiste alla metamorfosi dell'animale.

Si possono individuare due differenze sostanziali tra il *detective* di Lucarelli e quello di Camilleri. Grazia Negro è originaria di Nardò (Lecce), perciò Bologna è una realtà estranea per lei, mentre il siciliano commissario Montalbano opera in un ambiente a lui noto. Rientra in questo contesto la scelta lessicale: alquanto marcata in Camilleri, più ridotta in Lucarelli. Grazia instaura un rapporto amichevole (che addirittura si tramuterà in amoroso) con Martini: sin dal primo incontro lo chiama «Simo'», quindi in maniera informale nonostante la 'divisa'. Inoltre, nell'ispettrice viene evidenziata la componente emotiva. È una donna che piange, soffre (è alle prese con il ciclo mestruale) ma soprattutto ha una posizione non privilegiata, in quanto è dipendente del capo Vittorio Poletto, oltre a essere osteggiata dai colleghi Sarrina e Matera. Il suo metodo investigativo è tradizionalmente analitico: trascrive tutti gli indizi sui post-it, poi cancella quelli non pertinenti, 'restringendo il cerchio delle ipotesi'. Si tratta di un procedimento analogo a quello del *detective* conandoyliano, che passa da una pluralità di significati a una singola soluzione. Ma se il giallista scozzese rifiuta l'irrazionale nella conclusione, Lucarelli lo accetta come elemento fantastico.

V.3 Un giorno dopo l'altro (2000)

La struttura dell'*incipit*, realizzata in forma corsiva, è simile a quella di *Almost Blue*. Il narratore è eterodiegetico e riporta un incidente. Un'auto è esplosa e un uomo è rimasto gravemente ferito:

Doveva aver fatto un volo di almeno dieci metri [...]. Doveva essere uscito

sfondando il vetro davanti col sedile [...] e doveva aver fatto una capriola in aria.¹⁷

La vittima grida al brigadiere Carrone venuto in soccorso «Pitbull!». L'ufficiale pensa che ci sia un cane nella macchina, quindi l'episodio si interrompe. Si tratta di un indizio per la scoperta dell'assassino. Dopo una digressione sui rumori e i suoni della città, la narrazione sempre in terza persona si focalizza su un uomo, Vittorio,¹⁸ che viaggia in autostrada, si ferma in autogrill, uccide un uomo, poi riparte.

Nel capitolo successivo la narrazione è intradiegetica. Alex, studente universitario, lavora in un *internet provider* assieme a Luisa e a Mauri. È nostalgico perché la sua ragazza, Kristine, è tornata nel suo paese dopo l'*erasmus*. Alex pensa a lei quando ascolta le canzoni di Tenco, in particolare *Un giorno dopo l'altro*, che dà il titolo al romanzo. Nella sua stanza c'è un cane, un *american staffordshire*, simile a un pitbull: doveva essere un regalo per la fidanzata, ma ora non sa che farsene. Il coinquilino, "il Morbido", considera l'animale un problema, anzi, «il Problema».¹⁹ Il lettore ipotizza che il cane sia da associare all'incidente dell'*incipit*, considerata la testimonianza della vittima.

Nel frattempo, Grazia Negro, Sarrina e Matera trovano Jimmy Barracu, la moglie e la guardia Mimmo morti nell'appartamento. Nel luogo del delitto c'è un PC acceso, collegato a una pagina internet dedicata ai pitbull. Inoltre Alex intercetta dei criptici messaggi in *chat* tra due utenti, "Pitbull" e "Ilvecchio" e si insospettisce. Il testo viene riportato in maniera fedele alla conversazione telematica:

< Ilvecchio > È pronto il mio pitbull?
<Pitbull> Quasi.

¹⁷ CARLO LUCARELLI, *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Stile libero, Einaudi, 2000, p. 5.

¹⁸ Anche in *Almost Blue* è presente un omonimo, ma si tratta di due persone diverse. In *Almost Blue* è Vittorio Poletto, capo di Grazia Negro. In questo caso è Vittorio Marchini.

¹⁹ Ivi, p. 18.

<Ilvecchio> Hanno chiamato...mi fanno fretta. Lo vogliono subito.

[...]

<Ilvecchio> Sai quello che voglio...

<Ilvecchio>il migliore...

<Ilvecchio> ...il migliore di tutti.²⁰

Dopo alcuni episodi marginali alla trama, si verifica una sparatoria in aeroporto. Travestitosi da anziano, Vittorio spara ad alcuni agenti alla Malpensa, poi fugge lasciando una borsa sportiva. All'interno Grazia scopre una rivista di caccia, con riferimento a un articolo sui pitbull:

Verso la fine: l'angolo di una pagina piegato in dentro, un'orecchia per segnare un articolo.

*Pit bull, il cane più pericoloso del mondo.*²¹

Se per la *detective* l'assassino non ha ancora una identità, il lettore ne è già al corrente perché sa che è Vittorio. Si nota quindi una differenza rispetto al poliziesco canonico: il lettore conosce in anticipo alcune informazioni sul *killer* rispetto all'investigatrice, anche se non comprende il collegamento tra il cane di Alex e i delitti. Gli indizi verso il pitbull sono molteplici: la chat, la rivista e le perplessità del coinquilino sull'animale che viene considerato un problema.

Luisa, sollecitata da Alex, individua i posti in cui lo user "Pitbull" chatta con "Ilvecchio". Tra questi, la Biblioteca comunale di Bologna e di Varese, ma soprattutto l'abitazione dell'avvocato D'Orrico a Latina, prontamente contattato da Luisa. Si può notare come in questa fase sia la ragazza a svolgere l'inedito ruolo di *detective*. Viene riportato un messaggio di posta elettronica a livello di paratesto:

²⁰ Ivi, p. 59.

²¹ Ivi, p. 107.

Da: a.dorri@hotmail.it

A: pitbull@libero.it

Oggetto: urgente!

Contattami per appuntamento su nuova chat.

Abbiamo un problema.²²

Grazia, ignara delle scoperte di Alex e Luisa, si ricorda che il pc trovato nella camera di Jimmy era collegato a un sito per pitbull e lo stesso animale era presente nella rivista del borsone. Quindi ipotizza un collegamento tra i due ritrovamenti. Il commissario ricerca negli archivi della polizia i casi in cui in pitbull è stato coinvolto in casi criminali, e trova quattro corrispondenze. Inoltre apprende l'abilità del sicario nei travestimenti. L'assassino, dopo essere stato intercettato dai ragazzi, si reca nell'*internet provider* e compie una strage. Solo Alex, seppur ferito, riesce a dileguarsi per poi raccontare tutto a Grazia, compresa la segnalazione di D'Orrico. Grazia decide di andare dall'avvocato ignorando la richiesta di un maresciallo dei Carabinieri di Como intenzionato a parlare. Ma è proprio la testimonianza del carabiniere ad assumere un ruolo chiave per la risoluzione del caso. Presso l'abitazione di D'Orrico, Grazia trova il legale che confessa di essere stato il procuratore dell'uomo chiamato "Pitbull", ma di non averlo mai visto di persona. I due si davano appuntamento via mail. D'Orrico gli aveva fornito informazioni sulle vittime fino a quando erano stati intercettati da Luisa:

Sono stato per lui una specie di procuratore [...], trovato i clienti, raccoglievo le informazioni sulle vittime e gliele mandavo via e-mail, in codice, a un indirizzo pulito [...].

Per me [...], o meglio, con la mia mediazione ha portato a termine dodici contratti. Noi li chiamavamo incontri. Erano quasi sempre cose particolari,

²² Ivi, p. 122.

eliminazioni per cui le organizzazioni criminali chiedevano una persona *super partes*, obiettivi particolarmente protetti o eclatanti [...] ma anche privati che volevano un lavoro ben fatto e senza rischi. Il fatto è che quella del killer professionista, in Italia, è una figura ancora marginale, una specialità criminale che prima era monopolio delle organizzazioni mafiose o veniva esercitata [...] da qualche balordo da bar. Il Pitbull era sul mercato per [...] coprire questo buco.²³

Quindi, viene inserito un episodio che si collega al delitto dell'*incipit* e che chiarisce i quesiti iniziali del lettore. Il maresciallo dei carabinieri di Como, dapprima ignorato, viene ora ascoltato. Si tratta del brigadiere Carrone, vale a dire l'uomo presente al momento dell'esplosione dell'auto. Il testimone racconta quanto gli aveva detto la vittima. Il racconto viene riferito all'ispettore, ma anche al lettore, solo in questa fase:

L'uomo saltato per aria nella macchina era un colonnello dell'Aviazione che lavorava per i Servizi segreti. Al motivo per cui lo avevano fatto saltare non era mai arrivato neanche vicino, ma non importava.

-Mentre stava morendo il colonnello mi ha detto che a mettere la bomba era stato un killer professionista che chiamavano il Pitbull. [...] Che il Pitbull voleva ammazzarlo perché lui avrebbe potuto scoprire chi era...una cosa di armi, di precedenti omicidi fatti per i Servizi, non ho capito, erano solo parole...[...] - Mi ha detto che il Pitbull era di qualcuno... proprio così, ha detto *di*, come una proprietà, e che questo qualcuno era don Masino Barletta. E che il Pitbull aveva ammazzato anche lui.²⁴

Dunque, come D'Orrico, anche il boss Masino era un procuratore del "Pitbull".

Il lettore capisce che il cane di Alex non interessa al fine delle indagini. L'unico legame dell'animale con l'assassino è dovuto all'omonimia: il *killer* si fa chiamare "Pitbull". Questa fase rientra nella *surprise* del lettore. Si tratta di una risposta emotiva

²³ Ivi, pp. 169-172.

²⁴ Ivi, p. 195.

differente, minore rispetto al poliziesco canonico. Infatti, in *Un giorno dopo l'altro* l'autore fornisce anticipatamente al lettore una dose massiccia di indizi relativi all'assassino, ma al tempo stesso lascia uno spazio limitato di *hésitation* relativo al ruolo del cane. A livello di *surprise*, il lettore capisce che il pitbull – o meglio, l'*american staffordshire* – di Alex, da presunto responsabile si rivela estraneo alla vicenda. Inoltre lo stesso padrone del cane da 'apparente complice' diventa l'aiutante della *detective*. Anche in *Almost Blue* l'alleato dell'investigatrice viene inizialmente valutato con sospetto dal lettore.

Grazia riesce a reperire le generalità dell'assassino: è Vittorio Marchini, residente a Budrio. Il lettore conosce sin dalla fase iniziale il suo nome, non il cognome e la residenza. Nel poliziesco canonico, questa fase corrisponde all'*explicit*: con la identificazione del criminale si chiude il caso. Ma nei *noir* di Lucarelli la *detection* è finalizzata alla cattura del colpevole piuttosto che alla rivelazione della sua identità. Grazia ripete diverse volte: «Prima o poi lo prendiamo».²⁵ Pertanto la componente emotiva si realizza soprattutto nell'azione, nella caccia all'uomo. Per questo si reca nell'abitazione per catturare Vittorio dove invece trova la madre. Il primo tentativo fallisce – come in *Almost Blue* – ma al tempo stesso è utile per raccogliere informazioni. La signora racconta il passato problematico del figlio che, all'età di dieci anni, aveva ucciso un compagno di classe. Inoltre da adolescente aveva conosciuto Don Masino ed era diventato un sicario professionista. Grazia attribuisce numerosi delitti a Vittorio, poi viene catturata dallo stesso uomo: la *detective* è in pericolo. In entrambi i romanzi il colpevole è un assassino seriale e riesce a scoprire l'investigatrice. Ma, a differenza dell'Iguana folle di *Almost Blue*, Vittorio è lucido e intende fuorviare gli altri inseguitori nascondendo il telefono di Grazia in un

²⁵ Ivi, pp. 189-191.

casinetto per poi fuggire in un camper con la donna. L'uomo racconta di aver ucciso tutti quelli che mettevano in pericolo la sua sicurezza. Quindi si reca in un'area di sosta, ferisce un uomo con il maglione giallo e obbliga Grazia a sparargli. L'ispettrice capisce lo stratagemma di Vittorio: far credere che Grazia avesse sparato a lui (anziché all'uomo con il maglione giallo) in modo da poter scappare. Gli agenti avrebbero pensato che la vittima fosse stato Vittorio, mentre in realtà si trattava di un innocente. Dopo l'uccisione di quest'ultimo si verifica la sparatoria tra Grazia e Vittorio. Durante l'azione la tensione emotiva viene enfatizzata grazie al continuo mutamento dello sguardo, da quello dell'agente a quello dell'assassino. Alla fine, Grazia riesce a freddare il rivale. La morte di Vittorio viene raccontata – in maniera efficiente – dal narratore in terza persona che descrive i sentimenti del *killer*: il ritmo viene volutamente rallentato. Grazia viene salvata dai colleghi mentre Alex vola in Danimarca dalla fidanzata.

Si può notare come in questo *noir* non emergano aspetti irrazionali, presenti invece in *Almost Blue* (come la metamorfosi di Crotti in Iguana).

Oltre alla “macroarea bolognese”, in *Un giorno come l'altro* ci sono riferimenti ad altre città (Pescara, Varese, Milano). Vittorio si sposta di notte lungo le autostrade italiane. Ed è proprio la notte il momento in cui si verificano i delitti: è un elemento tipico del *noir*. Anche la condizione atmosferica incide sul racconto. Il conflitto finale tra Grazia e Vittorio si svolge all'aperto, sotto la pioggia incessante. Sull'aspetto meteorologico del *noir* si è soffermata anche Domaradzka:

Per rappresentare il tempo astrologico, gli scrittori si servono della chiara opposizione che avviene tra “estate/primavera-inverno/autunno” e di conseguenza anche “sole-pioggia/nebbia”. [...]

Il freddo atmosferico può simboleggiare le tristi circostanze e le emozioni negative come elusione e infelicità, esattamente come avviene nel caso di Lucarelli

che applica la frase fatta per esprimere [...] la frustrazione di Grazia Negro che ha commesso un errore professionale.²⁶

Ma al tempo stesso, continua Domaradzka, «i fenomeni temporali possono determinare l'angoscia e provocano perfino i delitti».²⁷

²⁶ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit., pp. 188-190.

²⁷ Ivi, p. 191.

CAPITOLO SESTO

MASSIMO CARLOTTO

VI.1 Biografia

La vita di Massimo Carlotto (Padova, 1956) è segnata da un controverso caso giudiziario di cronaca nera. Studente e militante di Lotta Continua, il 20 gennaio del 1976 mentre sta passando vicino alla casa della sorella sente delle grida. Entra nell'appartamento adiacente a quello della sorella e trova Margherita Magello, studentessa di 25 anni, agonizzante con ben cinquantanove coltellate. Quando Carlotto si reca dai Carabinieri per raccontare il fatto viene arrestato con l'accusa di omicidio. Due anni dopo, nel 1978, viene assolto per insufficienza di prove dalla Corte di Assise di Padova mentre nel 1979 la Corte di Venezia rovescia il verdetto e lo condanna a diciotto anni di reclusione, con la pena che viene confermata dalla Corte di Cassazione nel 1982. Nell'attesa del verdetto, Carlotto si sposta prima in Francia e poi in Messico. Quindi nel 1985 ritorna in Italia e si costituisce alle autorità italiane. Nel corso dello stesso anno nasce il "Comitato Internazionale Giustizia per Massimo Carlotto" che organizza una campagna di informazione e raccolta di firme a favore della revisione del processo. Dopo una serie infinita di revisioni e mobilitazioni nel 1993 il presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro gli concede la

grazia. L'agonia giudiziaria durata quasi venti anni ha influito sulla salute di Carlotto, che in carcere ha sofferto di bulimia.

Nel periodo dal 1975 al 1993 Carlotto è stato giudicato da 86 giudici e visionato da 50 periti. Nel corso di questa odissea legale, l'autore è riuscito a sostenere gli esami di maturità e a dare alcuni esami di scienze politiche. Nel 2004 ha ottenuto la riabilitazione del Tribunale di Cagliari e ha riacquisito pienamente tutti i diritti civili e politici.

Il 1995 è l'anno dell'esordio letterario, quando pubblica *Il fuggiasco*, autobiografia romanzata sul suo periodo di latitanza. Nello stesso periodo Carlotto inaugura la saga dell'Alligatore: si tratta di una serie di romanzi polizieschi con protagonista Marco Buratti. Il primo giallo è del 1995 e si intitola *La verità dell'Alligatore*. Seguono, tra gli altri, *Il mistero di Mangiabarche* (1997) e *Nessuna cortesia all'uscita* (1999). Inoltre collabora con la casa editrice romana e/o. Tra i romanzi pubblicati, da segnalare *Arrivederci amore, ciao* (2001), *Niente, più niente al mondo* (2004) e *L'oscura immensità della morte* (2004). Da quest'ultimo è stato tratto uno spettacolo teatrale diretto da Alessandro Gassman. L'anno successivo pubblica *Nordest* (2005), in collaborazione con Marco Videtta.

VI.2 *L'oscura immensità della morte* (2004)

Il prologo inizia con un riferimento temporale e locale: «1989- una città del Nordest».¹ Dopo la breve descrizione di un imputato a processo, vengono raccontati gli antefatti da un narratore eterodiegetico. L'incriminato è Raffaello Beggiato che, con l'aiuto di un complice, aveva rapinato una gioielleria, quindi aveva preso in ostaggio una donna con il figlio all'interno di un'auto. I malviventi erano stati raggiunti dalla polizia. Beggiato, sotto effetto della cocaina, aveva ucciso le vittime, poi si era tolto il passamontagna e si era

¹ MASSIMO CARLOTTO, *L'oscura immensità della morte*, Roma, e/o, 2004, p. 13.

arreso. Il lettore possiede tutte le informazioni relative al delitto presentato all'inizio della vicenda il movente, l'assassino, l'arma utilizzata. Da questo punto di vista il romanzo si distacca rispetto al modello del poliziesco canonico, in cui il colpevole è ignoto fino all'*explicit*. L'unico enigma da risolvere riguarda l'identità del complice: sarà questo elemento ad assumere rilevanza nell'intreccio. Beggiato si rifiuta di svelare il nome del compagno («Altrimenti, lo sa anche lei signor giudice, quando uscirò non potrò godermi la mia parte di bottino»).^2 Nella parte successiva al prologo si sviluppa l'intreccio. Le vicende vengono narrate in prima persona da due voci che si alternano: quella di Silvano Contin – marito e padre delle vittime – e quella di Raffaello Beggiato. Di conseguenza la prospettiva è duplice e contrastante. Da una parte c'è il “punto di vista della vittima” (aspetto teorizzato da Bernardi), dall'altra il “punto di vista di Caino”, cioè dell'assassino (sostenuto da Giovannini). La focalizzazione con il criminale è un elemento tipico del *noir*: è presente anche in *Almost Blue* di Lucarelli.

Rispetto al prologo si verifica una ellissi temporale. Nel 2004 Contin riceve una lettera da Beggiato che, dopo aver scontato quindici anni di detenzione e aver scoperto un tumore maligno, gli chiede la grazia. Silvano si dimostra impassibile e ricostruisce il giorno dell'incidente. Il figlio Enrico era morto sul colpo, la moglie Clara qualche ora dopo in ospedale. Attraverso il *flash-back* Contin racconta in chiave tragica l'ultimo incontro con la donna:

Ero con Clara quando era morta in ospedale e lei l'oscurità l'aveva vista.

«È tutto buio, Silvano» aveva detto a voce alta, stringendomi forte la mano.

«Non vedo più nulla, ho paura, ho paura, aiutami, è buio».

Buio, paura. L'oscura immensità della morte. C'è chi, come Clara muore

² Ivi, p. 18.

dopo l'agonia. Ed è il modo peggiore di andarsene.³

Ed è proprio *L'oscura immensità della morte* il titolo del romanzo. La stessa frase «Non vedo più nulla, ho paura, è buio» è ricorrente nel racconto. Si tratta della tecnica dell'accumulazione: il narratore ribadisce alcuni elementi chiave perché essi sono significativi per la trama. Se nel poliziesco canonico il meccanismo viene realizzato in funzione dell'enigma (ad esempio, vengono ripetuti alcuni indizi per arrivare all'*explicit* risolutore), in questo caso si tratta di un aspetto tematico. Infatti, «L'oscura immensità della morte» e il «buio» rappresentano metaforicamente la moglie amata: per lei (ma anche per il figlio) il narratore-Contin giura vendetta. L'uomo chiede aiuto al commissario Valiani per rintracciare il latitante, ma l'agente si dimostra evasivo, come del resto tutta la polizia:

Il caso era chiuso. Beggiato era all'ergastolo e il complice se l'era cavata. I poliziotti erano esseri umani che facevano quello che potevano. “Tutto” quello che potevano [...].⁴

Dal giorno del delitto la vita dell'uomo è cambiata. Da ricco venditore di vini è diventato un umile calzolaio di un ipermercato. Ha perso gli amici e i genitori, ha interrotto i rapporti con i familiari di Clara e si è trasferito in un modesto appartamento. Giorgia Valente, «la puttana amica di Beggiato»,⁵ rappresenta l'unico aggancio tra la vittima e il colpevole. Silvano si reca da lei per leggere le lettere che la donna riceveva da Raffaello. Il detenuto spera di ottenere la grazia per poter fuggire in Brasile con un passaporto falso.

³ Ivi, p. 24.

⁴ Ivi, p. 31.

⁵ *Ibidem*.

Silvano incontra Beggiato in carcere ed è disposto alla grazia in cambio del nome del complice, ma l'assassino respinge la richiesta. Incalzato da Ivana Stella Tessitore, membro della giuria popolare, e dalla madre di Beggiato, Contin scrive una lettera ai giornali invocando la sospensione della pena (non la grazia) per l'uomo. In realtà si tratta di un doppio gioco. Infatti in questo modo ottiene dalla signora Beggiato il nome del complice: è Oreste Siviero. Viene così rivelato l'ultimo 'tassello mancante' del delitto dell'*incipit*. In un poliziesco canonico tale elemento corrisponderebbe alla chiusura del testo, mentre nel *noir* di Carlotto il dato è funzionale alla ricerca dell'uomo per poter attuare la vendetta. Contin svolge il ruolo di *detective* e inizia a indagare su Oreste celando il tutto al commissario Valiani. Rispetto al poliziesco canonico si può notare come l'investigatore non tratti il caso in maniera distaccata in virtù del meccanismo ludico. Il delitto nel giallo tradizionale è considerato come un dato funzionale e oggettivo ai fini dell'*explicit*. Invece ne *L'oscura immensità della morte* l'evento luttuoso assume una evidente connotazione drammatica, come si evince dal punto di vista di Contin. L'uomo – che si fa sostituire al lavoro da un pensionato – scopre che Oreste Siviero e la moglie Daniela hanno una lavanderia e vivono in una lussuosa villa. Dopo aver esitato, Contin agisce e ricatta Oreste. In cambio del silenzio sull'omicidio, Contin obbliga Daniela a un rapporto sessuale. Non soddisfatto, distrugge sedie, televisioni e quadri della villa. Accecato dall'ira e con il pensiero rivolto a Clara ed Enrico, Silvano medita vendetta su tutti:

Io non perdonavo nessuno. Beggiato, Siviero, Daniela e Ivana Stella. [...] Nessun "volontario" si era fatto vivo per aiutarmi quando annaspavo avvolto dall'oscurità. Tantomeno la signora Tessitore che andava a soccorrere i poveri carcerati.⁶

⁶ Ivi, p. 112.

Inoltre, con il passare del tempo, Contin impazzisce e parla con i morti:

Mi sedetti a terra con la schiena appoggiata all'armadio di Clara e iniziai a parlarle piano. Non volevo che Enrico sentisse.⁷

Quindi, in una scena drammatica, massacrò sadicamente i coniugi Siviero nella loro villa e seppellisce i corpi in una discarica. Dopodiché si impossessa del bottino della rapina oltre al passaporto falso che Oreste avrebbe dovuto dare a Beggiato recentemente uscito dal carcere per le cure. Si può notare una triplice trasformazione della figura di Contin: da vittima 'morale' – in quanto ha perso moglie e figlio – a *detective* e infine assassino. Inoltre, il progetto omicida sembra continuare. Il lettore è allertato perché Silvano vuole vendicarsi anche della Tessitore, anche se, nell'incontro finale, si limiterà a ferirla sentimentalmente risparmiandole la vita.

Il commissario Valiani accusa Contin dell'omicidio dei coniugi Siviero. L'agente lo aveva visto diverse volte nella lavanderia e aveva raccolto altre prove schiaccianti. Infatti il calzolaio aveva agito d'impulso nella villa senza preoccuparsi di nascondere le tracce. Tuttavia, invece di essere condannato, Contin viene ricattato da Valiani: in cambio del silenzio, il poliziotto chiede il bottino. Silvano nega di aver compiuto il delitto ma poi ammette le proprie colpe davanti a Beggiato. A quel punto Raffaello si sente responsabile della pazzia di Contin e rivela a Giorgia le proprie intenzioni. Il lettore, che è sempre stato tenuto al corrente delle vicende, in questo caso è privato della componente informativa:

Siamo tornati in città a notte fonda e io ero ubriaco di tristezza. Lei voleva che rimanessi a dormire a casa sua ma dovevo salutare la mamma. Giorgia si è messa a piangere [...]. La sigaretta è finita e io devo decidermi. Prima di uscire ho

⁷ Ivi, p. 119.

abbracciato la mamma. E anche lei ha pianto. Adesso mi sono proprio rotto i coglioni e attraverso ‘sto cazzo di strada.⁸

Il lettore esita e si chiede quali intenzioni abbia Beggiato. A giudicare dalle affermazioni (rilevante la figura retorica espressiva «ubriaco di tristezza») sembra che l'ex detenuto abbia intenzione di suicidarsi, preso dai rimorsi. Silvano ottiene l'informazione leggendo il giornale. Si tratta di un momento di pausa che enfatizza la *suspense*:

Me ne resi conto aprendo il giornale: “*Importanti novità sul duplice omicidio. Fermato un sospetto*”.⁹

Quindi si verifica un cambio di prospettiva, da Silvano a Raffaello. Il lettore apprende le intenzioni di Beggiato e ottiene una risposta controdeterminante alle attese:

Quella faccia di merda di Valiani mi aveva tirato un calcio cattivo sugli stinchi. “Che cazzo ti stai inventando?” si era messo a urlare. “Niente, commissario. Sono venuto a costituirmi”. E lui si incazzava ancora di più. Era tutto rosso in faccia e ripeteva che era stato Contin a uccidere Oreste e la sua donna. “Perché?” continuava a chiedere. “Perché ti stai sacrificando al posto suo? Che senso ha?”¹⁰

Perciò Beggiato decide di assumersi le responsabilità di un delitto che non ha compiuto. L'uomo continua a ritenersi responsabile della follia di Contin e per questo gli ‘regala’ la libertà. Solo Valiani – che conosce la realtà dei fatti – non crede a Beggiato mentre la magistratura lo dichiara colpevole. Sconfortato dal fallimento del suo progetto, il commissario si ritira in pensione. Il capitolo precedente l'epilogo segna uno stacco

⁸ Ivi, p. 166.

⁹ Ivi, p. 167.

¹⁰ Ivi, p. 168.

temporale di qualche mese: Beggiato muore vinto dal cancro. Il caso Siviero è archiviato.

Giorgia va da Silvano e gli racconta quanto aveva detto Raffaello:

Ti porto un messaggio di Raffaello: non sprecare la seconda possibilità.
[...] Povero Raffaello, lui è morto in galera per offrirtela.¹¹

Un'ulteriore ellissi si ha nell'epilogo, collocato un anno dopo la morte di Raffaello. A parlare è Silvano: considerato disperso, ha recuperato il passaporto falso e il bottino di Oreste ed è andato in Martinica dove ha assunto una nuova identità: Pietro Andrea Bertorelli. Attraverso una breve analessi Silvano racconta il periodo di sofferenza, acuito dal ritrovamento di una foto dei suoi cari scomparsi:

A poco a poco tutto divenne insopportabile. La casa, il "Tacco Svelto", il cimitero, il cibo della rosticceria, il vino in cartone, i quiz televisivi. Stavo sempre peggio. L'oscurità che avvolgeva la mia mente era squarciata da lampi di luce, il sangue di Siviero e di sua moglie diventava sempre più rosso.¹²

Alla fine, Contin dichiara di non sentirsi pentito del duplice delitto, né di aver perdonato Beggiato:

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 tolto.¹³

¹¹ Ivi, p. 177.

¹² Ivi, p. 181.

¹³ Ivi, p. 182.

Il tema del pentimento e della follia, considerato da Crotti come un elemento di spostamento rispetto al canonico, è presente anche ne *Il cappello del prete*.¹⁴ Inoltre, sia nel romanzo di De Marchi che nel *noir* di Carlotto emergono aspetti pertinenti al procedimento giudiziario.

Come analizza Di Nolfo, dalla lettura de *L'oscura immensità della morte* emerge un interrogativo:

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?¹⁵

Similmente si è espresso La Porta il quale sostiene che il romanzo implode «in una dolorante fenomenologia del male».¹⁶

Per enfatizzare la tematica, Carlotto gioca con la duplice prospettiva interna: quella di Beggiato e quella di Contin. Se in un primo momento viene sottolineata la crudeltà e la sfrontatezza di Beggiato contemporaneamente alla sofferenza di Contin, nel finale i ruoli si modificano. Il rapinatore della gioielleria prova senso di colpa verso l'altro, in preda alla pazzia. Il lettore, che dapprima sembra comprendere i pensieri del calzolaio e immedesimarsi in questo personaggio, nella fase conclusiva muta – almeno in parte – l'atteggiamento.

Il Nordest è un ambiente ricorrente nelle produzioni dell'autore patavino. Si può notare come – a differenza di Lucarelli e Camilleri – l'ubicazione geografica non coincida con un paese specifico. Il carcere dove si trova Beggiato e il centro commerciale dove lavora Contin rappresentano due “non luoghi”. Il tema, analizzato da Di Nolfo, viene approfondito da Domaradzka:

¹⁴ Cfr. I. CROTTI, *La «detection» della scrittura*, cit., p. 91.

¹⁵ A. E. DI NOLFO, *Sulle tracce del noir*, cit., p. 67.

¹⁶ FILIPPO LA PORTA, *La narrativa italiana e le scritture di genere*, in «Roma noir», Roma, 2005, p. 1.

Si tratta delle zone destinate al trasporto, al transito, al commercio oppure al tempo libero [...]. Sono ambienti anonimi che non forniscono identità a quelli che li popolano, in cui si evitano i rapporti interpersonali.¹⁷

In particolare l'autrice si sofferma sul ruolo dell'ipermercato. Esso rappresenta «un tempio di libertà, perché permette [al personaggio] di prendere le distanze della vita quotidiana».¹⁸ Inoltre, «il carattere del “non luogo” che possiede il supermercato è il merito della produzione capitalistica che abbatte i confini tra diverse società e standardizza lo spazio».¹⁹ Secondo Storini – riporta Domaradzka – «la predilezione dei noiristi per i “non luoghi” è parallela al desiderio di narrare un universo in disgregazione, in cui la condizione umana è percepita come incerta e instabile».²⁰ Sebbene l'autrice si concentri soprattutto sul ruolo dell'ipermercato, si può notare come il carcere rivesta una funzione analoga. Contin e Beggiato sono emarginati dalla società: da questo punto di vista, come afferma Di Nolfo, entrambi conducono esistenze simili. I due personaggi trascorrono le giornate nella monotonia: il calzolaio si reca al lavoro, torna a casa e guarda la televisione, mentre la vita del detenuto è scandita dai rigidi orari del carcere. Interessante l'aspetto lessicale, in particolare il linguaggio della galera adottato da Beggiato. Si tratta di una lingua composta da pochissimi vocaboli, in gran parte triviali. Come sentenzia Di Nolfo, «nelle parti narrate da Raffaello il carcere arriva addosso al lettore quasi fisicamente»:²¹

Una volta erano venuti degli strizzacervelli dell'università a studiare il nostro linguaggio. [...] E allora avevo spiegato la differenza tra cazzo e minchia, tra

¹⁷ A. DOMARADZKA, *Il nuovo noir italiano*, cit., p. 158.

¹⁸ *Ivi*, p. 159.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 160.

²¹ A.E. DI NOLFO, *Sulle tracce del noir*, cit., p. 267.

stronzo e pezzo di merda. Differenze importanti. Lì non erano ammessi errori.²²

Eppure anche il linguaggio di Contin sembra andare incontro a una metamorfosi ‘triviale’, soprattutto nella seconda parte del racconto, quando il personaggio è in preda all’ira e alla pazzia.

VI.3 *Nordest* (2005)

Il romanzo, scritto con la collaborazione di Marco Videtta, adotta la tripartizione classica *incipit-detection-explicit*.

Il narratore eterodiegetico introduce un personaggio sconosciuto che sta lavorando su una scultura ed è in attesa di una persona ignota al lettore: «Ma quando arriva?». ²³ Questa domanda viene ripetuta successivamente e servirà a comprendere la vicenda. La scena si sposta sull’avvocatesa Giovanna Barovier, prossima sposa di Francesco Visentin. La donna si sta recando da un misterioso amante. In questo contesto, spicca un'altra frase ricorrente nel racconto. Si tratta di un pensiero di Giovanna: «L'uomo che le aveva rovinato la vita, che aveva fatto di lei una puttana, la stava aspettando». ²⁴ Il lettore – privato delle informazioni sull’identità dei personaggi – ipotizza che l’amante sia lo scultore e che la persona attesa sia Giovanna. Dopo aver fatto l’amore, la donna minaccia di rivelare tutto a Francesco. Spaventato, l’amante reagisce e la uccide nella vasca da bagno. Il lettore è a conoscenza del delitto ma è ignaro dell’identità dell’assassino. Si apprende che Francesco e Giovanna avevano lavorato nello studio legale del padre di lui, Antonio Visentin.

²² M. CARLOTTO, *L'oscura immensità della morte*, cit., p. 121.

²³ M. CARLOTTO, MARCO VIDETTA, *Nordest*, Roma, e/o, 2005, p. 11.

²⁴ *Ibidem*.

Non avendo più notizie della fidanzata, il giorno seguente Francesco si reca a casa sua dove la rinviene morta nella vasca. Disperato, cerca di scoprire il colpevole: inizia così la fase di *detection*. Analogamente a *L'oscura immensità della morte*, la ricerca dell'investigatore è dettata da motivi strettamente personali: l'evento luttuoso è drammatico e non rappresenta solo il meccanismo funzionale che innesca la *detection* come nel poliziesco canonico.

Interrogato dal giudice Zan e dal maresciallo Mele, Francesco accusa Filippo Calchi Renier, figlio della contessa Selvaggia ed ex fidanzato di Giovanna. La nobildonna, assieme ad Antonio Visentin, è legata alla ricca Fondazione Torrefranchi, «nata con fini culturali e trasformata in un formidabile consorzio di aziende, in grado di spaziare in ogni campo e fare affari con chiunque».²⁵ Per questo i Visentin e i Calchi Renier rappresentano le più importanti famiglie del paese.

Il giudice propone il test del DNA sui vestiti della vittima ma Antonio si oppone: un minimo errore del test – sostiene l'uomo – avrebbe comportato seri rischi al figlio. In realtà la reale motivazione del signor Visentin è un'altra e si scoprirà in seguito. Filippo intanto respinge le accuse di Francesco e accusa quest'ultimo del delitto. L'intervento di Selvaggia e Antonio scagiona i rispettivi figli da un caso che avrebbe avuto ripercussioni in paese nonché nei rapporti con la Fondazione.

Con l'intento di trasferire le attività della ditta, Antonio si reca in Romania per alcuni giorni. Contemporaneamente ritorna in paese Alvise Barovier, padre della vittima. Secondo la comune opinione, l'uomo avrebbe dato fuoco al suo mobilificio per ottenere soldi dall'assicurazione. Nessuno gli aveva creduto e quindi era finito in carcere. Terminato il periodo di detenzione, si era dato alla fuga. Tuttavia Alvise si è sempre

²⁵ Ivi, p. 23.

dichiarato vittima di un complotto e solo la figlia sembrava difenderlo. Francesco, dapprima scettico sulla versione di Alvise, si ricrede quando trova il fascicolo di Giovanna sul processo del padre. Nella pratica viene evidenziato il nome di Giacomo Zuglio. Ex impiegato di banca e usuraio, Zuglio aveva acquistato il terreno dove risiedeva il mobilificio di Alvise. Proprio in quell'area Giovanna aveva sospettato una truffa sul riciclaggio di rifiuti industriali con l'interessamento di alcuni funzionari della ASL. Per questo aveva chiesto all'amica Carla di analizzare il terreno per verificarne l'inquinamento. A quel punto Francesco si domanda se Giovanna fosse stata uccisa per amore oppure per mascherare un complotto da lei scoperto. Questa incertezza viene ribadita dalle parole di Carla, che confessa a Francesco quanto le aveva detto l'amica: «Mi disse che era diventata la puttana dell'uomo che le aveva rovinato la vita».²⁶ La ripetizione della frase nel corso dell'intreccio rientra nella tecnica dell'amplificazione, destinata a creare *suspense* nel lettore.

Se da una parte il racconto sembra complicarsi, dall'altra viene fatta chiarezza su quanto era accaduto all'inizio. Lo scultore, ignoto nell'*incipit*, era Filippo: la sera del delitto era a casa e stava aspettando la madre Selvaggia. Perciò, attraverso il meccanismo ritardante, il lettore comprende la domanda-enigmatica iniziale «Ma quando arriva?». Di fatto l'indizio scagiona Filippo dalle responsabilità del caso.

Carla scopre che i rifiuti clandestini finiscono nel terreno dell'ex mobilificio invece di essere smaltiti dall'azienda Eco T.S.R., il cui proprietario è un membro della Fondazione Torrefranchi, Davide Trevisan. Inoltre, l'avvocato difensore dell'azienda è lo stesso Antonio Visentin. Intanto, una banda criminale di giovani conosciuta nel paese («la

²⁶ Ivi, p. 47.

gang del Cherokee”) ha un incidente: l’unico superstite è Lucio. Il ragazzo risulta anagraficamente figlio di Giacomo Zuglio mentre il suo padre naturale è Alvisè Barovier.

Francesco scopre dal giudice che le uniche impronte presenti a casa di Giovanna sono le sue, quindi reperisce un filmato amatoriale in cui l’amata si rivolge all’assassino. Francesco non riesce a vedere l’uomo ma intuisce che il video è stato girato poco prima del delitto in un posto differente rispetto alla casa di Giovanna.

Nel frattempo la documentazione dell’ASL viene distrutta e i rifiuti dell’azienda finiscono in un deposito clandestino nella Terra dei Fuochi, con l’aiuto del rumeno Costantin. Inoltre quest’ultimo viene incaricato di uccidere sia Alvisè sia Zuglio. Solo il lettore è a conoscenza dell’assassino. Infatti gli organi di informazione attribuiscono il delitto all’azione reciproca delle vittime:

Barovier e Zuglio si erano sparati a vicenda. Riguardo al movente fu altrettanto sicuro. Barovier nutriva un vero e proprio odio nei confronti di Zuglio ritenendolo responsabile del suo fallimento economico.²⁷

Le indagini di Francesco si rivelano produttive. Lucio Zuglio ricorda di aver visto fuori dal villino, nella notte incriminata, l’auto di Giovanna, ma soprattutto aveva notato Selvaggia. Grazie alle informazioni di Lucio, Francesco scopre che il villino è lo stesso visualizzato nel filmato. Si può notare la ‘redenzione’ del giovane malavitoso, che da figura negativa diventa un sostegno per il *detective* Francesco nella scoperta del colpevole.

Intanto Filippo accusa la madre di essere un’assassina. La contessa, spaventata, decide di interdire il figlio, unico erede dei Calchi Renier.

Si apprende che il villino è di proprietà della Fondazione Torrefranchi. Inoltre la società, per mezzo di Costantin, ha dei rapporti con la mafia rumena. I sospetti a quel

²⁷ Ivi, pp. 161-162.

punto ricadono sulla Fondazione e in particolare su Selvaggia, ma la donna si difende:

Non è stato Filippo e io non sono mai andata in quel villino. Quella notte ero a casa.

[...]

Ricordati che se affondo io, affondiamo tutti. Tuo padre per primo.²⁸

Le parole della contessa – in particolare le ultime – fanno riflettere Francesco, che decide di approfondire le ricerche. La rivelazione del colpevole è prossima. Attraverso metodi ‘loschi’, («Entravo nel bagno [...] per incontrare un tizio [...] che mi aveva detto di consegnargli una busta con 5.000 euro e di dimenticare subito la faccia»),²⁹ il *detective* riesce a ottenere i tabulati telefonici della contessa. Dalla lettura, riesce a trovare l’assassino:

Quello che corrispondeva al numero della villa di Selvaggia non riportava nessuna telefonata tra le 21.00 e le 8.30 del mattino seguente. Quello del cellulare invece segnalava numerose chiamate fino alle 23.00. Poi nulla fino alle 3.26. Quando lessi il prefisso rimasi deluso perché non era quello del cellulare di Filippo. Poi però controllai meglio e capii tutto. Sapevo chi aveva ucciso Giovanna. Composi il numero. L’assassino rispose al quarto squillo. «Sei stato tu» lo accusai.³⁰

In questo punto si localizza la pausa: la *suspense* viene portata al massimo. Segue la scoperta dell’assassino: «Mio padre non disse nulla. Poi riattaccò». ³¹ Il colpevole quindi è Antonio, che aveva fatto l’amore con Giovanna, poi l’aveva uccisa con la complicità di Selvaggia. Tra investigatore e assassino c’è uno stretto legame parentale. La rivelazione

²⁸ Ivi, p. 179.

²⁹ Ivi, p. 183.

³⁰ Ivi, p. 184.

³¹ *Ibidem*.

dell'identità rappresenta uno *shock* non solo per il lettore ma soprattutto per Francesco. Si comprendono ora gli indizi: il test del DNA rifiutato, la truffa scoperta, e soprattutto il significato del *leitmotiv* «la puttana dell'uomo che le aveva rovinato la vita».

Filippo – dopo aver inscenato il suicidio, impiccando la sua scultura di cera facendo così spaventare Selvaggia – si dirige in Svizzera dove può investire i soldi ed evitare l'interdizione. Antonio, preso dai rimorsi, decide di incontrare il figlio che, ancora sotto *shock*, lo aggredisce. Dopodiché il padre si suicida gettandosi in mare. La contessa Renier, rimasta impunita e per nulla pentita, parte per la Romania per seguire le attività della Fondazione. Il caso è risolto ma la condanna è anomala: mentre Antonio si autopunisce, la complice Selvaggia fugge all'estero.

Come ne *L'oscura immensità della morte*, il narratore è – per la maggior parte – omodiegetico e si identifica con Francesco Visentin. Il lettore segue così le indagini secondo la prospettiva del giovane avvocato, desideroso di scoprire l'assassino dell'amata. Pertanto la fase di *detection* è caratterizzata dall'introspezione di Francesco. Si nota come in entrambi i romanzi di Carlotto emergano le riflessioni del *detective*, seppur con una sostanziale differenza: Contin conosce l'assassino e medita vendetta, Visentin ne è all'oscuro e cerca giustizia.

Alcuni temi del romanzo vengono anticipati nel prologo intitolato *Un mercoledì come tanti*: il traffico di merci (legali e illegali) con i paesi dell'Est, l'ingresso di attività cinesi, la costruzione di capannoni industriali a discapito del paesaggio agrario e il conseguente inquinamento atmosferico. Come rileva Tasca, «l'assenza di una solida regolamentazione edilizia ha prodotto negli anni settanta del Novecento, l'emergere di numerosi contesti residenziali a discapito dello sterminato patrimonio fluviale e boschivo

che ci circonda».³² Il Nordest viene raffigurato come un'area ormai priva di identità dove l'elemento significativo superstite rimane il dialetto locale, rimarcato dall'espressione «Non fare il mona»³³ che connota la parlata veneta:

Ormai nel Nordest i capannoni avevano cancellato memoria alla terra e identità agli abitanti. E di identità locale si era parlato in un'altra università. Tre persone su quattro continuavano a usare il dialetto, anche in ambito professionale. Un dato confortante, lo avevano definito: il dialetto rappresentava un elemento di grande importanza per la coesione della comunità.³⁴

Il prologo fa riferimento all'inverno: la stagione fredda e nebbiosa è spesso presente nei romanzi *noir* per descrivere situazioni di tristezza.

Un altro tema ricorrente della narrativa nera riguarda la modificazione del territorio, ma a questo *topos* si aggiunge la decadenza del nucleo familiare: si tratta di un elemento innovativo di Carlotto e Videtta. Perciò la trasformazione è ben radicata all'interno della società del Nordest. Il personaggio di Antonio Visentin è emblematico da questo punto di vista. Si può notare la metamorfosi da figura autorevole all'interno della trama – «Ma lui era Antonio Visentin e i Visentin non cadono mai»³⁵ – a uomo in rovina nell'*explicit*.

Anche la magistratura non è esente da critiche: si pensi al giudice Zan, che invece di dimostrarsi *super partes* preferisce tutelare gli interessi dei Visentin e dei Calchi Renier, proprietari della prestigiosa Fondazione Torrefranchi. Inoltre, l'azienda controlla il 70% di Antenna N/E: di fatto l'informazione è vincolata al potere politico. Lo stesso Adalberto Beggiolin, giornalista dell'emittente televisiva, viene istruito dalla contessa Selvaggia in merito alle informazioni da riportare e quelle da evitare.

³² ARIANNA TASCA, *Scrivere in Giallo il Nordest. Il percorso letterario di Massimo Carlotto e Fulvio Ervas*, Tesi di laurea magistrale, Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013, pp. 83-84.

³³ Ivi, p. 190.

³⁴ Ivi, p. 7.

³⁵ Ivi, p. 191.

Secondo gli abitanti del ‘Nordest carlottiano’, l’immigrazione rappresenta la prima causa della trasformazione dell’area. Gli stranieri diventano così il capro espiatorio di questo processo.

Mentre lo speciale sulla banda delle ville andava in onda, il pubblico reagiva all’unisono con le sue iniziali intenzioni. La rabbia stava montando [...]. “I foresti”, “quelli che non sono gente nostra”, i negri, gli albanesi, i marocchini. Erano loro i responsabili che polizia e carabinieri non colpivano.³⁶

A tal proposito, sottolinea Pinto, «un altro elemento che concorre a delineare lo sfondo è il posto assunto dallo sfruttamento del lavoro associato ai soggetti migranti».³⁷

Di Nolfo individua alcuni ‘scarti’ rispetto al *noir* *L’oscura immensità della morte*. In *Nordest* scorre pochissimo sangue: le morti di Giovanna, Alvisè, Giacomo Zuglio e Antonio Visentin vengono trattate in maniera quasi impercettibile dal narratore. Un’altra novità riguarda l’assenza del mondo dei marginali: «l’unico che è stato in carcere è Alvisè Barovier».³⁸ Secondo Di Nolfo, il romanzo rappresenta uno scarto nella narrativa di Carlotto, «che può portare a indagare nuove possibilità del genere *noir*, cercando di forzarne i confini».³⁹

³⁶ Ivi, p. 63.

³⁷ ISABELLA PINTO, *Tendenze letterarie del noir italiano. Dalla letteratura della crisi alla letteratura del conflitto*, Tesi di laurea magistrale in Lettere, curriculum Scienze del testo, Università degli studi di Roma, La Sapienza, 2013, p. 11.

³⁸ A. E. DI NOLFO, *Sulle tracce del noir*, cit., p. 74.

³⁹ Ivi, p. 75.

CONCLUSIONE

Alla luce dell'analisi dei sei romanzi, si possono proporre alcune considerazioni. Tre polizieschi adottano la tripartizione canonica *incipit-detection-explicit*, con quest'ultimo polo coincidente con la conclusione del testo e il ritorno all'ordine. Si tratta dei due gialli di Camilleri, *La forma dell'acqua* e *Il ladro di merendine*, oltre a *Nordest* di Carlotto e Videtta.

I romanzi de *Il commissario Montalbano* hanno un *incipit* che coincide con un delitto misterioso e l'*explicit* con la scoperta dell'assassino e conseguente risoluzione del caso. In mezzo ai due estremi si sviluppa la *detection* del commissario. Come nel genere canonico, l'onniscienza del narratore tradizionale nei confronti della vicenda viene ceduta al *detective*. Infatti è l'investigatore a svelare per primo l'enigma: il lettore – pur fornito di alcuni indizi – non è in grado di elaborarli in una prospettiva corretta. L'autore infatti utilizza le tecniche atte a creare *hésitation*, quali lo spostamento di indizi (*anticipatio* e ritardo), l'accumulazione e la modifica del ritmo narrativo. Ma, al di là di questi aspetti prettamente tradizionali, nei gialli del commissario Montalbano il meccanismo ludico pare meno marcato rispetto al genere classico. Il *detective* Salvo Montalbano non analizza il caso in maniera distaccata come ad esempio Sherlock Holmes, ma è fortemente radicato nel contesto siciliano. Assume perciò rilevanza la connotazione psicologica dei personaggi: si tratta di un aspetto riscontrabile nelle produzioni di Simenon. Per questo motivo gli enigmi in Camilleri assumono un ruolo rilevante ma non unico.

La differenza dal modello canonico è ancora più evidente nei due *noir* di Lucarelli, *Almost Blue* e *Un giorno dopo l'altro*, appartenenti alla serie dell'ispettore Grazia Negro.

La tripartizione *incipit-detection-explicit* occupa uno spazio differente rispetto a Camilleri. In Lucarelli, il *detective* scopre l'assassino verso la metà della narrazione mentre nella seconda parte tenta di catturarlo. Il ruolo del lettore è differente, in quanto ha a disposizione una quantità più ampia di indizi rispetto a quelli forniti dall'autore siciliano e conosce in anticipo il colpevole. Infatti il *focus* di *Almost Blue* e di *Un giorno dopo l'altro* è incentrato soprattutto sull'azione e sulla cattura del criminale. In entrambi i casi il *detective* rischia la vita perché viene trovato dal *killer*. Inoltre, lo scrittore emiliano ricorre a un procedimento narrativo tipico del *noir*, "il punto di vista di Caino", che consiste nella narrazione omodiegetica coincidente con il personaggio-assassino. In *Almost Blue* si possono individuare due prospettive interne: quella dell'Iguana e quella di Simone Martini. Pertanto gli effetti di *suspense* e *surprise* sono dovuti alla confusione tra le due prospettive. Un elemento che caratterizza e distingue *Almost Blue* dagli altri romanzi analizzati riguarda la metamorfosi dell'uomo in Iguana: questo fenomeno fantastico non viene razionalizzato, ma accettato in quanto tale: ne consegue una componente irrazionale del poliziesco.

I romanzi di Camilleri e Lucarelli sono seriali perché relativi agli episodi – rispettivamente – del commissario Montalbano e di Grazia Negro. Inoltre, alcuni personaggi sono ricorrenti: ad esempio Catarella, il giornalista Zito e la fidanzata Livia in Montalbano, gli agenti Sarrina e Matera in Grazia Negro. Viceversa, i romanzi esaminati di Carlotto non appartengono alla produzione seriale. In *Nordest* è presente un aspetto pertinente alla struttura canonica: il nome dell'assassino è un'entità sconosciuta praticamente fino alla fine della narrazione. Ma al tempo stesso l'indagine appartiene a un

contesto differente. Di Nolfo infatti considera *Nordest* un *noir* economico (uno degli aspetti del *noir* mediterraneo) e sociologico, perché riguarda la trasformazione delle famiglie. Ne *L'oscura immensità della morte* il lettore è pressoché onnisciente sin dalle prime battute (ad eccezione del nome del complice). Con *L'oscura immensità della morte* l'autore patavino penetra nel profondo del *noir*. Come sottolinea Di Nolfo, «il romanzo parla di punizione, di colpa, di pena, di vendetta e di perdono».¹ Ma soprattutto viene ribadita, 'esasperata' l'assenza di confini tra Bene e Male fino a giungere a situazioni paradossali, per cui la vittima diventa assassino, un uomo onesto e lucido diventa uno spietato criminale e viceversa uno spregiudicato detenuto si pente e si sacrifica per l'altro autoaccusandosi di un delitto mai compiuto.

Attraverso un campione limitato di romanzi e di autori si può notare la grande varietà di tematiche e di applicazioni delle tecniche del poliziesco canonico. Covi si è soffermato sul processo:

Nessuna categoria del mistero è stata tralasciata dai nostri scrittori che sono riusciti a impegnarsi con ottimi risultati nei romanzi d'appendice, nel *noir*, nel procedural, nel legal thriller e in quello autoptico, nella spy story, nella crime story, nella detective story, nel pulp, nell'*hard boiled*, nel giallo storico, nel true crime, nelle serial killer story e persino nel giallo umoristico e in quello sportivo. Per farlo hanno cercato di recuperare il più possibile l'*humus* della nostra terra, creando personaggi plausibili che assomigliano a quelli che ci capita di incontrare nella vita di tutti i giorni. Infatti, l'ambientazione cittadina o provinciale specifica dei gialli italiani è stata da sempre una delle costanti vincenti della nostra narrativa poliziesca.²

¹ Ivi, p. 67.

² MICHELA MATANI, *Intervista a Luca Covi: il genere giallo*, in «Sul romanzo», 16/07/2014, <http://www.sulromanzo.it/blog/intervista-a-luca-covi-il-genere-giallo> (ultima consultazione 28/01/2016).

Per questo motivo – continua Crovi – all’inizio del XXI secolo il giallo è un genere contaminato. Ne consegue una varietà di definizioni soprattutto per quanto riguarda il *noir*, «da quelle di Chandler e Dürrenmatt a quelle di Izzo e Raymond. Ogni autore ha una sua visione speciale su questo mondo e ama spesso mescolare le carte». ³ Anche Guagnini evidenzia la difficoltà di identificare un romanzo con un’unica etichetta (sia essa ‘giallo’ oppure *noir*), a causa dell’interazione tra generi (o sottogeneri) tipica del Nuovo Millennio:

Dunque, linee diverse. Scrittori che si muovono nell’ambito della letteratura “di genere” (e che talvolta ne superano i limiti per dare di sé prove originali), e altri scrittori che – partiti da essa – vogliono piegare le pratiche e le regole (dei generi già praticati) per muovere anche fuori dagli schemi, sperimentando nuove vie. ⁴

Per questo, nota Guagnini, Gérard Meudal nel 2005 tratta della «pubblicazione di “*livres inclassables*”, libri inclassificabili, libri di cui è difficile dare una definizione precisa». ⁵ Così, sottolinea il critico triestino, «al “giallo” vero e proprio (più o meno tradizionale, o innovativo) si va sostituendo una “galassia” (o un “arcipelago”) di generi e registri diversi». ⁶ Un valido esempio della commistione di sfumature del poliziesco contemporaneo è dato da Giorgio Faletti. Guagnini menziona il *thriller* fiume *Io uccido*, pubblicato nel 2002 da Baldini&Castoldi e che ha venduto oltre quattro milioni di copie. Nel romanzo si possono individuare alcuni elementi tipici del giallo (gli indizi, l’assassino sconosciuto, il *detective*) del *noir* (l’atmosfera monegasca) e del *thriller* (la fuga del colpevole e l’inseguimento dell’investigatore). Tuttavia, rispetto a Camilleri, Lucarelli e Carlotto, l’autore piemontese ambienta i racconti in contesto extraitalico, perciò si discosta

³ *Ibidem*.

⁴ E. GUAGNINI, *Dal giallo al noir e oltre*, cit., p. 169.

⁵ *Ivi*, p. 138.

⁶ *Ivi*, p. 136.

dalle produzioni che fotografano la realtà del nostro paese. *Io uccido* è ambientato a Montecarlo, *Niente di vero tranne gli occhi* e *Io sono dio* a New York.⁷ Tuttavia Faletti ha fornito il suo contributo nella stagione del nuovo poliziesco collaborando con alcune prestigiose firme del *noir* italiano. Nel 2005 infatti è uscita un'antologia del *noir*, curata da Giancarlo De Cataldo. La raccolta, intitolata *Crimini* per la collana di Einaudi «Stile libero», ha visto la partecipazione di Ammaniti, Dazieri e Fois, nonché dei tre autori analizzati: Camilleri, Lucarelli e Carlotto.

⁷ Alcune scene di *Niente di vero tranne gli occhi* sono ambientate a Roma ma occupano una parte esigua.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SUL POLIZIESCO

AGOSTINELLI MARIA, *Loriano Macchiavelli e il destino del giallo*, agosto 2004, www.letteratura.rai.it/articoli-programma/loriano-macchiavelli-e-il-destino-del-giallo/1192/default.aspx (ultima consultazione 18/01/2016).

AMICI MARCO, *Nuove intersezioni: crimine e storia nella narrativa italiana al cambio di millennio*, Thesis in Italian Studies, National University of Ireland, 2013.

BORSELLINO NINO, *Camilleri gran tragediatore*, in *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, a cura di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2002, pp. XI-LVII.

BRUNETTI GIACOMO, *Dal giallo al noir. Nuove prospettive storiche e metodologiche*, Tesi di dottorato, Studi interculturali europei, Università degli studi di Urbino, 2010.

CALDIRON ORIO, *L'arte del delitto*, Roma, Bulzoni, 1985.

CAPUANO MAURETTA, *Camilleri, 90 candeline per il papà di Montalbano*, Roma, ANSA, 26 agosto 2015, www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/2015/08/22/camilleri90-anni-per-papa-di-montalbano_7410a1c1-8d3a-4a5d-8ec6-e66724b98e82.html (ultima consultazione 10/01/2016).

CROTTI, ILARIA, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982.

—, *Ombre del giallo. Il poliziesco, la letteratura italiana, la modernità* in *Le forme del narrare, Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI Macerata, 24-27 settembre 2003*, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 167-198.

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

DEL MONTE, ALBERTO, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.

DI NOLFO ANTONIO EMILIANO, *Sulle tracce del noir. L'itinerario di Massimo Carlotto*, Tesi di laurea triennale, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Sassari, 2005.

DOMARADZKA AGNIESZKA, *Il nuovo noir italiano: dal moderno al postmoderno?*, Instytut Filologii Romańskiej, Poznan, 2012.

—, *Le sfumature del nuovo noir italiano. Dal giallo al nero*, in «romanica.doc» , Czasopismo doktorantów Instytutu Filologii Romańskiej, 2, Poznan, 2011.

FERRARI, GRAZIA, *L'uomo in noir. Indagine su Carlo Lucarelli*, Reggio Emilia, Aliberti, 2008.

FERRACUTI GIANNI, *Il "giallo mediterraneo" come modello narrativo*, in «Il Bolero di Ravel», 2008, p. 14, www.ilbolerodiravel.org (ultima consultazione 20/01/2016).

FINOTTO DILETTA, *Il pulp italiano. Influenza letteraria e cinematografica d'oltreoceano sul fenomeno cannibale*, Tesi di laurea magistrale, Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013.

FRANCHINI ANTONIO, *Cronologia*, in Andrea Camilleri, *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, a cura di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2002, pp. CV-CLXIX.

GIOVANNINI FABIO, *Il noir contemporaneo e la tradizione*, in «Roma noir», Roma, 2005.

GRIMALDI, LAURA, *Il giallo e il nero. Scrivere suspense*, Milano, Pratiche, 1996.

GROSSER, HERMANN, *Narrativa: manuale, antologia*, Milano, Principato, 1985.

GUAGNINI ELVIO, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenomena, 2010.

KRACAUER, SIEGFRIED, *Sociologia del romanzo poliziesco*, in *Saggi di sociologia critica*, trad.it. di Ursula Bavay, Antonella Gargano, Carlo Serra Borneto, Bari, De Donato, 1974 (Frankfurt 1971), pp. 101-208.

LA PORTA FILIPPO, *La narrativa italiana e le scritture di genere*, in «Roma noir», Roma, 2005.

MACCHIAVELLI LORIANO, *Il romanzo poliziesco in Emilia-Romagna. Il gruppo 13*, in «Narrativa», *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al Gruppo 13*, II, Universite Paris X, Nanterre, 1992, pp. 87-94.

MACHERA STEFANO, *La Camera Chiusa*, in *Mensa Italia*, <http://www.siglibri.mensa.it/profili/05giallo.html> (ultima consultazione 15/01/2016).

MATANI MICHELA, *Intervista a Luca Crovi: il genere giallo*, in «Sul romanzo», 16/07/2014, <http://www.sulromanzo.it/blog/intervista-a-luca-crovi-il-genere-giallo> (ultima consultazione 28/01/2016).

MEDAIL CESARE, *E il millennio finisce in thriller*, in «Corriere della Sera», 9 settembre 1999.

MICHIELETTO SARA, *L'impegno sociale di alcuni scrittori degli anni Zero. Wu Ming, Giuseppe Genna e Mauro Covacich*, Tesi di laurea magistrale, Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, 2015.

MONDELLO ELISABETTA, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, in «Roma noir», Roma, 2005.

—, *Il “noir italiano”. Appunti sul romanzo nero contemporaneo*, in *Noir de noir. Un’indagine pluridisciplinare*, a cura di Dieter Vermandere, Monica Jansen, Inge Lanslots, Bruxelles, 2010, pp. 23-32.

NOVELLI MAURO, *L’isola delle voci*, in *Le prime storie di Montalbano 1994-2002*, a cura di Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2002, pp. LXII-CII.

PADOAN JARI, *L’Italia in nero. Origini della narrativa poliziesca italiana tra XIX e XX secolo*, Tesi di laurea triennale, Facoltà di lettere e filosofia, Università Ca’ Foscari, Venezia, 2013.

PERISSINOTTO ALESSANDRO, *La società dell’indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008.

PETRONIO, GIUSEPPE, *Il punto su: il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.

PINTO ISABELLA, *Tendenze letterarie del noir italiano. Dalla letteratura della crisi alla letteratura del conflitto*, Tesi di laurea magistrale in Lettere, curriculum Scienze del testo, Università degli studi di Roma La Sapienza, 2013.

RAMBELLI LORIS, *Storia del “giallo” italiano*, Milano, Garzanti, 1979.

REUTER, YVES, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 1998 (Paris 1997).

TARTAGLIONE ROBERTO, *Le venti regole di una storia poliziesca*, Scudit, Scuola d'italiano, Roma, www.scudit.net/mdcoliandro_20regole.htm (ultima consultazione 11/01/2016).

TASCA ARIANNA, *Scrivere in Giallo il Nordest. Il percorso letterario di Massimo Carlotto e Fulvio Ervas*, Tesi di laurea magistrale, Filologia e letteratura italiana, Università Ca' Foscari, Venezia, 2013.

TODOROV TZVETAN, *La letteratura fantastica*, trad. it di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977 (1970).

UNZEITIGOVÁ GABRIELA, *Il romanzo giallo in due autori siciliani: Leonardo Sciascia e Andrea Camilleri*, Vedoucí magisterské diplomové práce, Masarykovy univerzity v Brně, 2009.

VINCENZI MASSIMO, *Da Camilleri a Lucarelli, l'Italia si colora di giallo*, in «Repubblica», 3 agosto 2001, www.repubblica.it/online/cultura_scienze/noir/portante/portante.html (ultima consultazione 17/01/2016).

BIBLIOGRAFIA SUI TESTI PRESI IN ESAME

AMMANITI NICCOLÒ, *Sei il mio tesoro*, in *Crimini*, a cura di Giacomo De Cataldo, Torino, Stile libero, Einaudi 2005, pp. 5-48.

BROLLI, DANIELE, *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

CAMILLERI, ANDREA, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996.

—, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994.

CARLOTTO, MASSIMO, *Arrivederci amore, ciao*, Roma, e/o, 2001.

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

—, VIDETTA, MARCO, *Nordest*, Roma, e/o, 2005.

CHRISTIE, AGATHA, *Assassinio sull'Orient Express*, trad. it. di Alfredo Pitta, Milano, Mondadori, 2013 (1934).

—, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, trad. it. di Giuseppe Motta, Milano, Mondadori, 2008 (1926).

CONAN DOYLE, ARTHUR, *Uno studio in rosso*, in *Tutto Sherlock Holmes*, trad. it. di Nicoletta Rosati Bizzotto, Roma, Newton Compton, 1995 (1887), pp. 13-119.

—, *Il segno dei quattro*, in *Tutto Sherlock Holmes*, trad. it. di Nicoletta Rosati Bizzotto, Roma, Newton Compton, 1995 (1890), pp. 123-225.

—, *Le avventure di Sherlock Holmes*, in *Tutto Sherlock Holmes*, trad. it. di Nicoletta Rosati Bizzotto, Roma, Newton Compton, 1995 (1892), pp. 229-461.

FALETTI, GIORGIO, *Io sono dio*, Milano, Baldini&Castoldi, 2009.

—, *Io uccido*, Milano, Baldini&Castoldi, 2002.

—, *Niente di vero tranne gli occhi*, Milano, Baldini&Castoldi, 2004.

LUCARELLI, CARLO, *Almost Blue*, Torino, Stile libero, Einaudi, 1997.

—, *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Stile libero, Einaudi, 2000.

MALVALDI, MARCO, *La briscola in cinque*, Palermo, Sellerio, 2007.

—, *Il re dei giochi*, Palermo, Sellerio, 2010.

—, *Il telefono senza fili*, Palermo, Sellerio, 2014.

POE, EDGAR ALLAN, *I delitti della Rue Morgue*, trad. it. di Francesco Franconeri,
Bussolengo, Demetra, 1996 (Philadelphia 1841).

SCIASCIA, LEONARDO, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988.

—, *Porte aperte*, Milano, Adelphi, 1987.

—, *Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989.

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento particolare al professor Alberto Zava per il suo valido supporto e la sua inesauribile pazienza. A lui è dedicata questa tesi. In egual misura vanno inoltre ringraziati i due correlatori: il professor Aldo Maria Costantini e il professor Beniamino Mirisola.

Un ringraziamento a Massimiliano che mi ha fatto appassionare alla lettura di polizieschi e a Laura per il prezioso aiuto tecnico/grafico nella stesura della tesi.

Infine, un “Grazie” alle persone a me più care che durante questo percorso mi hanno incoraggiato: i genitori Ermes e Anna, il fratello Mirco, gli amici di una vita Leandro e Salvatore e le compagne universitarie Marta e Giulia.