

Nicola Merola

Tra investigatori e critici Scrittori piemontesi che si vedono da Roma

Degli scrittori piemontesi contemporanei,¹ anzi di un preteso primato, più propriamente quantitativo, degli scrittori riconducibili all'area geografica che fu del Regno di Sardegna, mi sono occupato una ventina d'anni fa, quando Alberto Asor Rosa emise il verdetto in questione dall'alto della monumentale *Letteratura italiana* da lui diretta per Einaudi.² Non ero d'accordo, anche se non negavo il rilievo di quella famiglia letteraria, e cercai di difendere le mie ragioni, nomi e numeri alla mano, sulla base del *Dizionario della letteratura italiana del Novecento* allestito in una precedente circostanza dallo stesso Asor Rosa.³ Ogni tanto, se cedo alle lusinghe della vanità, credo ancora di essermela cavata nel modo migliore, riportando la gloria dimidiata di chi si limita a dire il vero, nel caso specifico che, nella letteratura italiana otto-novecentesca, il primato, l'unico per il quale si potesse accertare una verità fondata sulla statistica, spettava piuttosto agli scrittori siciliani.⁴

Per ironia della sorte, quella specie di gioco del rocchetto che allora mi divertiva tanto, quando con poco sforzo, per brandirli polemicamente, prima ancora che dal *Dizionario* di Asor Rosa o dai repertori, ripescavo dalla memoria nomi, titoli e date, dei quali non mi ero mai dato troppa pena, sicuro come ero che li avrei ritrovati a colpo sicuro in ogni momento purché li avessi chiamati all'appello, ebbene quel gioco mi costa fatica e mi procura ansia, perché comincia a riguardarmi troppo da vicino. Ormai è divenuta eccessiva la sollecitazione delle facoltà con le quali ho come tutti sopperito alla memoria e non mi soddisfa la nuda proprietà dei percorsi grazie ai quali una volta arrivavo senz'altro a destinazione. Benché continuino a dire l'essenziale sulla critica, le perifrasi si rivelano una galera non appena le adoperiamo come porte antipanico.

Quando perciò ho saputo che la relazione che stavo preparando su uno scrittore piemontese degli ultimi cinquant'anni (una perifrasi, cioè una domanda, ma a largo spettro e poco ansiogena) avrebbe dovuto essere quantomeno preceduta da un discorso generale sulla percezione degli scrittori venuti dopo Pavese e Fenoglio dal punto di vista romano (domande più stringenti e altre più onerose sollecitazioni), mi sono preoccupato. Che sapevo mai io che valesse la pena di riferire, non di questo o

¹ È il testo della relazione da me tenuta al convegno, promosso dalla Fondazione Bottari Lattes, «L'albero delle radici. Il Piemonte che scrive», Monforte d'Alba - Castello di Grinzane Cavour, 9-10 ottobre 2010.

² Cfr. ALBERTO ASOR ROSA (diretta da), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995; vol. IV, *Il Novecento*, I, *L'età della crisi*, ivi 1995; II, *La ricerca letteraria*, ivi 1996.

³ Ivi, 1992.

⁴ NICOLA MEROLA, *La linea siciliana nella narrativa moderna*, in FRANCA ELA CONSOLINO e NICOLA MEROLA (a cura di), *Sicilia. Mito e tradizione letteraria*, Giornate di studio in ricordo di Saro Contarino (Arcavacata, 8-9 febbraio 1996), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998; poi ripubblicato in *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, ivi, 2006.

quello, ma di varie generazioni di scrittori e di scrittori che (senza contare i naturalizzati Calvino e Vassalli, la palermitana per caso Natalia Ginzburg e Giovanni Arpino da Pola) si chiamano Mario Soldati, Carlo Fruttero, Umberto Eco, Rossana Ombres, Antonio Debenedetti, Nico Orengo, Alessandro Baricco, e sono così numerosi da prevedere anche l'omonimia di Carlo e Primo Levi. Soprattutto, a parte la romanità acquisita da qualcuno (la Ombres e Debenedetti), che c'entrava Roma? E come poteva diventare rilevante la prospettiva romana, così, *ex abrupto*, senza che io improvvisassi, ma anche senza che gli ascoltatori e i lettori fossero preparati?

Il primo impulso è stato quello di assecondare il caso, a modo suo benigno, che mi aveva fatto leggere per la prima volta pochi giorni fa un racconto di Soldati, *L'imprudenza*,⁵ in cui è lo scrittore torinese, proprio quello delle *Due città* e del pendolarismo ideale tra Roma e Torino, a schizzare un ritratto, malevolo solo perché inadeguato, superficiale e troppo poco scorciato da una angolatura personale, di un attore romano, dell'attore romano per antonomasia, Alberto Sordi. Studiando come mettere a frutto una buona sorte così avara, mi sono però reso conto che, per sfuggire all'imprecisione di cui mi sembrava di poter accusare lo scrittore (il suo Sordi non era il mio, ma non assomigliava neanche a quello di tutti e anzi non riusciva a essere incisivo né ad aggiungere davvero qualcosa in quanto non era prima riconoscibile), dovevo approfittare di un'occasione più ghiotta, esponendo davvero e rischiando la più significativa quota di identità personale che Soldati aveva invece ritenuto di non esibire, con il risultato deludente che avevo sotto gli occhi. Niente Mario Soldati, con la sua conoscenza personale dell'attore, e niente Alberto Sordi. Ma anche niente nomi e cognomi, o meglio niente prerogative mitologiche e regressione al personaggio impersonato così spesso dall'attore, niente prosopopea del romano e niente saldo incardinamento sull'icona popolare.

La Roma dalla quale si vede il Piemonte letterario sarà quindi la mia, schiacciata su passioni e idiosincrasie che almeno intanto misurano e restituiscono tutta intera la distanza. Se non il cinema di Totò, che ha fatto il militare a Cuneo e interpretato film molto romani rimanendo non romano, ma del quale non ho le competenze per parlare, un punto di partenza presentabile mi auguro possa essere l'incrocio tra una deformazione professionale e una debolezza quasi inconfessabile per uno che faccia il mio mestiere. Ha detto Pavese che «la monotonia è un pegno di sincerità»,⁶ come mi accade di ripetere monotonamente. E nelle mie passioni sono stato e rimango ossessivo, anche se non ho difficoltà a confessarle.

Non contento di fare il critico letterario, di critica mi sono occupato con l'entusiasmo della mia generazione, all'epoca dei Metodi Attuali ma con spropositato rispetto per l'attualità e senza soverchie simpatie per i metodi, e poi con l'obiettivo di far valere anche presso le generazioni successive, che non ne vogliono sapere, il paradosso per cui il lavoro dei critici nasce per essere dimenticato e tuttavia trasmette una lezione

⁵ È compreso in MARIO SOLDATI, *55 novelle per l'inverno*, Milano, Mondadori, 1971, ma l'ho letto nel suo *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di Domenico Scarpa, Palermo, Sellerio, 2006.

⁶ CESARE PAVESE, *Raccontare è monotono*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p.308.

imprescindibile.⁷ Senza di essa, non viene a mancare la critica, in ogni caso destinata a ricominciare da capo, ma il suo *habitat* naturale, le buone maniere se non la civiltà dell'ascolto di scambio e la convenzione letteraria che le è congeniale e si contrae come un debito.

In questa veste, sotto questa lente deformante, alla letteratura piemontese ho potuto riconoscere un altro primato, quello indiscutibile e eloquentissimo nei nomi di Giacomo Debenedetti e di Gianfranco Contini, di Natalino Sapegno e Carlo Dionisotti, di Mario Fubini e Giovanni Getto, di Cesare Segre e Giorgio Bárberi Squarotti, ai quali aggiungerò d'ufficio anche il sardo Antonio Gramsci, visto che in ogni caso nominerei Piero Gobetti, molto piemontese ma poco o niente critico letterario, per assegnare al primato un punto d'origine e al punto d'origine delle coordinate geografiche.

Proprio nel momento della sua massima fortuna, che suggerì di definire il Novecento «il secolo della critica» e determinò una vera e propria effervescenza editoriale, con collane dedicate presso le maggiori case editrici, riviste numerosissime e diffuse e visibilità oggi impensabile sui periodici di informazione, la critica è stata insieme programmaticamente democratica e illeggibile, ma è stata letta come mai prima e ha incoraggiato insostenibili pretese di eccellenza e addirittura sogni di purezza, nonché la delirante convinzione (o l'inservibile ovvietà) che la letteratura, tutta la letteratura, di altro non potesse parlare che di se stessa, ponendosi così come una sorta di critica *in pectore*. Un altro passo e si sarebbe potuto sostenere che tutto il mondo era letteratura e che perciò solo di letteratura parlava, allo stesso modo della letteratura propriamente detta (alla quale infatti i lettori, per un bel pezzo, preferirono la critica). Che le affermazioni vengano poste per essere cancellate, è un'altra delle mie meno compatibili idee di fondo.

Mi sembrò già allora più sensata e percorribile l'ipotesi di una analogia positiva, e in alcuni casi anche di una reciprocità, tra critica e romanzo giallo (non perché condividessero l'investigazione, ma piuttosto i limiti e le speciali risorse di una conoscenza attraverso, per mezzo di o contro, la finzione), guardando a Sciascia o, fuori d'Italia, a Poe e a Borges, punti cardinali di una modernità inequivocabile eppure controversa.

La debolezza, anche in questo caso spinta fino alla perversione della teoria e della critica, è appunto quella per il romanzo giallo, che stavolta chiamerò poliziesco perché fa rima con romanesco già nel capolavoro di Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, e al quale dedicherò la mia attenzione, perché non sono stato invitato a parlare di critica, anche se all'incrocio con la critica debbo l'emancipazione di un interesse nei confronti di questo genere letterario.

Al riguardo, di primato degli scrittori piemontesi mi ostinerei a non parlare, dato l'incredibile affollamento attuale dei cataloghi editoriali e dell'industria

⁷ Alla riflessione sulla critica ho dedicato in tutto o in parte alcuni libri: *La lettura come artificio e altri saggi di letteratura contemporanea*, Napoli, Liguori, 1984; *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999; *Scrivere, leggere e altri soggetti letterari*, Manziana, Vecchiarelli, 2002; *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, ivi, 2008. *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri, 1970, si intitolava la fortunata antologia curata da MARIA CORTI e CESARE SEGRE che, dopo aver fatto da apripista al rinnovamento della critica, è stata per molti anni un fondamentale riferimento degli studi letterari.

dell'intrattenimento da parte del romanzo poliziesco. Con le parole di un addetto, Alessandro Perissinotto, «in tutto il mondo occidentale, i grandi successi editoriali sono, in una percentuale variabile tra il sessanta e l'ottanta per cento (a seconda dei Paesi) dei gialli».⁸ Certo però gli scrittori piemontesi sono candidati a una primogenitura relativa, quella della riabilitazione letteraria del giallo rispetto ai tempi bui delle collane da edicola e dei libri da treno che, per l'ostracismo puristico del letterato snob nascosto dentro ogni reduce dai licei, non avevano accesso alle librerie, venivano discriminati all'ingrosso per il colore della copertina e si trovavano segregati appunto come libri di colore.

Non sarà scontata solo per me la menzione del romanzo epocale di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La donna della domenica*, un prodigio di acume realistico e di *humour* (ma parlerei volentieri di spirito, nel senso più ampio e impegnativo del termine), uscito per la prima volta nel 1972 in una collana prestigiosa e accolto da un interesse della critica in tutto degno della narrativa maggiore. Quanto a incroci con la critica letteraria, si pensi per giunta al loro *La verità sul caso D.* (1989), che, mentre offriva una congetturale conclusione a un libro incompiuto di Dickens (insieme con il tentativo di integrazione di Poe, oggetto di una magistrale analisi, orientata nel senso che mi sta a cuore, da parte di Mario Lavagetto),⁹ rendeva omaggio al romanzo del '37 di Mario Soldati, *La verità sul caso Motta*. Con un corto circuito analogo a quello della mia interpretazione del compito assegnatomi, nella *Donna della domenica* sono messi in contatto sia la Roma di Lucentini (il traduttore delle *Finzioni* borghesiane) e la Torino di Fruttero e del romanzo torinesissimo, che l'alto della letteratura degna del nome e il basso della paraletteratura, come all'epoca e per molti anni ancora si sarebbe chiamata quasi tutta la narrativa di genere.

Oltre che in una tradizione interpretativa di tutto rispetto, da noi culminata in un notissimo saggio del torinese Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1978), romanzo poliziesco e critica letteraria si trovano persino più sostanzialmente congiunti in almeno due romanzi di Umberto Eco, *Il nome della rosa* e *Il pendolo di Foucault*, rispettivamente usciti nel 1980 e nel 1988, non foss'altro perché la qualifica professionale dello scrittore, quella di semiologo, appartiene quasi al modernariato critico-letterario e, anche se non un indizio, è un blasone della romanzesca fioritura degli studi letterari cui accennavo poco fa.

Sarebbe piaggeria tirare dentro questo Scilla e Cariddi la nostra gentile vicina di relazione, Margherita Oggero, professoressa e scrittrice di gialli, ma anche un'imperdonabile mancanza di riguardo per la verità delle cose il glissare su *La collega tatuata*, il romanzo (2002) nel quale si affaccia il personaggio dei successivi *Una piccola bestia ferita* (2003) e *L'amica americana* (2005), *Qualcosa da tenere per sé* (2007) e della fortunatissima serie televisiva *Provaci ancora prof.* La tendenza allo sconfinamento del romanzo poliziesco, divenuto non a caso *thriller* e *noir*, si può ritenere solo confermata o coronata dalla sua diffusione panica tra cinema e

⁸ ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008, p.5.

⁹ *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

televisione, dove ancora più risolutamente si pone come una sfida per la critica, pur restando fuori del segmento che mi sono ritagliato.

In tempi più recenti, l'associazione tra romanzo poliziesco e critica letteraria, alla latitudine del Piemonte (se non era *tout court* il massimo che a una categoria come la letteratura piemontese vista da Roma poteva concedere la mia insofferenza), mi si è presentata più esplicitamente con i libri del già menzionato Perissinotto, a sua volta professore e giallista, con all'attivo nell'ambito specifico ormai otto titoli più un saggio, ma soprattutto reo confesso della contaminazione, almeno alle prime mosse. Mi riferisco ai romanzi, i più intriganti e forse (lui non sarebbe d'accordo) più inconfondibilmente suoi (con le coordinate spazio-temporali del Piemonte *d'antan*), *L'anno che uccisero Rosetta* e *La canzone di Colombano*, rispettivamente usciti presso Sellerio nel 1997 e nel 2000 e oggetto di molte ristampe.

Nel secondo, dopo aver ricondotto topicamente l'ispirazione originaria del racconto alle «ricerche sul folclore alpino per la mia tesi di laurea» e alla «strana canzone che non avevo mai sentito e della quale non v'era traccia in nessuno dei testi che io conoscevo» (p.9), lo scrittore conclude la sua prefazione definendo l'opera «il risultato di queste ricerche, vale a dire una realtà costruita a partire dalla sua rappresentazione, ma anche un'inchiesta condotta per scoprire chi, quasi cinque secoli fa, in un giorno d'agosto del 1533, uccise quattro persone innocenti» (p.11). Di filastrocche o proprio canzoni e di indagini virtuosisticamente anacronistiche (e per definizione equivocamente sospese tra vero e falso), ha sentito parlare e si dichiarerà ammiratore qualsiasi lettore dei romanzi gialli di scuola inglese, per esempio di quelli di Ellery Queen e John Dickson Carr, che, oltre a non essere inglesi non erano neanche due persone (perché sotto il primo nome si celavano due cugini).

Posto che la singolarità dei due libretti (certo non rispetto a precedenti simili) sta nel loro simulare lo sfondo e i metodi di una ricerca storica dentro una «rappresentazione» di grado superiore nella scala della finzione (ciò varrà in parte anche per *Treno 8017*, che, presso lo stesso editore nel 2003, rievoca con ruvida sobrietà l'ultimo dopoguerra), sfondo e metodi si prestano a essere felicemente trapiantati in posizione tutt'altro che periferica nel vivo organismo del romanzo poliziesco, anche quando non ne venga dichiarata la presenza, ma se ne metta in scena la funzione. La nettezza e la non ostentata altezza di ambizioni ricordano i proverbiali titoli di Sciascia, nell'opera del quale, se si volesse riprendere quanto dicevo prima a proposito del Sordi mancato da Soldati, ai dati viene però davvero riconosciuto un privilegio e se ne sfrutta fino in fondo la consistenza storica, perché prima si punta sulla loro riconoscibilità (lui forse avrebbe detto «somialianza») dentro un intero *corpus* di «rappresentazioni», mentre in Perissinotto, vere o false che siano le circostanze rievocate, ciò che conta è sempre la tenuta narrativa e poliziesca, in un nesso inscindibile, e di tutto il rimanente viene garantita la correttezza formale, mentre di ciò che non si può riconoscere si esalta il paradossale esotismo libresco. Che i lettori, dentro i libri, dei libri cerchino il profumo, è una banalità che tendiamo a dimenticare.

L'enfasi con cui ciò avviene, quando Perissinotto pone al servizio della finzione i riscontri oggettivi per comprendere i quali Sciascia allestiva il teatrino della finzione,

è anzi tale che emergano al tempo stesso due implicazioni quasi contraddittorie: la storia raccontata è straordinaria, se rapportata alla *routine* del giallo, per il suo aspro sapore di realtà e di archivio, eppure sembra fatta apposta per esaltare le regole del gioco corrispondente, al quale, alternandosi con l'Io narrante dell'investigatore, finisce per recare un ausilio decisivo un narratore popolare fortemente caratterizzato, non inattendibile ma opaco, proprio come un indizio da perscrutare (penso ora al primo romanzo, perché nel secondo basta la patina di antico a sollecitare la stessa attitudine). Non troppo dissimile è la ragione societaria del romanzo d'arte novecentesco, della sua arbitrarietà provocatoria e di una irrimediabile soggezione compensativa dei personaggi rispetto ai lettori, e più ovviamente tale può essere considerata la condizione dei comportamenti, delle testimonianze e perfino della narrazione all'interno del romanzo giallo, dove essa in gran parte coincide con il risultato dell'indagine.

Ho nominato *Il nome della rosa* e ora ricordo il suo analogo sbilanciamento, anche lì con una morale della favola né sprovveduta né banalmente edificante come non è neppure quella che sto per illustrare. In sede di consuntivo, già allora lo scrittore tendeva a mischiare le carte (senza essere a sua volta il primo della serie), alla combinazione di *detection* e romanzo storico, aggiungendo il pimento della parabola sull'attualità più scottante. Si trattava anzi proprio del patrimonio condiviso di «rappresentazioni» apparentemente di tutt'altro genere che riscattava la futilità dell'intrattenimento e potenziava ulteriormente la forza degli stereotipi, smascherati nella invenzione letteraria e riabilitati fuori di essa. La lettura a chiave spingeva infatti nella stessa direzione della irrisione di ogni conato di totalitarismo razionale e della franca ammissione dell'importanza del caso nella dinamica degli avvenimenti e nella loro ricostruzione investigativa (il controcanto critico alla *hybris* della critica trionfante).

La ripresa sia pure parziale del modello, una semplificazione schematica utile a rivendicare la complessità dei procedimenti conoscitivi, esige forse qualche chiarimento. Come lo *choc* della modernità non cessa di produrre i suoi effetti, e come Picasso e Joyce, con un corto circuito del genere, continuano a rappresentare una soglia invalicabile per tutti coloro che non intendono superarla, così il vero e proprio sottogenere di cui sto parlando (non mi riferisco ai diverticoli cronologici o ambientali), una variante dei «componenti misti» nel tempo della loro conclamata inevitabilità, è irriducibile alle sue componenti e lancia ancora il suo allarme, quasi sempre falso ma non per questo inascoltato. Per quanto i lettori siano prevenuti, c'è sempre dell'altro, perché, invece di contraddirsi, storia e finzione stingono l'una sull'altra, con il prestigio di ciò che è stato e l'aereo rigore di ciò che è possibile («la finzione letteraria, apparentemente libera, in quanto finzione, dalla logica mistificatoria del potere e quindi più vera del vero»),¹⁰ e si prestano il mutuo soccorso di una via di fuga almeno quanto si impongono vincoli reciproci, primo fra tutti quello di continuare a valere e di poter essere estrapolati, contro il buon senso e in nome dell'evidenza abbagliante del pregiudizio, o viceversa, indifferentemente e

¹⁰ PERISSINOTTO, *La società* cit., p.10.

imprevedibilmente. Figurarsi come deve andare, se l'appello a non fidarsi delle apparenze viene da un romanzo giallo e ha la pretesa di proiettare le sue luci e le sue ombre fuori di esso.

Del resto, Perissinotto non fa mistero della curvatura impressa al racconto dalle esigenze del genere di appartenenza, allo straordinario della contaminazione aggiungendo quello della presenza a se stesso e della creazione di uno spazio critico condiviso da scrittore e *detective*-voce narrante (che non sono le stimate, ma spiegano bene che cosa succeda nel passaggio dal poliziesco all'inglese a quello all'americana). Così – cito da *L'anno che uccisero Rosetta* (p.14) – l'intento dell'investigatore è di «trovare l'assassino di quella Rosetta; e il modo, i tempi, e il movente di un omicidio avvenuto tanti e tanti anni fa e magari anche farlo in fretta» (gli scrittori di romanzi polizieschi sono devoti alle unità aristoteliche, che enunciano volentieri e trasformano in sfide, a cominciare dal *fair play* nei confronti del lettore). L'intento sembra in contraddizione con la dichiarazione successiva, alla fine dello stesso libro (p.174): «contrariamente alla realtà, la finzione non ammette una soluzione complessa se logicamente ce n'è una più semplice, a meno che non vi siano delle buone ragioni». E invece la dichiarazione appartiene allo stesso quadro concettuale del proposito annunciato (in tutti e due i casi il soggetto reale rimane la finzione), come la consapevolezza, quasi metatestuale, del protagonista, che di una cosa soprattutto si dice convinto, quando la lontananza nel tempo del delitto indurrebbe il sospetto che l'assassino non sia più tra i vivi (p.110): «non mi hanno mandato fin quassù, dopo tanti anni, perché io riporti un colpevole morto». Anche qui alla conclusione si arriva dal punto di vista e nell'interesse della finzione, pragmaticamente, perché i mandanti immaginari del poliziotto hanno esattamente le stesse aspettative dei lettori reali del libro. I produttori specializzati di misteri della camera chiusa, il romanzo giallo alla Christie o alla Van Dine, non sono stati secondi nemmeno ai teorici della letteratura nell'insegnarci che il Fuori preme sul Dentro, come mostrarono di capire gli investigatori *en plein air*, alla Hammett o alla Chandler.

Che Perissinotto vada oltre, non accontentandosi di assecondare le esigenze del giallo, ma nel giallo ritrovando i dati elementari della invenzione narrativa, risulta per esempio dall'ammissione di p.39, che suffraga la consapevolezza enunciata con una lucida dichiarazione di intenti: «Vaniloqui, ecco cosa sono i miei potenti strumenti di indagine, le mie argute deduzioni, nient'altro che vaniloqui. Attribuisco agli altri i pensieri che vorrei avessero e poi li interpreto e recito io tutte le parti in gioco, come il guitto nella commedia dell'arte» (o come qualsiasi scrittore, anche se non si spinga agli estremi indiziari di certe novelle pirandelliane, *La mano del malato povero* o *Spunta un giorno*). Di buona letteratura fanno tutti i suoi romanzi, in ciò più vicini a Sciascia che a Eco, con il quale condividono però la maggiore franchezza dell'opzione romanzesca, impermeabile alle ragioni dello scrittore e però comprensiva, come si è appena visto, di tutta l'autocoscienza attribuibile a un narratore.

L'autocritica del *detective*, conscio dei propri limiti conoscitivi e restituito a una mediocrità piccolo-borghese che non gli interdice soltanto le prestazioni muscolari

ma ne ridimensiona le pretese romanzesche («niente licenza, niente pistola, niente arti marziali»),¹¹ è un passaggio chiave nei libri di Perissinotto, che la rapporta alla lezione, per lui decisiva, di Dürrenmatt e alla sua denuncia della soggezione alla retorica e al romanzesco. Nei romanzi polizieschi, sosteneva lo svizzero, «il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche». ¹² Solo il senso del limite è in grado di arginare i più ridicoli automatismi retorici, secondo una lezione che anche Eco aveva ritenuto di dover impartire.

Caso e inadeguatezza personale del *detective* non congiurano per forza contro il buon esito delle indagini, che viene tradizionalmente assicurato talvolta proprio da ciò che dovrebbe impedirlo, come la sedentarietà di Nero Wolfe e la condizione di recluso di don Isidro Parodi (creatura di Borges e Bioy Casares) o di Hannibal Lecter (un investigatore *sui generis* e all'altezza dei tempi, tra i romanzi di Thomas Harris e i vari film che ne sono stati tratti), se non altro perché sviluppa potenzialità alternative. La citazione di poco fa dall'*Orchestra* era preceduta dalla rivendicazione di prammatica: «la mia fama era quella di una che, con la forza della disperazione, sapeva trovare la verità, forse perché sapevo dove cercarla: nella testa della gente», dove cioè gli occhi della mente riescono a vedere meglio, ma anche dove, per aver la meglio sulla tirannia delle apparenze e dei pregiudizi, la sottigliezza del procedimento sconfinava in un sospetto di azzardo e prova a dissiparlo con la franca ammissione dei propri limiti.

Prima che proprio alla trilogia di Anna Pavesi, si pensi a un altro romanzo d'atmosfera, alla Simenon, *Al mio giudice* (2004), che riprende lo scrittore belga fin dal titolo (*Lettre à mon juge*), ma aggiorna la falsariga del romanzo epistolare per mettere in scena più compiutamente l'immedesimazione che costituisce la risorsa conoscitiva e la deriva letteraria dell'investigazione in Perissinotto. Qui l'immedesimazione del giudice, come quella del lettore, viene preparata da una decisiva evoluzione della precedente narrazione indiziaria e gli indizi e i sintomi lasciati dietro di sé dalle testimonianze inattendibili si ribaltano in un procedimento congetturale in cui lavorano fianco a fianco scrittore e investigatore, con gli stessi strumenti, per ora didascalicamente collaudati dal carattere progressivo delle rivelazioni.

Nella trilogia agisce una psicologa prestata alle investigazioni e si dà avvio a una narrazione scopertamente seriale. L'aria di famiglia degli investigatori di Perissinotto, meno autunnale che di estate mancata e frutti vizi senza essere stati maturi, deriva anche dalla loro instabilità (sono esuli da una condizione sociale e, la Pavesi almeno, da uno stato civile), dal loro riporre nell'andirivieni della coazione a ripetere (le abitudini dimesse e l'opprimente chiusura che le rimpiazza) una speranza sproporzionata, in tutto simile al profilo astratto che gli spostamenti sul territorio disegnano del *serial killer* (o del protagonista in fuga di *Al mio giudice*). Non è un

¹¹ *L'orchestra del Titanic*, Milano, Rizzoli, 2008, p.14.

¹² FRIEDRICH DÜRRENMATT, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, trad.it., Milano, Feltrinelli, 1991, p.16 (in PERISSINOTTO, *La società* cit., p.58).

caso che il tempo prezioso delle osservazioni, che in realtà muovono più dalle reazioni intime di chi indaga che da una vera e propria immedesimazione, sia sufficiente anche a spostare l'asse morale del racconto verso una comprensione tanto più sicura di sé quanto più si traduce in condivisione.

Se l'approfondimento del personaggio, un figurino manierato di donna blandamente intellettuale e socialmente impegnata, è per definizione un caso disperato, in quanto si lascia circoscrivere e esaurire da un elementare canovaccio rosa (ex marito non dimenticato, casa desolata con gatto, vicina soccorrevole e chiacchierona, madre polemica e lontana, nuovo compagno con moglie e prole) eppure incarna un ruolo cruciale, forse ideologico, progredisce invece il suo metodo, che, come in Simenon, gioca tutto sull'ascolto, prevede di inseguire gli assassini per catturare provvisoriamente la loro identità (fino allo scambio di prerogative) e riesce a gettare in questo modo uno sguardo veloce ma attendibile e penetrante sul mondo contemporaneo, con particolare riguardo agli ambienti cittadini e alla riconoscibilità della *location* (non solo suggestiva la Torino olimpica dell'*Ultima notte bianca* e tutt'altro che turistico lo sguincio sulla realtà delle vacanze tunisine o del mercato pornografico sul web in *L'orchestra del Titanic*, come era di inquietante attualità la giungla affaristica di *Al mio giudice*). È allora una trasmissione quasi atmosferica (un paesaggio, un clima, una fisionomia, un antecedente) che sborza dal nulla una semplificata rappresentazione patologica della società e si risolve inevitabilmente in *Una piccola storia ignobile* (è il primo titolo, datato 2006, della trilogia), con un abbassamento complementare e parallelo a quello della figura dell'investigatore. Nella sua difesa del romanzo poliziesco, Perissinotto, quasi per contestualizzare quelle *chances* conoscitive, non esita a sostenere «la sua capacità di assurgere a paradigma interpretativo della realtà»¹³ (altrimenti, viene da interloquire, non svolgerebbe nemmeno la funzione romanzesca assegnatagli). Secondo lui, che per stabilire un principio forte non esita a prendere una scorciatoia, «Lo straordinario successo del poliziesco [...] ci dice che uno dei desideri, dei bisogni più assillanti nell'epoca post-moderna (e non solo), è quello della verità».¹⁴ Qualcun altro si preoccuperà che il bisogno - che peraltro ha un senso squisitamente polemico e in questi termini neanche si darebbe se non si opponesse a una finzione letteraria paga di se stessa e a una realtà continuamente mistificata - non possa essere soddisfatto senz'altro e cerchi compensazioni rituali e simboliche, cioè una soddisfazione illusoria.

Come anticipavo, l'invasività del successo in questione «induce a cercare nella realtà dei fatti le stesse trame intricate della narrazione, induce cioè a dubitare della realtà così come essa viene presentata e questo, all'esercizio della critica, non può fare che bene».¹⁵ Lo scrittore non ignora peraltro che l'estensione talvolta, «invece di indicare la strada per una ricerca della verità, contribuisce piuttosto all'edificazione di una società dove il complotto non è che il risultato di un'autosuggestione mediatica».¹⁶

¹³ Ivi, p.6.

¹⁴ Ivi, p.9.

¹⁵ Ivi, p.18.

¹⁶ Ivi, p.22.

Pur dichiarandosene consapevole, Perissinotto preferisce correre il rischio, convinto che, «Nella società dell'indagine, o del dubbio, nella società dell'informazione o della disinformazione, la forza della narrativa d'indagine non sta nel dimostrare il complotto, ma nel mostrare che il complotto è sempre possibile. Essa è testimone dell'indecidibilità circa il reale ed è la sentinella che mette in guardia circa le pretese di chi vuole ridurre *ad unum* la molteplicità della realtà». ¹⁷ Che le armi della critica siano ormai indossate dal giallo, anche a prescindere dalle fissazioni che ho confessato, viene da pensarlo spesso, sia che della critica si lamenti l'assenza nei luoghi deputati, sia quando si constati il predominio di una mentalità intollerante e dogmatica nella moderna società dell'opinione.

Il punto è ovviamente decisivo e trascende l'orizzonte letterario, o meglio sconcerca chi crede che un orizzonte del genere esista e possa escludere qualcosa. Se il rischio è quello di scambiare le coincidenze casuali per prove inoppugnabili, esso può essere corso a man salva, finché si rispettino le convenienze letterarie, nella finzione, dove la differenza non si lascia apprezzare a meno che la finzione stessa non si incarichi di stabilirla. Non così nella realtà, dove le coincidenze vengono magari scambiate sempre per prove inoppugnabili, ma l'onere della prova non è un adempimento formale, bensì il passaggio essenziale perché la verità possa diventare esecutiva e la giustizia non sia, come si suol dire (e abbiamo sperimentato sulla nostra pelle), una giustizia politica, ma di essa ci si debba assumere una responsabilità di tipo diverso, rispettando per così dire diverse convenienze letterarie. Eppure in un altro senso le pretese di Perissinotto sono più che fondate. La verità si persegue allo stesso modo dovunque e l'audacia interpretativa degli investigatori dei romanzi, che avrebbe forse la nostra approvazione anche in un'aula di tribunale, ma per fortuna non altrettanto facilmente quella dei giudici, è del tutto legittima nella realtà, e non necessariamente per un salvacondotto letterario, dovunque si fronteggino opinioni paritetiche e abbia corso lo spropositato rigore con cui si elaborano le ipotesi sui giornali e nei programmi televisivi.

Contro la fissazione paranoica sui complotti, così diffusa che non ce ne meravigliamo più come dovremmo, hanno speso argomenti pesantissimi due intellettuali di prima fila nel dibattito contemporaneo, guarda un po', i piemontesi Umberto Eco e Maurizio Ferraris, pure tutt'altro che timidi interpreti dell'interpretabile.

Il diverso parere di Perissinotto, sulla base di una efficace distinzione ripresa recentemente dallo scrittore Antonio Scurati (*La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006), quella tra un'esperienza ormai pressoché inattuabile, o meglio metodicamente svalutata, e una conoscenza che non riesce a supplirla fino in fondo, realisticamente alla conoscenza e ai suoi limiti di astrattezza si attiene («la verità non è mai evidente, palese, la verità richiede sempre sacrificio, ricerca, la verità richiede investigazione»), ¹⁸ perché, lo abbiamo visto, la cronaca, cioè i fatti come ci vengono offerti dai mezzi di comunicazione, è sospetta di manipolazione e, teste Dürrenmatt, come dagli stereotipi del giallo, si possono prendere le distanze dalle menzogne dell'informazione e con

¹⁷ Ivi, p.31.

¹⁸ Ivi, p.94.

ciò stesso arrivare a una verità certa, che ha il solo difetto di essere retoricamente determinata, ma, almeno in teoria, anche il pregio di non tradursi in un capo d'imputazione né in una condanna.

Se la posta in gioco è infatti addirittura la verità, e se la finezza intellettuale e la cultura di Perissinotto ci impediscono di prendere alla lettera il suo appello in proposito, la militanza letteraria nelle file della letteratura poliziesca, e di una letteratura poliziesca sottratta per giunta alle illusioni algebrizzanti dei classici campioni della *detection*, si spiega come una specie di arrocco dietro una strategia imbattibile, che non entra in concorrenza con gli accertamenti di chi ne ha la facoltà. La strategia è quella appunto della presa di distanze da uno stereotipo e della conseguente produzione di un effetto di verità tanto più potente quanto più compiutamente lo stereotipo è stato realizzato. A smontarlo, coinvolgendo nella critica gli stereotipi solo apparentemente accessori del mondo contemporaneo, è soprattutto la scelta motivata come s'è detto per le verità di ragione, ancora una volta contrapposte, più sul modello degli investigatori letterari che su quello di Leibniz, alle verità di fatto, con una mossa che non avrebbe persuaso né Philo Vance, né Hercule Poirot, ma sarebbe stata condivisa da Philip Marlowe.

Se è difficilmente contestabile che, *acumen* investigativo a parte, gli sparsi pronunciamenti sui temi più vari degli Auguste Dupin, degli Sherlock Holmes, dei Philo Vance e delle miss Marple, erano provocazioni anticonformiste belle e buone, non lo è di meno che esse erano fatte apposta per ingraziarsi le stesse persone che intendevano scandalizzare e bastava solo le prendessero per battute di spirito, invalidate dalla loro stessa collocazione, per non risentirsene minimamente. Qualcosa del genere mi pare capiti a Perissinotto, che ci invita a un lungo giro, divertente e istruttivo, per ricadere, nella morale della favola, sulle posizioni del ceto che non dovrebbe rassegnarsi a una presa di posizione così critica, in quanto fruitore principale degli stereotipi in voga, a cominciare dalla diffidenza nei confronti dell'universo del poliziesco.

Avrebbe del tutto ragione Perissinotto a sposare realisticamente la causa della conoscenza (e fa comunque bene ad ambientare la sua missione dentro la finzione letteraria, perché non c'è niente che assomigli di più al mondo nel quale viviamo), prendendo atto del depotenziamento contemporaneo dell'esperienza, se le cose stessero davvero così o così fossero rappresentabili senza gravi controindicazioni. Ma la dialettica tra i due poli è più complessa (con il polo dell'esperienza che si riproduce dentro quello della conoscenza, non solo perché la conoscenza oggi viaggia attraverso mezzi che la degradano quasi a esperienza sensibile, ma perché anche prima la stessa degradazione era uno strumento comune e quasi un riflesso automatico). Lo spazio critico che giustamente lo scrittore intende salvaguardare è piuttosto il risultato dell'interazione, come mostra di sapere bene il dürrenmattiano eversore dello stereotipo meccanicistico della letteratura poliziesca, correggibile a partire dalla sua realizzazione.

Non sarebbe corretto se provassi a dimostrare la fondatezza di questa mia riserva (che non contraddice l'apprezzamento letterario) impugnando qualcuno dei pareri espressi dallo scrittore sugli opinabili temi d'attualità che peraltro rendono i suoi romanzi

rappresentativi del nostro tempo come non riescono a essere quasi mai i loro concorrenti diretti. Proverò a individuare piuttosto una stranezza nella sua produzione narrativa, tale in rapporto ai protocolli del genere, sia pure di quello allargato che ha successo ai tempi nostri. La stranezza è che i suoi investigatori non siano solo debitori di Simenon e di Maigret quando smettono i loro panni per diventare confessori e giudici, ma li superino quando congiurano per così dire con gli assassini ai quali danno la caccia (gli assassini assicurati alla giustizia debbono essere compatibili con i mezzi a disposizione di chi li cerca), fornendo loro un movente come se fosse una giustificazione o un alibi e rendendo omaggio alla vendetta, cioè alla motivazione più diretta che accomuna i delitti e le condanne, ma viene quasi sospesa dalla *detection* letteraria.

Occhio per occhio, dente per dente. Se basta per capire che si stabiliscono equivalenze e che all'altro estremo di queste equivalenze si pongono le quantificazioni convenzionali, la conversione in pene da scontare e i passaggi macchinosi dell'argomentazione più che le lungaggini della burocrazia, la formula biblica, oltre che il passaggio dal vecchio al nuovo poliziesco, rispecchia l'illusione del ceto intellettuale di massa, che non si fa giustizia da sé, ma si illude come mai prima che il punto di vista critico che trova già commercializzato soddisfi una volta per tutte alle condizioni della autonomia di giudizio che ha imparato a venerare e lo scambia per indiscutibile verità. I complotti non sono meno tali perché nascono dal concorso spontaneo di tante fantasticherie diverse.

Lo scrittore si comporta come i suoi personaggi: crede di aver scoperto un orizzonte di motivazioni e in realtà si aggira nel labirinto di simboli che costituisce tanta parte del suo mondo oltre che di quello della finzione (e potrebbe essere al tempo stesso il più impegnativo riconoscimento della sua autentica vocazione di narratore senza aggettivi). Non a caso il suo ultimo romanzo, che al poliziesco non è riducibile, è intitolato *Per vendetta*. Forse la supposizione non è pertinente, ma nessuno mi toglie dalla testa che il titolo confessi la consapevolezza di una regressione al romanzesco, se non di un fallimento (fosse quello della conversione dell'analogico in digitale?), e denunci un circolo vizioso: dal sapore di sapere e di letteratura confuso con il sapere e la letteratura, nel romanzo giallo tradizionale, ai sapori forti della letteratura restituiti a se stessi, tipici del giallo riabilitato e quindi trasfigurato. Che è un modo contorto per dire di Perissinotto semplicemente che è, come tanti altri e meglio di loro, figlio del genere letterario che pratica. Se il poliziesco è il romanzo che si legge da sé e se si scrive come si legge, il poliziesco è anche il romanzo che si scrive da sé, per l'immedesimazione dell'autore e il compiaciuto riconoscimento di noi tutti tendendo inevitabilmente a tradire la propria classe di appartenenza.