

Carlo Tirinanzi de Medici

Il romanzo poliziesco italiano, 1964-2007: la memoria tra noir, enigmi e post-fascismo

Chi vieta o chi non osserva il divieto? Chi emana le leggi e chi le infrange? [...] Stiamo morendo di quella libertà che concediamo e che ci concediamo.
F. Durrenmatt, *Giustizia*

Ma solo più tardi imparai che non s'impara quasi mai niente. Noi rimaniamo sempre gli stessi.
Le esperienze della vita, gli insegnamenti delle persone più sagge, c'impolverano un poco [...] ma basta soffiare su quel po' di polvere perché ritorniamo tali e quali come eravamo prima di ogni insegnamento.
Giorgio Scerbanenco

Il poliziesco italiano ha un percorso tutto suo nella seconda metà del Novecento. Considerato, molto più che in altri paesi, un genere "basso", esso non ha avuto produzioni di grande valore letterario come invece in Francia o negli Stati Uniti d'America. Il poliziesco è stato declinato in forme perlopiù commerciali raramente in grado di sostenere una lettura approfondita, di rispondere seriamente agli interrogativi che il critico deve sempre porre al testo.

Pure con qualche eccezione (per esempio *Il nome della rosa* di U. Eco, 1980) il poliziesco è rimasto al margine del canone letterario almeno fino agli anni Novanta, quando è stato riscoperto e portato alla luce da una vera e propria new wave che ha donato prestigio e autorità al genere – un prestigio e un'autorità che talvolta vanno al di là delle effettive capacità letterarie dei testi, basti pensare al successo del comico Giorgio Faletti, riciclatosi scrittore di "gialli" dallo sconfinato successo commerciale, incensato anche da alcuni zelanti recensori per certe sue supposte qualità scritte.

Il caso di Faletti è in questo senso un caso limite: anche uno scrittore poco abile può diventare molto famoso grazie non solo al battage pubblicitario che coinvolge addirittura il mondo della televisione (di solito poco propenso a parlare di libri) ma anche alla diffusione di un genere che ha guadagnato uno spazio notevole nel panorama letterario. Alcuni esempi tratti da un racconto di Faletti intitolato "L'ospite d'onore" aiuteranno a capire le mie posizioni:

Stavo seduto con aria beata in una comoda poltrona d'ufficio e davanti a me Mario Manni, direttore di «Scout» e titolare dell'ufficio e relative comode poltrone, mi stava guardando con l'aria di chi ha visto l'uomo che ha visto l'uomo che ha lanciato il sasso nello stagno (135)

Un *incipit* del genere vorrebbe catturare l'attenzione senza dovere usare lo stratagemma dell'attacco *in medias res*. Una valanga d'informazioni viene fornita al lettore attraverso un discorso teso, tirato. Ma la paratassi risulta invece pesante perché *sulla scena ci sono troppe cose*: l'autore non sa scegliere le informazioni da

passare. Il ritmo anaforico ("comoda poltrona"- "comode poltrone", "e... e...", "chi ha visto l'uomo che ha visto l'uomo che...") contribuisce a disorientare. Lo stile non è in alcun modo misurato, la scena viene saturata senza però riuscire a raggiungere un effetto di iperrealità, o d'isteria¹ che darebbe senso al brano. Al contempo, nonostante i diversi tentativi dell'autore ("alzò verso di me due occhi da trota", 135, "sembrava Nerone che dopo aver cantato si fosse beccato un coro di pernacchie dai centurioni", 137, "altro che colpo d'occhio, era stato un autentico colpo di culo", 139, "il mio pomo d'Adamo divenne un pallone da pallacanestro in mano a Shaquille O'Neal), non si arriva all'effetto comico perché da un lato si punta troppo a una comicità bassa e dall'altro il meccanismo viene subito disinnescato dal narratore-protagonista che sembrano attenuazioni prudenziali o addirittura tentativi grossolani d'indirizzare la reazione del pubblico. Come quando, alla nona riga, dopo un salace scambio di battute ("Mi sa che è una sòla delle tue", "Nemmeno per idea. Quando mai ti ho dato una sòla?" "Sempre", 135) il narratore si sente in dovere di aggiungere: "conoscevo Mario e sapevo che a stento riusciva a sottrarsi al gusto di una battuta, specie quando gli era servita su un piatto d'argento come avevo fatto io", 135). La stessa paura di lasciare un margine di lettura autonoma possiamo rilevarla nel brano che segue:

C'era un'ansia sottile nel racconto di quell'uomo, un'angoscia che adesso si stava trasmettendo anche a noi. L'aria condizionata doveva essersi messa di colpo a funzionare a pieno regime perché improvvisamente stavo provando una sensazione di freddo. (178)

Dove il primo periodo è funzionale al secondo: l'autore ha paura di non riuscire a trasmettere al lettore il senso d'ansia del protagonista (paura giustificata vista la figurazione che ha scelto). Una scrittura flebile, quindi, con grossi problemi di stile e di misurazione. Ciononostante Faletti si è imposto come giallista di fama in un'Italia che sforna sempre più storie di delitti.

L'ascesa del romanzo poliziesco in Italia, però, non è cominciata con i Faletti di questo mondo che pure ne traggono un vantaggio, ma con l'impegno e la serietà scrittoria, fra altri, di Carlo Lucarelli. Scelgo Lucarelli tra i vari nomi a mia disposizione perché credo sia fuor di dubbio che egli abbia un'importanza maggiore nella diffusione del genere poliziesco in Italia, dovuta oltre che a capacità scritte superiori alla media anche al suo impegno come conduttore di trasmissioni televisive di grande successo, che (data la perfusione del *medium* televisivo nella società italiana) hanno educato numerosi potenziali lettori a un determinato gusto per il poliziesco.

Questo scritto si propone di analizzare l'evoluzione del linguaggio poliziesco in alcuni autori che quel "gusto" hanno contribuito a formare o a innovare. Analizzerò quindi alcuni aspetti, la dimensione sociale dei romanzi come l'uso che la trama fa della memoria, i lasciti del fascismo nel sistema investigativo italiano; da un punto di vista più formale osserverò le tecniche descrittive e compositive dei testi. È mia intenzione effettuare una ricognizione preliminare di una rosa di autori per osservare le costanti nell'evoluzione del genere, se costanti vi sono, e cercare nelle conclusioni di dare loro un senso. Spero che la scelta di includere alcuni e non altri non risulti troppo arbitraria. Giorgio Scerbanenco è il primo a scrivere seriamente gialli; è colui che ha importato il *noir* in Italia; ha saputo manipolare un genere straniero e ad adattarlo al panorama letterario (e soprattutto sociale) dell'Italia.

Leonardo Sciascia è un'altra scelta obbligata per chi vuole parlare di poliziesco italiano: dalla sua prospettiva di intellettuale conscio del proprio ruolo Sciascia ha fatto un uso straordinario del poliziesco, perturbandone le dinamiche di funzionamento classiche e trascendendo l'orizzonte d'attesa del pubblico che trova nelle sue opere uno strumento importante di conoscenza delle dinamiche non solo sociali, ma anche politiche di un'epoca. Di Lucarelli ho detto sopra; la coppia Francesco Guccini– Lorianò Macchiavelli entra innanzitutto perché è l'opera più recente di un filone di poliziesco della memoria, nato agli inizi degli anni Novanta e in secondo luogo perché il tema trattato è un esempio chiarissimo di tale filone, talmente esplicito che merita di essere inserito in questo scritto anche a scapito dei difetti 'letterari' del romanzo.

L'analisi che condurrò sarà sì letteraria nel commento ma l'interpretazione farà uso di dati storici e sociali, visto che le forme letterarie 'di genere', come si dice, o 'paraletterarie', come si diceva, hanno modo di registrare gli sviluppi di un paese con più incisività che una legione di storici.

Il racconto del '*boom economico*'

Tra gli ultimi anni Cinquanta e la seconda metà dei Sessanta l'Italia vede un periodo di crescente prosperità: il prodotto interno lordo continua a salire, l'occupazione è quasi totale, cresce la ricchezza complessiva del paese e (soprattutto) quella delle singole famiglie, che possono permettersi lussi prima impensati. Lavatrici, lavapiatti, frullatori elettrici fanno ovunque la loro comparsa; "Vespa" Piaggio e "Cinquecento" FIAT motorizzano le città; dal 1954 (anno in cui la RAI inizia le trasmissioni) la televisione intraprende la sua colonizzazione delle case italiane. In altre parole il consumismo, sostenuto dalla sicurezza economica del "posto fisso", ossia il lavoro a tempo indeterminato, sbarca nel Belpaese, con il suo codazzo di pubblicità e di ratealizzazioni, in maniera molto simile a quanto è successo negli Stati Uniti del dopoguerra (anche se in misura estremamente minore). Se oltreoceano il consumismo risponde all'austerità seguita alla Grande Depressione in Italia esso è figlio delle privazioni e delle devastazioni della Seconda Guerra Mondiale.²

Per un paese essenzialmente agricolo come l'Italia il "*boom*" o "miracolo economico", come si è convenuto di chiamare l'insieme di fenomeni cui ho accennato sopra, ha comportato grandi conseguenze sul piano simbolico. L'industrializzazione trasformò il volto del paese nel volgere di pochi anni: altrettanto accadde nel suo immaginario collettivo, nella sua coscienza. I bisogni instillati dalla pubblicità volgono l'attenzione verso la ricerca dell'apparenza, prodromi di quella "società espressivistica" su cui ha scritto Charles Taylor.³ Sempre il consumismo, la necessità di comprare, di avere oggetti sempre nuovi, la tagliola delle rate che obbliga le famiglie a riservare una porzione del proprio stipendio per far fronte a beni già goduti ma ancora non pagati, mutano (parzialmente) il rapporto della gente nei confronti del denaro che diviene più che mai feticcio, obiettivo di tutta una classe nascente (il "*ceto medio*", che è una cosa ben diversa dalla *middle class* americana).

In un'ottica simile la parte del leone la fanno gli Stati Uniti d'America, che sin dal '45 (e nel Sud dal '43) cominciano la loro opera di colonizzazione culturale. Simbolicamente "l'America" era terra di ricchezze sin da inizio secolo, adesso, però (grazie al cinema e alla televisione), questa ricchezza diviene subito visibile,

immediatamente fruibile sotto forma di modello ideale di successo da raggiungere. Si pensi alla canzone *Tu vvuo' fa' l'americano* di Renato Carosone (1956) che testimonia la subitanea crescita di prestigio degli Stati Uniti nell'immaginario collettivo italiano dell'epoca: la canzone è la storia di un napoletano che vuole "fare l'americano" fumando Camel e bevendo whiskey ma senza averne la possibilità economica, per cui si deve rivolgere alla madre per ottenere i fondi necessari a sostenere il ruolo dell'americano che diviene, quindi, un sinonimo di benestante.

Ma con l'America non arrivano solo gli eroi del cinema, le lavastoviglie e le sigarette 'bionde': il lato oscuro di quella nazione, la spericolata ricerca della ricchezza ad ogni costo e la violenza, arriva insieme alle bevande gassate e alle riviste patinate. Del resto, dove il paese è ricco anche i ladri lo sono.

Oltre a questi due fenomeni (accresciuto prestigio del denaro e accresciuta disponibilità dello stesso) a produrre il *noir* italiano c'è anche la scomparsa del regime fascista, tradizionalmente ostile alla cronaca nera. Una volta appeso il regime al chiodo di piazzale Loreto i colpi in banca e le rapine ai furgoni porta-valori guadagnano le prime pagine dei giornali: Milano come Chicago, dicono molti.

In questo contesto non poteva non nascere il *noir* anche in Italia, con un ritardo enorme rispetto agli altri paesi, ma con caratteristiche sue proprie che ancora adesso influenzano le scritture latamente poliziesche di autori contemporanei (un esempio per tutti, Piero Colaprico).⁴

E Milano, di tutta Italia la città più ricca e dinamica (per usare un termine oggi in voga), è anche uno dei luoghi simbolici del crimine "comune" (non mafioso, non politico): la malavita milanese è ormai patrimonio dell'immaginario collettivo e in buona parte grazie a Giorgio Scerbanenco.

Nato in Russia da padre ucraino e madre italiana nel 1911, Scerbanenco fu uno scrittore prolifico (poteva pubblicare anche quattro romanzi l'anno) e un giornalista. Si occupò a lungo di cronaca e scrisse anche per diversi settimanali rosa, spesso rispondendo alla posta delle lettrici. Il suo primo poliziesco risale al 1940, per quanto solo con *Venere privata* (1966) ottenne un vasto successo, che si amplificò ed estese ulteriormente dopo la sua morte (1969) anche grazie alla diffusione del poliziottesco, ossia il poliziesco italiano degli anni Settanta, genere che alle atmosfere di Scerbanenco deve molto, se non tutto.

Scerbanenco mostra un mondo che, come la Milano da lui amata, è tutto grigio, mai bianco o nero: i genitori del figlio degenerare di "Ragazzo da bruciare" (in *Milano calibro nove*), con il loro continuo preoccuparsi dei soldi, sembrano avere un legame con le azioni di Luca, che uccide una bottegaia per novemila lire:

"Sempre otto, più di otto non sono mai riuscito," diceva suo padre, ricontrollando per la terza volta la schedina.

"Sono tutti soldi buttati via," diceva sua madre, "dopo fai fatica a pigliare la penicillina per Simonetta."

Allora suo padre si era messo a urlare, come faceva sempre: "Voglio vedere domani se vinco centocinquanta milioni, se parli ancora così!" [...]

Come tante altre volte il giovane Luca Baioli pensò che suo padre e sua madre erano dei cretini [...] Poveri disgraziati, o povero disgraziato lui che era il figlio: perché non era nato figlio di Onassis, o del presidente della

Coca-Cola? (*Milano calibro 9*: 115)

E alla fine del racconto il benzinaio che s'improvvisa giustiziere dando fuoco a Luca, nella sua frenesia di giustizia (ma in realtà si tratta di vendetta), è a sua volta ossessionato dal denaro: la sua carriera, da semplice gestore a proprietario di una florida catena di distributori, non lo soddisfa e per avere ancora più soldi si mette a frodare il fisco.

Questa storia è raccontata incidentalmente da Scerbanenco, come spesso accade: lo scrittore punta a inserire più storie possibile in ogni racconto, vuole donare a ogni personaggio un passato che spesso diventa bozzetto, blanda descrizione di un tipo – e questo aspetto della scrittura rivela l'urgenza descrittiva, anzi forse puramente nominativa che incontriamo in questi romanzi e racconti, un'urgenza che trascende tutto il testo e che può spiegare, insieme con il passato da cronista e con la prolificità di Scerbanenco, l'estrema asciuttezza dello stile, una sobrietà che a tratti rasenta la sciattezza.

Ma fermiamoci un momento sulla nominazione. Scerbanenco usa centinaia di nomi propri, nomina le vie una ad una, costruisce delle vere e proprie mappe: da piazza Duomo seguiamo la macchina di due assassini (chiamati gergalmente "ammazza-ammazza") attraverso le precise indicazioni stradali della protagonista del racconto "*Milano by calibro nove*":

Vai dritto e volta a destra. [...] Volta ancora a destra [...] Avanti, piano, dà la precedenza al tram, ecco, questa è piazza della Scala, gira a destra e poi subito a sinistra, ecco, questo è il monumento a Leonardo da Vinci, mai sentito parlare, vero?, e quella è la Scala [...] Stai sulla destra per girare subito a destra [...] (*Milano calibro 9*: 16)

La strada fatta è registrata nei minimi dettagli e con ciò Scerbanenco ottiene tre effetti: dare l'idea, anche simbolica, di una Milano intricata (il percorso è una "u") in contrasto con la linearità di New York, da cui provengono i due assassini; costruire una mappa della città; inserire, in modo forse goffo ma efficace, il lettore in un tessuto urbano che è anche (e soprattutto) un tessuto sociale.

Quest'ultima funzione è quella tipica di Scerbanenco. Luca Doninielli afferma che questa ansia nominativa sostituisce la descrizione spaziale, portando a un universo dove il mondo non c'è (pp. I-IV). Io credo invece che sia il contrario: Scerbanenco, biblicamente, *crea* il mondo per il semplice fatto di nominarlo: un lusso concesso solo ai capostipiti. Perché il *noir* italiano nasce con lui e la pioggia di nomi propri di luoghi e cose e termini gergali segna la necessità di costruire un vocabolario per questo genere letterario. Un'ultima osservazione sui nomi: gli oggetti appaiono con la forza di una pubblicità (mai "una macchina": "una millecento", anzi "1100", o "l'Impala", meglio ancora "una 1100 blu" o "l'Impala argento") segnano non solo cura per i dettagli ma anche e soprattutto l'entrata in campo degli oggetti in quanto tali, feticisticamente assurti al ruolo di co-protagonisti del racconto. Il consumismo, nelle pagine di Scerbanenco, si vede.

Torniamo adesso sulle storie nelle storie, sulle brevi biografie dedicate da Scerbanenco ai personaggi, specie quelli secondari. Quello che sembrano volerci dire questi rapidi scorci di vite appena sfiorate è che nessuno è davvero innocente. Nel sottobosco disegnato da Scerbanenco tutti i personaggi hanno un segreto, grande o

piccolo, da tenere nascosto. L'Italia che vediamo è un paese disordinato, pieno di zone oscure. Ciò basta per fare di Scerbanenco un pessimista, un nichilista? Io non credo. In Scerbanenco compaiono anche gli onesti, isole di bianco in un mare di grigio. A questa categoria, nei suoi racconti, viene riservato il ruolo della vittima: non perché *tutte le vittime siano cittadini onesti e industriosi, ma perché tutti i cittadini onesti e industriosi (quando ce ne sono) sono vittime.*

Il secondo tema affrontato da Scerbanenco è strettamente collegato al primo (i soldi): si tratta del sesso. Nei racconti buona parte del denaro gira intorno alla prostituzione e molti dei protagonisti vi sono a vario titolo coinvolti. È interessante che quasi sempre la prostituta sia descritta con toni comprensivi, quasi amorevoli. Non che ella trascenda la brutale crudeltà della sua situazione in favore di un'esistenza quasi angelicata, come per esempio accade nelle canzoni di De André: [5](#) Scerbanenco sa benissimo che il mondo della prostituzione è gelido, fatto di botte e soldi e uomini violenti. Ma l'autore lascia parlare la donna (forse per la prima volta in questo genere, almeno in Italia), ne racconta i drammi, la storia, soffermandosi sul suo dolore, sui suoi sogni infranti... Scerbanenco, e in questo si sente il mestiere appreso scrivendo romanzi rosa e rispondendo alla corrispondenza di giornali femminili, riesce a cogliere qualcosa di vero quando parla delle donne (non è una grande espressione, me ne rendo conto, ma rende l'idea). Il "mestiere", come l'ho chiamato, è qui un'arma a doppio taglio: alla confidenza con la psicologia femminile si sovrappone a tratti una visione della donna, del ruolo della donna, che se non è retrogrado è quantomeno ispirato alla ormai proverbiale "casalinga di Voghera". La donna deve sposarsi; deve badare ai figli; è intrinsecamente fragile; ha bisogno di essere protetta... e via così. Ma nella dimensione del romanzo popolare è raro trovare, per quanto segnata dai suoi tempi, una sensibilità così spiccata verso la psicologia femminile da parte di un uomo. Poi la vocazione conservatrice di Scerbanenco emerge nella parte *relazionale*, sociale della donna — ovvero nel ruolo che ella deve mantenere all'interno della società pena una sua esclusione dal consesso sociale 'sano', ma questo è un altro discorso che esula dagli scopi del presente saggio.

Dicevo sopra che il mondo di Scerbanenco è essenzialmente grigio: e i protagonisti, anche quando non sono criminali ma *detective* come Duca Lamberti, nascondono comunque dei segreti. Lamberti è un caso esemplare.

La serie di romanzi dedicata a Duca Lamberti fonde alcuni aspetti del romanzo poliziesco seriale "classico" (il protagonista è un investigatore dilettante, amico di un funzionario di polizia che lo appoggia nelle sue indagini ufficiose) con elementi tipicamente noir, come i temi scabrosi e la presenza un tessuto sociale svelto al delitto e di dubbia moralità. Ma il detective non è qui un puro agente del bene, egli ha anche lui le sue colpe: e gravi, visto che Duca Lamberti è un ex detenuto, radiato dall'albo dei medici per avere praticato eutanasia su una sua paziente. Ma Lamberti non si sente colpevole — e di sicuro non si sente in colpa. Se il ricordo dell'evento criminale (in senso giudiziario, non morale) che ha portato alla rovina della vita di Lamberti provoca in lui sensazioni sgradevoli è più per le *conseguenze* che l'atto ha avuto che per l'atto in sè. Ciò non di meno si genera un conflitto, anche se appena accennato nel testo, tra la struttura d'ordine e di legge e colui che cerca di farla rispettare. Questo nonostante Scerbanenco cerchi di attribuire il delitto di Lamberti alla eccessiva bontà di questi, a un gesto dettato meno da una convinzione morale che dalla pietà. Ciò implica soltanto un'idea più inquietante

(specie per Scerbanenco): che l'ordine, la legge, possa essere a suo modo foriero di vessazioni e disordini.

Allora il mondo di Scerbanenco è un mondo irrimediabilmente votato alla perdizione, alla sopraffazione? Non sembra. Un elemento irriducibilmente positivo nella società c'è: ed è la polizia. Nell'universo senza speranza dove gli innocenti sono, biblicamente, agnelli in mezzo ai lupi, la pubblica sicurezza è, letteralmente, forza dell'ordine: paternalistica, comprensiva, addirittura addolorata. Quando essa non è capace di giungere alla soluzione del caso, ciò accade per un'eccessiva furbizia del malvivente, per un'imprevisto o per la reticenza delle persone coinvolte. Il contrario di quanto vedremo in Sciascia: la polizia corre dietro ai delinquenti, li bracca con tutte le sue forze, in una lotta che sa impari ma che non la vede mai cedere. L'unico rimpianto del poliziotto è che non ha fatto abbastanza, non l'ha fatto abbastanza presto: si veda, per esempio, la conclusione di *I milanesi ammazzano il sabato* (1969, pp. 174-181), dove il vecchio, onesto milanese che ha ucciso gli assassini di sua figlia viene arrestato. Egli è trattato con grande rispetto e comprensione da Lamberti e al contempo quest'ultimo si sente in colpa per non essere riuscito ad arrivare agli assassini prima del vecchio.

«Sono venuto tante volte da voi,» disse con tristezza Amanzio Berzaghi, «[...] e voi che cosa avete fatto? Niente. Non siete riusciti a trovare i rapitori della mia bambina, e quando l'hanno uccisa non siete riusciti a trovare i suoi assassini. Li ho trovati io, prima di voi poliziotti.»
Duca Lamberti ingoiò saliva e vergogna [...] «Si distenda, e cerchi di riposare.» (175-178)

Quello che crea contrasto, in Scerbanenco, è che la presenza del male è meditata, il male stesso è distribuito in maniera più o meno equa (o comunque in modo casuale) tra l'umanità che finisce nelle pagine di questi scritti ma, a scapito di tale considerazione, la vena moralistica piccoloborghese dell'autore appare, e con forza: e specie nei momenti narratologicamente densi, dove l'attenzione scrittoria è al massimo, principio e conclusione e commenti autoriali: dove a parlare sembra una *vox populi* brutale e incapace di comprendere i drammi che, a questo punto è lecito supporre, quasi inconsciamente Scerbanenco mostra al pubblico con una magistrale incertezza su *dove* stanno il bene e il male. È esemplare la conclusione di "Vietato essere felici" (in *Milano calibro 9*), dove un funzionario di polizia si trova di fronte a casi di ex-detenuiti che ricadono nel crimine una volta usciti di galera, e commenta: "Questo stava bene, guadagnava quasi duecentomila lire al mese, aveva una bella moglie, due belle bambine, poteva essere felice. No, va a rubare nei cimiteri, tenta il colpo grosso. Vogliono proprio essere infelici." (266)

Si direbbe che la sua fiducia nei tutori dell'ordine esca fuori per singulti, quasi inavvertita: e infatti si fa cenno alla capacità della polizia di risolvere casi e prevenire delitti per parentetiche: "Di omicidi truccati da suicidi se ne tentano ogni giorno, *vanamente quasi sempre*, ma anche se la ragazza si era davvero uccisa [...]" (*Venere privata*, 96-97, corsivo mio). Il super-io dell'autore pare emergere *contro* la volontà del testo, che di queste parentetiche se ne fa poco; pare che esse siano invece poste a beneficio del pubblico di Scerbanenco, le casalinghe e i loro mariti impiegati, che ha bisogno, qua e là, di sentirsi rassicurato riguardo la capacità della Pubblica Sicurezza di mantenere l'ordine, di assicurare i criminali alla giustizia. Oppure, e questo sarebbe più inquietante, l'autore vuole rassicurare se stesso...

Delitto senza castigo: enigmi.

Leonardo Sciascia fu uno scrittore eclettico: s'interessò a generi diversi (saggio, teatro, racconto) e a diverse formulazioni di uno stesso genere (poliziesco, romanzo storico). Per le finalità del presente saggio mi limiterò, nella vasta produzione sciasciana, a prendere in considerazione i due momenti di Sciascia giallista, quello degli inizi (*Il giorno della civetta*, 1961) e quello della maturità formale ed espressiva (tra il 1971 e il 1975 escono *Il contesto*, *Todo modo* e *La scomparsa di Majorana*). Tra il primo e il secondo momento vi sono salti, incertezze, deviazioni: ma la continuità è fuor di dubbio. Il parallelismo tra *Il contesto* e *Todo modo* è un classico, avallato anche da autocommenti. E *Majorana* è al contempo summa del concetto sciasciano di mystery novel e porta verso i lavori futuri, *Moro* e i faits divers degli anni Ottanta (*Storia della povera Rosetta* e *La sentenza memorabile*, entrambi del 1983, ecc.).

Il percorso di Sciascia si può definire come un progressivo *restringimento* del campo d'influenza del detective. Ogni romanzo di Sciascia è un autentico enigma: nel suo doppio significato di 'mistero' e di 'indovinello'. Così, infatti, il *Grande dizionario della lingua italiana*: "Per est. Frase di significato oscuro; modo di esprimersi ambiguo, incerto, dissimulato". È ancor più suggestiva la definizione del *New Oxford American Dictionary*: un enigma è "a statement where meaning is hidden under obscure or ambiguous allusions, so that we can only guess at its significance". Un detective dovrebbe risolvere l'indovinello per penetrare il mistero: attraverso la decifrazione dei segni, il riordino degli eventi, posizionati lungo una linea logica (e temporale) che va da un momento originale (il perché, il movente) a uno finale (il delitto). La costruzione di tale linea, tassello per tassello (e ritorna il concetto di enigma come gioco enigmistico), dalla fine all'inizio, è essa stessa disvelamento del mistero.

Il percorso di un racconto poliziesco è di norma il seguente: il mistero (il delitto) conduce a un'inchiesta; l'inchiesta obbliga a confrontarsi con un enigma; risolvendo l'enigma si ottiene la chiave per risolvere l'inchiesta e svelare il mistero; con il che il racconto si può concludere. Già ne *Il giorno della civetta* questo percorso è (marginalmente) messo in discussione. Il personaggio del capitano Bellodi, protagonista del romanzo, contribuisce al senso di apologo, o meglio di pretesto, che la storia poliziesca offre al lettore: straniero perché proveniente dall'Italia del Nord, incapace di comprendere l'idioma locale e di interpretarne i costumi, lo sguardo di Bellodi amplifica la sensazione di essere di fronte a un romanzo quasi sociologico, che voglia mettere in luce i complessi rapporti tra mafia, società siciliana e politica. Bellodi, con la sua inchiesta, arriva solo fino a un certo punto della verità: le alte sfere della catena di responsabilità, che gli si oppongono, rimangono precluse alla sua indagine e anche alla conoscenza del lettore, che li vede agire senza però individuarli esattamente (anche perché restano anonimi), quasi fossero ombre o fantasmi che nonostante la loro quasi immaterialità agiscono concretamente, deviando il corso dell'inchiesta quando questa si fa troppo prossima a verità scomode che intaccherebbero il sistema di potere.

Per la complessità dello sfondo socio-politico *Il giorno della civetta* include in sé i futuri sviluppi del romanzo sciasciano: descrizione del potere, del milieu in cui il potere sopravvive e si ramifica soprattutto. Per fare questo l'investigatore è necessario (perché è necessaria l'inchiesta) ma anche un ostacolo, visto che il

lettore non può, non deve, concentrarsi troppo sugli esiti particolari dell'inchiesta.

Se nel *Giorno della civetta* l'inchiesta ancora produce dei risultati, riuscendo a scovare gli esecutori del delitto e iniziando la lenta risalita della catena dei mandanti, né *Il contesto* né *Todo modo* riescono a forare in maniera definitiva il velo del mistero: chi uccide i magistrati? Chi ha ucciso i politici altolocati riuniti per gli "esercizi spirituali" nell'eremo?

Quest'assenza dalla scena di tutti gli elementi che normalmente formano un romanzo poliziesco è estremamente significativa. "Io lo dico sempre, caro commissario, sempre: il movente, bisogna trovare il movente..." è l'ultima frase di *Todo modo* (202); mandanti, esecutori materiali e moventi sono il mezzo attraverso cui l'autore afferma la capacità del protagonista di avere una presa sulla realtà (e, se è vero che il detective è sempre in qualche misura idealtipo, questa capacità è anche la nostra), di saper decifrare quel caotico agglomerato che è l'enigma riconducendolo a una successione logica, a cause ed effetti, se tutto ciò è vero Sciascia, negando al lettore (e all'investigatore) il premio di capire il caso specifico, gli consente di comprendere la più vasta realtà sociale di un paese intero.

Questa realtà è di solito una *porzione* del reale, del vasto mondo che ci circonda, e porzione organizzata e conchiusa in sé –la Sicilia della *Civetta*, il mondo altolocato del *Contesto*, l'eremo di *Todo modo*– tale da configurarsi come un luogo allegorico dove, per metonimia (e *non* per metafora) ritroviamo tutto quel mondo che, nella sua ampiezza e indeterminatezza, non riusciremmo a riportare compiutamente in nessun romanzo che non voglia configurarsi come "opera mondo" secondo la definizione di Franco Moretti.⁶

Come in ogni operazione di riduzione qualcosa (forse molto) va perduto: le sfumature, i chiaroscuri, tutte quelle zone di grigio che sembravano piacere tanto a Scerbanenco. Ma Sciascia non è un cronista, ha più del moralista: e il suo scopo è smuovere il lettore. Il caso irrisolto è funzionale a questa dimensione quasi satirica dello scritto sciasciano. Negando al lettore la catarsi della spiegazione, dei *perché*, dei *chi*, dei *come*, rimangono in risalto i dove e i quando, concentrando l'attenzione sul contesto.

Il *detective* sciasciano si situa in posizione marginale: non è perfettamente inserito nel contesto in cui si trova ad operare, non risponde prontamente agli *input* che arrivano dall'alto, vuoi perché effettivamente esterno al mondo giudiziario (il pittore di *Todo modo*) vuoi perché è un poliziotto anomalo, come Bellodi ex partigiano e convinto democratico o Rogas, protagonista de *Il contesto*, "quasi un letterato" (52), amico di scrittori e avido lettore di terze pagine. Il che già ci fornisce un giudizio implicito (e altri, espliciti, non mancano) di Sciascia nei confronti del potere giudiziario (polizia, che conduce le indagini, e magistratura) come di una forza che da un lato agisce in maniera casuale, dall'altra si adegua alle direttive "dall'alto". Il primo senso è bene espresso nella parte iniziale del *Contesto* dove Rogas s'imbatte in alcune persone condannate sembra ingiustamente. Una di queste parla di "ingranaggio":

Ma che vuol dire essere innocenti, quando si cade nell'ingranaggio? Niente vuol dire, glielo assicuro... come attraversare una strada, e un'automobile ti mette sotto. Innocente, ed è stato investito da un'automobile: che senso ha, dire una cosa simile? (1971:18)

La giustizia è un ingranaggio: finirvi dentro ha più a che fare con il caso che con altro. (E si confronti con i paesani del *Giorno della civetta*, la loro diffidenza verso il potere sempre oppressivo e arbitrario). Ma l'arbitrio di questa giustizia non è assoluto: esso si ferma dove comincia un arbitrio più grande, quello del potere politico.

Un fatto, dice Rogas nel *Contesto*, è un sacco vuoto: "Bisogna metterci dentro la persona, il personaggio perché stia su" (88). Si noti l'uso del termine "personaggio": è un indizio chiaro di quello che l'autore vuole dire: possiamo fare lo stesso discorso per questi romanzi, sostituendo "società" a "fatto". La macchina narrativa è puro diversivo, e Sciascia ne è consapevole se fa di tutto per incepparla.

Che il percorso di Sciascia romanziere sia una spirale che abbraccia sempre più larghe porzioni dell'Italia è evidente a tutti: la osserva l'unità minima della società siciliana, il villaggio. Da lì, però, si espande e lascia intravedere i livelli che tale società governano, fa baluginare davanti al lettore dettagli di complicità e collusione – gli elementi che col passare del tempo assumeranno un peso sempre maggiore nella scrittura sciasciana. *A ciascuno il suo* (1966) già offre un panorama più vasto, una più generale visione politica dell'Italia; esso si spinge a illustrare le dinamiche dello stato e fenomeni come il centro-sinistra.

Da questo punto di vista il passo successivo non può che essere il dittico *Contesto/Todo modo* dove oggetto d'indagine è la sfera di massima influenza, quella propriamente politica. In queste opere, e anche in *Majorana*, non c'è un movimento dell'autore verso il metafisico, addirittura verso la religione: la sua riflessione è tutta politica, legata alla contingenza, impregnata di storia. I ritratti dei potenti del *Contesto* e di *Todo modo* non sono ritratti del potere: ma di *un* potere, concreto, determinato – quello che governa l'Italia democristiana, l'Italia della Guerra Fredda. Sciascia parla, per *Il contesto* (e solo per quello) di "apologo sul potere nel mondo, sul potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa" (96): ma quale paese meglio dell'Italia, che per quarant'anni ha visto lo stesso partito governare la cosa pubblica, ha espresso questo potere immutabile, sempre uguale a se stesso? La generalizzazione si dipana da un momento specifico, da un preciso insieme di circostanze, di abitudini e modalità di fare politica che si consustanzia nella classe politica italiana di fine anni Sessanta-inizio Settanta. Con ciò si capisce chiaramente come la polemica suscitata dal *Contesto* nei quotidiani dell'epoca sia forse stata ingenerosa nei confronti dell'autore siciliano ma di certo inevitabile. Dal particolare dell'Italia di allora al generale del "potere nel mondo": epperò in trasparenza non possiamo non vedere quell'Italia.

"L'impenetrabile forma di una concatenazione mafiosa" (*Il contesto*: 96): e la catena è un'immagine che ci dice molto di Sciascia. La catena dei mandanti che non viene svelata, dunque la catena di causalità su cui riflette il pittore all'inizio di *Todo modo*. La catena che, anello dopo anello, il *detective* deve risalire e *non riesce* a risalire.

In una visione più ampia potremmo dire che il romanzo poliziesco per come lo intende Sciascia, quindi un modo per rendere conto del mondo (e di un mondo specifico, un mondo italiano), non può che difettare di condanne e colpevoli conclamati: non dimentichiamo che la vita dell'Italia democratica inizia con una

strage, quella di Portella della Ginestra che ha fatto seguito alle prime elezioni (le regionali siciliane) nel 1947 . Tale strage ha una verità giudiziaria, ha un esecutore: ma sui mandanti ci sono solo sospetti, teorie. La stessa storia si ripeterà nel corso degli anni, fino alla parossistica sequenza che ha inizio con la strage di piazza Fontana (1969)², di cui non esiste una storia ufficiale, di cui nemmeno conosciamo (stando all'intrico di processi, depistaggi, morti improvvise e cassazioni) gli esecutori materiali. Nessuno meglio di Sciascia ha saputo descrivere il contesto in cui questi delitti sono germogliati e la selva in cui si sono perse le tracce dei frutti di questi delitti.

La scomparsa di Majorana sembrerebbe lasciare da parte il genere poliziesco: ma solo in apparenza. Il romanzo è costruito come un'inchiesta in cui l'investigatore è colui che scrive (e dice: io). A differenza di opere successive, in cui *Sciascia* indaga e s'interroga, sempre nella forma del memoriale, su faits divers o eventi politici scottanti, concentrandosi sull'evento narrato e partendo da lì per considerazioni di ordine più generale, *La scomparsa di Majorana* (e in questo è assimilabile ai romanzi polizieschi che lo precedono) è un discorso che parla d'altro.

La storia di Ettore Majorana, geniale fisico misteriosamente scomparso, è raccontata attraverso autentici materiali d'archivio (note di polizia, lettere dei familiari, interviste, articoli di giornale). Parallela a questa sequenza, e inframmezzata in essa, vi è un'altra storia, che potremmo definire "la storia del narratore", la storia cui l'autore *davvero* tiene, che mantiene con le vicende del fisico Majorana un rapporto allegorico: parlando di queste, è quella che appare sulla scena. Il discorso fatto da Sciascia con *La scomparsa di Majorana* ha due chiavi, quella letterale e quella che parla della Guerra Fredda e del pericolo nucleare. Che non si possa ancora parlare di cronaca è evidente: dove ci sono buchi, incongruenze, salti logici o oscurità Sciascia non si fa scrupolo a inventare, aggiungere, includere o escludere a suo piacere, in tal modo denegando definitivamente l'intenzione cronachistico-storiografica che sembrava esplicita nelle prime pagine del romanzo. Gli eventi reali sono un trampolino per lo scrittore, per l'intellettuale, così come Rogas ne *// contesto* "sui responsi della polizia scientifica non si fermava mai come su dati certi" (13). Il piano storiografico è meramente funzionale, molto più che nelle opere tarde di Sciascia, a un altro piano, un altro discorso: a differenza di quanto accadrà in seguito la microstoria non si regge pienamente sulle sue gambe, essa è funzionale a una macrostoria sociale e politica. E tutto ciò per tendere a un fine: denunciare la complicità di alcuni scienziati nello sviluppo di quegli immensi strumenti di morte che sono gli arsenali atomici e gli eserciti delle superpotenze. Il piano nazionale, italiano, qui viene addirittura trasceso, in favore di una visione transnazionale dei problemi degli armamenti, dei confini di una ricerca che sia lecita e umanista, ossia utile all'umanità. La massima estensione possibile del campo d'indagine porta solo apparentemente a una scomparsa dell'investigatore, che invece si può muovere finalmente a suo agio, senza i vincoli imposti da superiori conniventi, solo quando esce dalla storia e s'identifica con il narratore.

L'altro aspetto interessante di *La scomparsa di Majorana* (e quello più legato alla cultura italiana) è, nelle prime pagine, la descrizione della superficialità con cui la polizia ha condotto le indagini, la denuncia forse più esplicita fatta da Sciascia dell'ipocrisia del potere, il quale richiedendo ulteriori indagini già premette le conclusioni che queste dovranno raggiungere. Spesso la vulgata considera Sciascia come un esponente della lotta alla mafia: ma sarebbe riduttivo. La denuncia di

Sciascia (e si confronti con la sua posizione contraria al "teorema Buscetta" della "cupola" mafiosa)⁸ è contro quel tessuto sociale di connivenze, di non detto, di lasciato intendere che prende di volta in volta forma di sopruso, leggerezza, indifferenza, insabbiamento o aperta aggressione. Questo tessuto era, come si è visto in *Todo modo* e nel *Contesto*, l'Italia intera.

La scrittura di Sciascia mette in evidenza alcuni rimossi, alcuni non detti della società italiana, a partire dal rapporto tra apparato investigativo-giudiziario e potere: un rapporto di subordinazione del primo al secondo, come se sulla giustizia italiana gravasse un peccato originale che ne segna indelebilmente le azioni. Lo scarto rispetto a Scerbanenco è proprio in questa sfiducia nelle capacità d'indagine dello stato cui Sciascia supplisce con la propria coscienza civile e con la propria abilità scrittoria: è il romanziere a svelare l'enigma, non più con i metodi dell'indagine razionale ma attraverso il pensiero laterale e le associazioni. In ciò non si può non risentire del clima dell'Italia degli anni Settanta, l'Italia dei processi mancati e delle stragi senza colpevoli, ma anche della spinta di rinnovamento che attraversava la società sull'onda delle rivendicazioni del Sessantotto e della fiducia nel futuro prodotta dai successi ottenuti con grandi mobilitazioni civili (statuto dei lavoratori, legge sul divorzio e sull'aborto eccetera).

Il delicato equilibrio di Sciascia – basato sulla fiducia sconfinata dello scrittore siciliano, se non più nella politica parlamentare, almeno nella scrittura – scompare nelle generazioni seguenti. La sensazione che qualcosa, un'occasione o una possibilità, si è persa o è venuta a mancare, si fa centrale nella scrittura poliziesca che rinasce negli anni Novanta. E al centro dell'indagine si situa quindi proprio quella perdita: l'enigma si fa enigma della memoria, e il poliziesco s'immerge nel passato.

Il processo mancato: le nuove leve del poliziesco, il vecchio problema dell'Italia.

Quella di non consegnare alla giustizia i criminali sembra proprio una caratteristica del poliziesco italiano: anche in *Carta bianca* (1990) e *L'estate torbida* (1991) il detective di Carlo Lucarelli, il commissario De Luca, pur risolvendo i casi non riesce ad arrivare al processo. "L'omicidio per noi è un fatto fisico, una questione di responsabilità penale", dice De Luca alla fine dell'*Estate torbida* (120). Ma le sue indagini per necessità si allargano a comprendere, oltre alla "fisica" del delitto, il complesso groviglio di Storia, società e caso che ha generato quella fisica, in sé tutta composta di cause definite. E questo groviglio, che normalmente chiameremmo panorama, o sfondo storico-sociale, entra sì nel romanzo con la funzione di un procedimento di dilazione, per ritardare la soluzione dell'enigma e mantenere viva la suspense, eppure subito travalica questa funzione e diventa parte integrante del racconto.

Il mondo in cui De Luca si muove viene descritto con una ricchezza di sfumature, un'attenzione per i dettagli tanto maniacale che verrebbe voglia di parlare della Storia come della vera protagonista di questi romanzi. Ma si sbaglierebbe, perché i romanzi si basano su due centri contrapposti: le costanti a-storiche e il complesso groviglio di situazioni che determina il momento specifico, indipendentemente dal momento storico. Come in Sciascia, è il *contesto* che conta. Il ruolo di primo piano del contesto emerge con chiarezza se confrontiamo la soluzione del caso in *Carta*

bianca (omicidio passionale compiuto dalla serva rimasta incinta del suo padrone) e la girandola di gerarchi, droghe, alta società eccetera che De Luca insegue per tutto il romanzo. È il commissario stesso che esclama: "Era così semplice!" (118).

Tutti gli elementi sin da subito sono sotto il naso di De Luca:, che potrebbe procedere dritto verso la soluzione del caso. Il contesto, invece, esercita una sorta di attrazione gravitazionale sul detective, il quale devia dal percorso rettilineo dell'indagine e finisce quasi per perdersi nell'intrico di altre storie, più grosse e più pericolose (ma certo più intriganti), che si trova di fronte.

Una parte importante in questa deviazione verso il contesto la giocano i superiori di De Luca: le autorità, in *Carta bianca* questore e segretario del fascio, in *L'estate torbida* il sindaco e la polizia militare alleata, in *Via delle oche* (1996) il vicario del questore D'Ambrosio. Le autorità hanno idee tutte loro sull'indagine: lo scopo non è svelare il mistero e portare a galla la verità, ma ottenere un vantaggio, sempre in senso lato politico. Come la polizia militare di *L'estate torbida*, o il prefetto di *Via delle oche*, che cercano di occultare la verità quando questa potrebbe scompaginare l'ordine politico e sociale. Il delitto, dunque, diviene un'occasione per gettare una trappola tra i piedi dei loro avversari politici. Quindi imbeccano De Luca, suggerendogli una direzione per l'inchiesta – una direzione che dovrebbe portarlo verso il conte Tedeschi, in modo da infangare quest'ultimo e fargli perdere un po' d'influenza politica. Quando la direzione delle indagini non soddisfa più questa logica utilitaristica si procede all'occultamento e al depistaggio, che è la seconda funzione che l'autorità svolge nei romanzi di Lucarelli (cfr. anche la connivenza tra un magistrato, alcuni poliziotti e criminali ne *Il giorno del lupo*, 1993).

I sospetti e i testimoni giocano un ruolo importante nel ritardare la conclusione, essendo tutti personaggi ambigui e con molti scheletri negli armadi; De Luca si perde dietro a un traffico di eroina che coinvolge alti esponenti del partito e la figlia del conte Tedeschi, deve fare i conti con improvvise fortune di ex partigiani spiantati e detentrici di bordello, barcamenarsi negli alti e bassi che ogni personaggio incontra nella partita per il potere. Anche chi è innocente nei riguardi dell'inchiesta in corso, sembra essere, almeno un po', colpevole di qualcosa nei romanzi di Lucarelli, esattamente come accade in Scerbanenco.

L'ambiguità, e anche questo è un tratto dei romanzi di Lucarelli dove si sente la lezione di Scerbanenco, si estende anche al protagonista: De Luca è un personaggio che non amiamo incondizionatamente, come potremmo amare Hercule Poirot o padre Brown, identificandoci con essi, *summae* di caratteristiche positive. De Luca è un fascista: anche se cerca di negarlo; quando lo incontriamo la prima volta in *Carta bianca* si è appena fatto trasferire dalla brigata nera "Muti"⁹ alla questura, mantenendo lo stesso ruolo – quello dell'investigatore. De Luca vede in sé solo questo: un investigatore, un professionista che vuole lavorare nelle migliori condizioni possibili: "sono finito in un ufficio che funzionava, a fare di nuovo il poliziotto, per davvero, come prima. C'è da risolvere un caso, da trovare qualcuno? Io lo risolvo e io lo trovo. Mai torturato nessuno [...] Non sono stato nella Squadra Politica perché ero fascista, lo ero come lo erano tanti, non me ne fregava niente..." (1991: 109). Alla Squadra Politica, De Luca faceva solo il suo "mestiere" (1991: 109, corsivo dell'autore). De Luca cala un velo davanti ai suoi occhi, per non vedere le proprie responsabilità nelle strutture repressive della repubblica di Salò.

De Luca cerca la verità: non filosofica, ma concreta, terrena, immanente (la "fisica" del delitto). Ciò, chiaramente, lo oppone alle autorità che, come abbiamo visto prima, al crimine si accostano con fini utilitaristici. Ma De Luca non se ne preoccupa: anche quando questa contrapposizione porta a conseguenze per lui molto gravi, come nella conclusione di *Via delle oche* dove il suo passato di investigatore nella "Muti" viene a galla, con un rischio concreto di finire in galera. La noncuranza del commissario per le conseguenze delle sue indagini, questa tenace ricerca della verità, è anche il motivo per cui De Luca finisce nella "Muti":

Quando mi hanno chiamato nella sezione speciale della Muti ci sono andato subito, di corsa. Perché là si lavorava bene, capisci? (...) Là era tutto efficientissimo, c'erano gli investigatori migliori, gli schedari migliori, c'erano fondi... da sempre è così il mestiere di poliziotto ed è quello che ho sempre fatto io. Non si richiedono scelte politiche ad un poliziotto, gli si chiede soltanto di fare bene il suo mestiere. (1990: 88)

Questa motivazione la ritroveremo più o meno uguale in tutti i romanzi della serie di De Luca. È la giustificazione che il commissario adduce ogni volta che il suo discutibile passato torna a galla, ma è lui stesso a intuire che è una giustificazione che non giustifica un bel niente. Il discorso che ho appena citato si conclude infatti così: "«E la lista di Rassetto?» si chiese in silenzio, con cattiveria, come se fosse un altro a parlare" (1990:88). Rassetto, comandante della Muti, aveva mostrato a De Luca un elenco di nomi di ufficiali della RSI¹⁰ condannati a morte dal CLN¹¹, tra cui il suo e quello del commissario.

Il fascismo di De Luca ci dice due cose: primo, che la non-scelta è comunque una scelta, civile e politica, feconda di responsabilità assolutamente personali che non possono essere cancellate (per questo il passato torna regolarmente a perseguire il commissario), secondo, che nonostante queste responsabilità esistano, esse possono essere prese in considerazione o lasciate nel dimenticatoio in base a considerazioni di ordine non giudiziario (colpevole/innocente) ma squisitamente politico. In *Via delle Oche* De Luca decide di continuare l'inchiesta anche quando il commissario D'Ambrosio gli ha fatto capire chiaramente che questo porterebbe a una sua rimozione dalla polizia e, probabilmente, a una condanna penale dovuta al suo passato di investigatore per la brigata Muti.

Questo fatto ci porta a due ulteriori considerazioni sulla società italiana: la prima, che l'epurazione degli ufficiali fascisti è stata fatta molto male, la seconda, che la macchina giudiziaria viene utilizzata con finalità extra-giudiziarie, per esercitare un controllo sul mondo. Di ex-ufficiali fascisti lo Stato è rimasto pieno, anche dopo la Liberazione. Passando dal romanzo alla realtà, si pensi al dott. Marcello Guida, ex comandante di un campo di concentramento italiano, che ancora alla fine degli anni Sessanta era il capo della squadra mobile di Milano. Questo problema viene indicato indirettamente da Lucarelli in *Via delle Oche* attraverso la parabola di De Luca: un ufficiale con un passato discutibile è un ufficiale affidabile, eufemismo per controllabile. Ciò è potuto succedere perché, forse soprattutto grazie a Palmiro Togliatti, ministro della giustizia negli anni immediatamente seguenti la Liberazione, si è scelto (con lo strumento dell'amnistia) di *non fare i conti* con il passato e passare tutto sotto silenzio, cancellando, dai luoghi ufficiali (tribunali, parlamenti, questure ecc.) la memoria del ventennio fascista.

Cancellando? Diciamo meglio (per rimanere in tema): *insabbiando*. La memoria rimane, sepolta, negli incartamenti, pronta ad essere tirata fuori quando ciò divenisse necessario. Si pensi alla battuta che il Giulio Andreotti di Paolo Sorrentino dice: "Un'altra cosa possiedo, dato che non ho fantasia. Un grande archivio. E quando parlo di questo archivio, come per incanto, chi deve tacere inizia a tacere" (*Il divo*: 00:16:13) La memoria diventa un'arma di ricatto, uno strumento nel gioco del potere, nella realtà come nel romanzo. E qui ci si ricollega a quanto dicevo sopra dei personaggi dei romanzi di Lucarelli: nessuno è innocente. Tutti, dunque, sono potenzialmente soggetti a ricatto da parte di un potere fatto di fascicoli e archivi, di sterminate miniere di dati che possono essere gettate contro ognuno di noi.

La giustificazione di De Luca per il suo passato nella polizia politica della RSI è basata sulla straordinarietà degli eventi in cui il commissario si trova: nel pieno di una guerra che ha messo in ginocchio il paese, l'armistizio improvviso, la successiva invasione nazista... ma il giudizio dell'autore (e, come abbiamo visto, inconsciamente dello stesso De Luca) è diverso, e *non tiene conto delle circostanze storiche*. Per questo sopra ho detto che a definire la Storia come la protagonista di questi romanzi si sbaglierebbe; il contesto storico rimane marginale nello svolgersi del racconto, relegato a note e riferimenti (come quello sul razionamento del caffè in *Carta bianca*: 32) puntuali, precisissimi ma in verità inutili alla storia. Inoltre la presenza di invarianti nei diversi momenti storici presi in esame è un segnale ben preciso: *il contesto mostratoci da Lucarelli è, in certa misura extra-temporale*. I traffici sul limitare dell'illegalità degli attanti e soprattutto la funzione delle autorità rimangono invariati: si tratti di alti ufficiali fascisti, della polizia militare alleata, dei rappresentanti dell'Italia democratica, lo scopo inseguito da queste persone *non è mai la scoperta della verità né, più modestamente, l'accertamento dei fatti*. Depistaggi, insabbiamenti e in generale i tentativi di manipolare gli esiti dell'inchiesta sono l'obiettivo di tutte queste autorità. In questo contesto si possono leggere alcuni elementi come riferimenti al presente, al periodo in cui l'autore scrive. Come la scelta di aprire i capitoli di *Via delle oche* con titoli tratti dai quotidiani italiani dell'Aprile 1948 (le prime elezioni politiche libere dal 1924), elezioni estremamente polarizzate: una situazione molto simile a quella delle elezioni politiche del 1996, anno di pubblicazione del romanzo.

Questo sguardo rivolto al presente è tipico della scrittura di Lucarelli, anche quando il *medium* utilizzato non è la carta stampata ma la televisione. Se mi è permesso aprire una parentesi, la fortunata serie televisiva si basa sulla narrazione romanzata di fatti realmente accaduti, una narrazione altamente documentata (o che almeno vuole sembrare tale: come si evince dai filmati dell'epoca, dalle numerose interviste, dagli spezzoni di costume che inquadrano il momento storico in cui i fatti si svolgono) ma una narrazione costruita come un romanzo: un romanzo "giallo". Con la differenza che i colpevoli non sono quasi mai scoperti e tanto meno condannati. Il programma di Lucarelli si confronta con alcuni tra i momenti più bui del nostro passato italiano recente, l'epoca delle stragi, l'ascesa della criminalità organizzata, il terrorismo nero, rosso e di stato (categoria, quest'ultima, tipicamente italiana). Che la vocazione sia *spiegare* a noi, persone che vivono negli anni Duemila, i fatti avvenuti dieci, venti o trent'anni fa è un aspetto che trova la sua ragion d'essere nella difficoltà che l'Italia ha da un ventennio a questa parte a conservare una buona memoria storica.

Misteri d'Italia ci fornisce anche una serie di topoi utilizzati da Lucarelli nei suoi romanzi polizieschi, identici a quelli di Sciascia: una polizia nel migliore dei casi indifferente e ottusa, nel peggiore corrotta e collusa, sospetti dalla dubbia moralità e morti in circostanze misteriose, insospettabili che si scoprono colpevoli... insomma, il vasto campionario tanto caro ai teorici del complotto. Ma Lucarelli si ferma sempre prima di indicare un piano onnicomprensivo e perfetto, il che segnerebbe il suo ingresso nel vortice della paranoia e degli scrittori "complottisti". Anzi i piani non sono mai perfetti: c'è sempre un testimone che alla fine parla, un detective che scopre qualcosa, una traccia o una pista. Nonostante ciò la verità, la catena causale, la "fisica del delitto" rimane sempre oscura, fatto questo che rende i romanzi di Lucarelli (e a maggior ragione i suoi resoconti) molto più inquietanti di quelli di tanti altri scrittori. La sintonia tra *Misteri d'Italia* e i romanzi è fortissima e ci permette di capire che l'assenza di colpevoli e mandanti è più di un espediente letterario, è un irriducibile elemento della società italiana che denuncia un sistema investigativo fortemente condizionato, il cui campo d'indagine è spesso delineato (e delimitato) in anticipo.

In *Via delle Oche* il maresciallo Pugliese sa che se continuasse le indagini non ci sarebbe nessun encomio, nessun premio per lui: e infatti lo vediamo, alla fine, promosso ma trasferito in una Sicilia pericolosa ("in polizia si chiama *promuovi e rimuovi...* lo sapete anche voi, commissà", p. 148), mentre intorno al passato di De Luca si solleva un polverone, come minacciato dal sovrintendente. L'aspetto inquietante è che il commissario era già passato, e senza danni eccessivi (solo degradato a vicecommissario), attraverso le maglie dell'epurazione: e la sua storia ne suggerisce altre, di funzionari più "affidabili", mai rimossi o puniti. Di converso può accadere, anche nelle purghe compiute da Scelba nelle questure, che un comunista sia benvenuto dagli amministratori: ciò accade al brigadiere dell'*Estate torbida*, che viene lodato per avere stracciato il verbale che sollevava molta polvere intorno ad alcuni partigiani, infangandone la memoria.

La macchina giudiziaria è un mezzo di pressione come altri, un metodo per ottenere un controllo effettivo sulla società: questo aspetto, nella scrittura di Lucarelli, è quello che più d'ogni altro trascende l'evenemenzialità. I gerarchi che lottano per conquistare più potere in *Carta bianca* ne sono l'esempio migliore. Il fatto che la storia si svolga nell'inverno del '44, ossia quando è chiaro a tutti che la sconfitta nazifascista è solo una questione di tempo, dona alle trame politiche un'aura di assurdo tutta particolare. A questo proposito vale anche la pena di notare come le circostanze eccezionali in cui il romanzo è ambientato (la II Guerra Mondiale) sono, queste sì, puro sfondo: e che il contesto in cui si muove De Luca ne risulta poco influenzato. Passi falsi e vicoli ciechi, difficoltà nell'inchiesta e tutti quei procedimenti di dilazione che incontriamo, non derivano mai dalle perturbazioni dell'ordinario che una guerra porta sempre con sé e Lucarelli sottolinea con forza questo fatto: a De Luca viene data "carta bianca", mezzi e collaborazione illimitati da tutte le strutture dello Stato. Ovvio, fino a che le indagini puntano in direzione di Tedeschi e di sua figlia.

"Era così semplice", conclude De Luca nelle ultime pagine di *Carta bianca*: ma lo sfondo tanto complesso, i personaggi coinvolti tanto ambigui, e il questore talmente interessato a scovare del marcio nella corrente del PNF¹² a lui avversa, che De Luca quasi vi si perde. Lo sfondo gli è, appunto, balzato agli occhi, distogliendolo dalla serva e dalla pista passionale.

Un passato attuale

L'ultima configurazione poliziesca cui farò riferimento è quella della coppia Francesco Guccini-Loriano Macchiavelli, la serie dedicata al maresciallo Santovito iniziata nel 1997 con *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*, proseguita con *Un disco dei Platters* (1998), *Questo sangue che impasta la terra* (2001) e infine *Tango. Romanzo di una raffica, anzi tre*, uscito nel 2007.

La vocazione descrittiva del poliziesco italiano è messa in evidenza lungo tutta la serie, ambientata tra l'appennino tosco-emiliano e Bologna, due luoghi totemici per Guccini. Perché egli sia soprannominato "il maestrone" tra i suoi fan si capisce sin dalle prime pagine di questi libri: il mondo esterno, la realtà particolare del paese o dell'area geografica scelta come ambientazione, è presentato attraverso alcuni suoi elementi caratteristici, talvolta descritti visivamente, più spesso attraverso una ricognizione storico-sociale che rende il lettore partecipe dei costumi, degli usi e soprattutto dei modi di dire del luogo. Ancora, quindi, come già avevamo notato in *Scerbanenco*, il mondo è *nominato e non mostrato*. Che la vocazione della tecnica in questione sia didattica (cioè serve ad arricchire la conoscenza del lettore) mette in luce, senza possibilità di dubbio, la funzione dei brani nominativi, inutili se valutati in rapporto alla storia in sé.

Tra i vari romanzi scritti dal duo Guccini-Macchiavelli l'ultimo, *Tango. Romanzo di una raffica, anzi tre*, è quello, agli scopi del presente scritto, più significativo. La trama riguarda un delitto avvenuto in tempo di guerra, per il quale è stato condannato e giustiziato dai suoi stessi compagni un partigiano, il quale però si è sempre proclamato innocente. L'indagine di Santovito avviene sedici anni dopo i fatti: nel 1960, anno del governo Tambroni, ovviamente governo DC¹³ sostenuto però dall'appoggio esterno del MSI¹⁴, della strage di Reggio Emilia (dove, durante una manifestazione, la polizia aprì il fuoco uccidendo diversi manifestanti) e della rivolta di Genova (città medaglia d'oro per la Resistenza dove il MSI voleva tenere il suo congresso, volontà questa che scatenò la furia di molti genovesi che manifestarono, incuranti delle violenze e delle minacce, finché l'ipotesi di un congresso di ex fascisti a Genova venne definitivamente ritirata). Dunque un anno simbolico, il 1960: potremmo dire, l'anno in cui ci fu il primo tentativo di "sdoganamento", per usare una parola oggi in voga, degli ex fascisti (spesso nemmeno troppo ex). Una breve ricognizione dei giornali dell'epoca basterebbe a illuminare le risposdenze, anche di lessico, tra il 1960 e gli anni, 2003-2006, che hanno visto la scrittura del romanzo (il "finito di stampare" è del febbraio 2007), ma non è questo né il momento né il luogo per compiere tale ricognizione.

L'importante è che questa correlazione tra il 1960 in cui il romanzo si svolge e gli anni Duemila in cui il romanzo è pubblicato si osserva chiaramente anche nel comportamento degli ex partigiani, e persino della madre del partigiano ucciso, nei confronti di Santovito chiamato a indagare su quel delitto. Tutti gli altri personaggi accusano Santovito di volere gettare fango sui partigiani o sulla Resistenza. E Santovito, che anche lui è stato partigiano, quasi condivide queste preoccupazioni. Riporto un breve stralcio di *Tango. Romanzo di una raffica, anzi tre* dove un ex partigiano della Garibaldi afferma:

Sono stato partigiano, e me ne vanto, e anche se qualcuno vorrebbe

gettarci la croce addosso, io non ho mai cambiato idea. Abbiamo combattuto per la libertà e molti, troppi, ci hanno lasciato le penne. Abbiamo fatto bene a fare quello che abbiamo fatto. Abbiamo liberato l'Italia dai nazisti e dai fascisti, è chiaro? Adesso non mi vengano a dire... [...] Lei [si rivolge a Santovito] non sarà mica uno di quelli che dice [sic] che i partigiani hanno ammazzato a destra e a sinistra senza guardare in faccia a nessuno... (132)

E poi ci sono riferimenti ai regolamenti partigiani, ai codici di comportamento, e più o meno tutti (anche la madre del partigiano giustiziato) sono concordi nel ritenere vitale conservare la memoria di una Resistenza che fu un evento positivo per l'Italia, tutti sono vigili e attenti ai tentativi di riscrittura della storia dalla parte, come si dice oggi, "dei vinti".

D'altronde è Guccini stesso che, in un'intervista, rende esplicito l'intento polemico del romanzo:

Volevamo parlare della Resistenza e ci ha fatto buon gioco parlare del '44-'45 ambientandolo [il libro] nel 1960 [...] Certi giornali, non propriamente di sinistra, hanno scritto: "anche Macchiavelli e Guccini fanno del revisionismo" [...] La nostra intenzione era assolutamente contraria, cioè dire che, sì, c'è stato di tutto durante la Resistenza ma che la Resistenza è stato un fatto positivo. (*Fabio Fazio intervista Francesco Guccini*, min. 3:08-4:45)

Il discorso è fatto per parlare d'altro, per parlare dell'oggi: la memoria non è, come qualcuno retoricamente dice, un archivio, un documento ormai freddo e incapace di suscitare emozioni – essa si fa racconto, e *con un punto di vista che non è equidistante* e che non ha paura di esporre giudizi di valore.

Ed è, quella di *Tango*, una memoria che guarda all'oggi, in maniera molto più precisa e chiara (e quindi anche un po' più schematica) di quanto fa Lucarelli. L'indagine diventa più che mai pretesto per raccontare dell'oggi, semplice schermo su cui proiettare i contrasti in cui si trova a vivere l'Italia del Duemila. Parallela all'indagine di Santovito che cerca indizi, interroga testimoni e infine giunge alla verità fattuale, c'è l'indagine (lasciata al lettore) che cerca di ricomporre un passato che è diventato incerto, fumoso. Guccini-Macchiavelli lasciano tracce, indizi, testimonianze che portano a comporre un quadro duplice: già nel 1960 certi dubbi sul comportamento delle formazioni partigiane potevano prendere piede e, da parte di una certa stampa, si tentava un ridimensionamento dell'aura partigiana. In quel momento, tuttavia, la lotta partigiana era ancora un momento vivo nel ricordo di molti, impossibile da rimuovere, come invece accadrà in seguito. Di conseguenza, o almeno così sembra, per Guccini-Macchiavelli, essendo i tentativi revisionisti sempre esistiti, quello che impediva (e non impedisce più) che quei tentativi andassero a buon fine era una memoria viva nella gente la quale si opponeva concretamente, con i fatti e con (appunto) la memoria.

Conclusioni.

Nel poliziesco italiano del post-1989 vi è una volontà di ritornare sul passato. Almeno nelle ambientazioni. Scerbanenco, e in parte anche Sciascia, scrivevano del

loro tempo. Gli scrittori più giovani di cui ho trattato sono invece spesso (non sempre) attratti da un lasso di tempo che va dagli anni Quaranta alla fine dei Sessanta (*Un disco dei Platters* di Guccini-Macchiavelli è ambientato nella Bologna della metà degli anni Sessanta). La modalità con cui si tratta questo periodo non è quella del romanziere storico, impegnato a render conto di un dato momento e che *in un secondo momento* crea un ponte tra il passato di cui si racconta e il presente da cui si parla. Qui, semmai, i fattori sono invertiti: come nello Sciascia di *Majorana*, che pare essere in qualche misura modello per queste scritture posteriori. Il testo si configura come un movimento allegorico, in cui si dice una cosa per intenderne un'altra, che segnala principalmente le continuità e le rotture tra il passato e il presente – e visto che queste continuità e rotture riguardano fatti deteriori è anche un giudizio, una denuncia, un tentativo di smuovere le acque.

Il delitto italiano è sempre soggetto all'eredità fascista: quello comune, lo stupro casuale, il furto con scasso, l'omicidio passionale (grande amore degli investigatori italiani secondo Sciascia) viene perseguito, i colpevoli (sempre persone deboli, socialmente, economicamente o politicamente) sono condannati, intere campagne elettorali vengono giocate e vinte e perse intorno al "tema della sicurezza", come lo chiamano i giornalisti — il delitto comune è l'indice per eccellenza della qualità di vita italiana, di quello che non va o che andrebbe cambiato. Ma il delitto scomodo, invece, quello che potrebbe danneggiare il sistema di potere, viene ignorato, dismesso, insabbiato. Specie se sono coinvolti pubblici ufficiali o potenti in genere una fitta rete di sicurezza impedisce a questi colpevoli di cadere nelle mani della giustizia e permette loro di continuare a camminare sul filo dell'ipocrisia e di continuare la loro sacra "lotta alla criminalità", ossia alla micro-criminalità (scippatori, ladri, clandestini), l'unica che in Italia è perseguibile senza troppi problemi.

In ciò si ravvisa la "radice fascista" della nostra macchina investigativa: nell'impunità di alcuni, nella collusione di molti, nella nebbia in cui svaniscono i volti degli insabbiatori, dei manovratori, dei mandanti. Il fascismo garantiva 'ordine' e per farlo non esitava a ricorrere a metodi illegali, a perquisizioni improvvisate, processi farsa, ronde di squadracce. Questo strapotere è sempre in agguato nei romanzi in questione, l'arbitrio delle forze dell'ordine è sempre presente, ed è meno soggetto alle sue limitazioni costituzionali che all'eventuale autocontrollo di chi il potere lo esercita.

Ecco dove gli autori che ho trattato affondano le loro radici scrittorie, da dove traggono le loro idee e soprattutto questo è il motivo per cui i romanzi di cui ho parlato diventano, come e più dei loro contemporanei *highbrow*, testimoni irrinunciabili della non evoluzione di un paese che ancora oggi non si è deciso a fare i conti con il suo passato. Questi scrittori scavano in quel passato: ma senza affondarvi per poi emergere con una consapevolezza nuova del presente, come lo Sciascia di *Majorana*. Scavano, scavano e continuano a girare intorno al fascismo, alla Resistenza, a quegli anni intensi che sembravano un capitolo chiuso, per l'Italia repubblicana, e che invece sono ritornati un problema scottante dell'attualità dopo (questo il motivo della periodizzazione brusca che ho fatto sopra) la caduta del muro di Berlino e l'azzeramento della vecchia classe dirigente.¹⁵ Quanto ho detto per *Tango* vale dunque anche per i romanzi di Lucarelli: mentre il *detective* risolve il caso, il lettore è invitato a seguire un analogo percorso, dove il delitto, per così dire, è il rapimento di alcuni pezzi della storia italiana che è avvenuto nell'ultimo

ventennio. Non c'è una conclusione generale, un nuovo modo di vedere il mondo: perché gli italiani devono ancora fare i conti quel mondo vecchio che è ancora qui con loro.

In diretta continuità con la scrittura sciasciana è presente il grande problema dell'insabbiamento come pratica quotidiana. Per chi ha una conoscenza anche minima dei tragici eventi andati sotto il nome di "strategia della tensione" è impressionante la similarità di come si è agito durante le indagini di quei fatti e di come agiscono gli alti ufficiali di questi romanzi. Vi è oltre a ciò la consapevolezza dei personaggi gerarchicamente subalterni che risolvere certi casi non porterà nulla di buono: quasi a denunciare la prevaricazione, l'oscuramento dei fatti che si fa sistema, abitudine, convenzione. E qui entra la perenne mancanza di conclusione giudiziaria per i delitti su cui s'indaga: l'assenza di verità giudiziaria blocca la capacità collettiva di creare memoria (e questo lo si è visto per i fatti di piazza Fontana e per i processi di alcuni importanti uomini politici italiani: una volta che il reato non è più tale, foss'anche solo perché prescritto, si ha gioco facile a gridare "innocente!" anche se poi non è vero). Ecco perché è così importante lasciare l'indagine in sospeso: è contemporaneamente un meccanismo mimetico e un meccanismo di senso.

L'ultima osservazione è di carattere più tecnico, sebbene la tecnica racchiude sempre un'intenzione e un senso: i testi trattati raccontano, descrivono un mondo senza fissarlo in immagini chiare, senza il gusto pittorico che contraddistingue il realismo. Descrizione senza immagine, ho detto di Scerbanenco: e qualcosa di simile avviene anche per Sciascia (per l'ultimo Sciascia), dove la realtà esterna quasi non esiste e ne compare solo una versione depurata delle asperità dell'oggetto, in una scrittura che privilegia i rapporti di forza piuttosto che ritratti di persone (non parliamo di oggetti) o compiuti tipi lukácsiani. Infine Lucarelli: dove il mondo emerge come dalla nebbia, dove solo i personaggi guadagnano la scena. Come mai? Io credo che, così come per gli sfondi nebbiosi, mai ben definiti, in cui i personaggi si muovono, quest'assenza quasi totale di indicazioni per la visualizzazione delle scene racchiuda la chiave che svela il testo per quello che è, una forma simbolica che racchiude il presente – il nostro mondo, il nostro presente, i vizi che avvelenano l'aria della fragile repubblica italiana. Lasciando vuoto lo spazio del volto, lasciandolo nell'indefinito, s'incoraggia il lettore a *vedere attraverso la finzione* gettando uno sguardo sul suo proprio mondo, a sovrapporre al potente, al corrotto di turno della storia l'immagine del potente dell'epoca in cui il lettore vive: e, finora, le possibilità di scelta sono davvero tante.

Bibliografia

Ambroise, Claude, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano: Mursia 1974 (nuova ed. 1983).

Brooks, Peter, *Realist Visions*, New Haven and London: Yale UP 2005.

Budriesi, Aldo, *Pigliari di lingua*, Roma: Effelle 1986.

Cardini, Antonio (a cura di), *Il miracolo economico italiano*, Bologna: Il Mulino 2006.

Colaprico, Piero, *Trilogia della città di M.*, Milano: Tropea 2004.

Crainz, Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma: Donzelli 1996.

Doninelli, Luca, "Prefazione" in Scerbanenco, *Venere privata*, pp. I-VIII.

Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani 1980.

Faletti, Giorgio, "L'ospite d'onore", in AAVV, *Crimini*, Torino: Einaudi 2005, 133-184.

Guccini, Francesco et Lorianò Macchiavelli, *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*, Milano: Mondadori 1997.

---., *Un disco dei Platters. Romanzo di un maresciallo e di una regina*, Milano: Mondadori 1998.

---., *Questo sangue che impasta la terra*, Milano: Mondadori 2001.

---., *Tango e gli altri. Romanzo di una raffica anzi tre*, Milano: Mondadori 2007.

Jackson, Giovanna, *Nel labirinto di Sciascia*, Milano: La vita felice 2004.

Jameson, Fredric, *Political Unconscious*, Ithaca: Cornell UP 1981.

---., *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP 1991.

Levi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon 1957.

Lucarelli, Carlo, *Carta bianca*, Palermo: Sellerio 1990.

---., *L'estate torbida*, Palermo: Sellerio 1991.

---., *Falange armata*, Bologna: Metrolibri 1993 (nuova ed. Torino, Einaudi 1998).

---., *Via delle Oche*, Palermo: Sellerio 1996.

---., *Blu notte. Misteri d'Italia*, RAI3, RAI,.

Lukács, Gyorgy, *Il romanzo storico*, Torino: Einaudi.

Maggi, Stefano, "La 600 e il telefono. Una rivoluzione sociale", in Cardini, *Il miracolo economico italiano*: 87-114.

Mammarella, Giuseppe, *L'Italia contemporanea. 1943-2007*, Bologna: Il Mulino 2008.

Mazzini, Jacopo, "I dati della crescita", in Cardini, *Il miracolo economico italiano*: 27-46.

Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine*, Milano: Bompiani 2008.

Santarelli, Enzo, *Storia critica della repubblica*, Milano: Feltrinelli 1996.

Scerbanenco, Giorgio, *Venere privata*, Milano: Garzanti 1964 (nuova edizione 1999).

---., *Io, Vladimir Scerbanenco* (prima ed. 1966), in Id., *Venere privata*.

---., *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano: Garzanti 1968.

---., *Milano calibro 9*, Milano: Gazanti 1969.

Sciascia, Leonardo, *Il giorno della civetta*, Torino: Einaudi 1961 (ora in *Opere*, I).

---., *Il contesto*, Torino: Einaudi 1971 (ora in *Opere*, II).

---., *Todo modo*, Torino: Einaudi 1974 (ora in *Opere*, II).

---., *La scomparsa di Majorana*, Torino: Einaudi 1975 (ora in *Opere*, II).

---., *Così parlò Buscetta*, Milano: SugarCo 1986.

---., *Opere*, 3 voll. a cura di C. Ambrose, Milano: Bompiani 1987, 1989, 1991.

---., *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, Milano: Bompiani 1989.

?klovskij, Viktor, *Teoria della prosa* (ed. orig. 1921), Torino: Einaudi 1971.

Sorcinelli, Paolo, "Dalla «via Gluck» al «miracolo economico»: uno sguardo sull'Italia che cambia", in Cardini, *Il miracolo economico italiano*: 175-206.

Sorrentino, Paolo, *Il divo*, Lucky Red, 2008, DVD.

Taylor, Charles, *Sources of the Self*, Cambridge (MA): Harvard UP 1989, trad. it. Radici dell'io, Milano: Feltrinelli 1993.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris: Seuil 1971.

Traina, Giuseppe, *La soluzione del cruciverba*, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia 1994.

Varni, Angelo, "La grande trasformazione", in Cardini, *Il miracolo economico italiano*: 47-58.

Sitografia

Fabio Fazio intervista Francesco Guccini 2007, puntata di *Che tempo che fa?*, Raitre, 25 Febbraio 2007, consultata il 30 Aprile 2008, URL .

Notas

¹  Cfr. Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1-66

²  Per chi volesse approfondire l'argomento del miracolo economico italiano un

buon punto di partenza è *L'Italia contemporanea* di Giuseppe Mammarella, con particolare riferimento ai capp. V, "La ricostruzione economica" (83-94), e XIII, "La società italiana nel dopoguerra" (185-191). Altro quadro generale, più esteso del precedente, il capitolo "Gli anni dello sviluppo economico" della *Storia critica della repubblica* di Enzo Santarelli (67-96). Più dettagliato Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, che situa il fenomeno sociale all'interno di un contesto storico-politico. I vari aspetti degli anni del miracolo economico sono illustrati nel volume a cura di Antonio Cardini *Il miracolo economico italiano* e particolarmente rilevanti ai fini del discorso che ho fatto sono i saggi di Mazzini "I dati della crescita" (27-46), di Maggi "La 600 e il telefono. Una rivoluzione sociale" (87-114) e di Sorcinelli Dalla «via Gluck» al «miracolo economico». Uno sguardo all'Italia che cambia.

³  Cfr. C. Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge (MA): Harvard UP 1989, trad. it. *Radici dell'io*, Milano: Feltrinelli 1993: 451-476, 505-519, 563-586

⁴  Scrittore e cronista milanese, ha descritto la malavita milanese dei suoi anni in diversi romanzi, il migliore dei quali è *Trilogia della città di M.* (2004)

⁵  Cfr. *La canzone di Marinella*, *La città vecchia*, *Il testamento* e, soprattutto, *Via del campo* solo per dire i titoli più famosi.

⁶  F. Moretti, *Opere Mondo*, Torino: Einaudi 1997

⁷  Una bomba venne fatta esplodere nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano, nella centrale Piazza Fontana, nel pomeriggio di venerdì 12 dicembre 1969. Ci furono sedici morti e oltre novanta feriti. Contemporaneamente altre due bombe esplosero a Roma. Con questo evento si fa iniziare il periodo della "strategia della tensione", ovvero una lunga serie di attentati effettuati da neofascisti, volti a destabilizzare il governo democratico italiano e instaurare così una dittatura che mettesse fuorilegge il partito comunista italiano e anche il sindacato. Dopo trent'anni e numerosi depistaggi accertati anche dagli inquirenti (in origine vennero accusati gli anarchici, uno dei quali, Giuseppe Pinelli, morì in circostanze misteriose nella questura di Milano il 15 dicembre 1969) nessuna verità giudiziaria è emersa. Sulle circostanze del delitto, sulla strage e le sue conseguenze cfr. Marco Boatti, *Piazza Fontana*, Torino: Einaudi 1999.

⁸  Il "teorema Buscetta", dal nome del collaboratore di giustizia e boss mafioso Tommaso Buscetta. Dal 1984 Buscetta collaborò con la giustizia italiana rivelando al pool di magistrati guidati da Paolo Borsellino e Giovanni Falcone il funzionamento di Cosa Nostra, la mafia siciliana, di cui fino ad allora si sapeva pochissimo. Il "teorema Buscetta" affermava che tutte le decisioni strategiche, così come gli omicidi di affiliati alla mafia o di personaggi in vista erano decisi da una "Commissione" che corrispondeva al massimo organo decisionale della mafia siciliana, nota anche come "cupola" mafiosa. Sciascia contestò questa ricostruzione, così come il modo in cui venivano condotte le indagini antimafia, in alcuni suoi famosi articoli raccolti postumi in *A Futura memoria (se la memoria ha un futuro)* (1989).

9  Le brigate nere erano corpi paramilitari della repubblica sociale italiana (RSI) istituiti nel maggio del 1944, organizzati su base provinciale, con compiti di ordine pubblico e sorveglianza del territorio. Ogni brigata nera era intitolata a un caduto del fascismo; La XXIX brigata, di stanza nel ravennate, era intitolata ad Ettore Muti.

10  RSI: repubblica sociale italiana, stato-fantoccio della Germania nazista nel nord Italia nato a seguito del colpo di stato del 15 luglio 1943, che esautorò Mussolini, e dell'armistizio firmato dal generale Badoglio con le forze alleate. I tedeschi invasero l'Italia non occupata dagli alleati e reinsediarono Mussolini come presidente della repubblica sociale.

11  CLN: Comitato di Liberazione Nazionale, radunava tutte le forze antifasciste italiane e guidava le azioni delle formazioni partigiane.

12  PNF: Partito nazionale fascista, il partito di Benito Mussolini, fondato nel 1921 e sciolto nel 1943

13  DC: Democrazia cristiana, partito che è stato al governo in Italia dal 1948 al 1994, d'ispirazione centrista.

14  MSI: Movimento sociale italiano, partito che raccoglieva fascisti e nostalgici del fascismo.

15  A seguito del crollo del muro di Berlino e della dissoluzione del blocco comunista si avviano anche in Italia profonde modifiche: con la fine del "pericolo rosso" viene a mancare l'appoggio incondizionato ai partiti anticomunisti italiani da parte degli Stati Uniti e questo fa indirettamente sì che si cominci a indagare sui problemi della vecchia classe dirigente democristiana e socialista. A seguito di queste indagini e dei rinvii a giudizio che ad esse fecero seguito (il fenomeno noto come "Mani Pulite") sparirono i due principali partiti di governo: il Partito Socialista e la Democrazia Cristiana. L'ascesa di nuove formazioni politiche, in cui fascisti impenitenti o variamente "ex" o "post" assumono un ruolo rilevante (il vecchio Movimento Sociale diviene Alleanza Nazionale) e in cui l'anticomunismo diventa una strategia retorica sempre più attuale, porta a un revisionismo storico sulle pagine dei principali quotidiani nazionali e in televisione, ancora oggi in atto, sul ruolo del fascismo e della Resistenza nella storia italiana del XX secolo.