



volume I · 2025

FUORI DALLA GIUNGLA D'ASFALTO

LA NARRAZIONE DI INDAGINE
SI SPOSTA NEGLI SPAZI NATURALI

a cura di Luca Pezzini
e Roberta Sapino



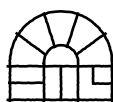
UNIVERSITÀ
DI TORINO

STL · UNA FINESTRA SUL MONDO DELLA NARRAZIONE

collana diretta da Alessandro Perissinotto

Volume I

2025



S T L

storytelling
società
segni

testimonianze
teorie
testi

letteratura
linguaggi
logiche

COMITATO SCIENTIFICO

Pierangela Adinolfi (Università di Torino)
Andrea Bernardelli (Università di Ferrara)
Mark Chu (University College Cork)
Wissia Fiorucci (University of Kent)
Claudio Milanesi (Université d'Aix-Marseille)
Mario Morcellini (Sapienza Università di Roma)
Emilia Perassi (Università di Torino)
Alessandro Porrovecchio (Université du littoral Côte d'Opale)
Alvise Sforza Tarabocchia (University of Kent)
Cristina Trinchero (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Alessandro Perissinotto (Università di Torino)
Luca Pezzini (Università di Torino)
Roberta Sapino (Università di Torino)

DIREZIONE SCIENTIFICA

Alessandro Perissinotto (Università di Torino)



FUORI DALLA GIUNGLA D'ASFALTO

LA NARRAZIONE DI INDAGINE
SI SPOSTA NEGLI SPAZI NATURALI

a cura di Luca Pezzini e Roberta Sapino

Collane Unito
Università degli Studi di Torino

© 2025 Università degli Studi di Torino
Via Verdi 8, 10124 Torino
www.collane.unito.it/oa/
openaccess@unito.it

ISBN 9788875903763

Typesetted with $\LaTeX$.

Grafica e composizione: Luca Pezzini.

Copertina: elaborazione grafica di Luca Pezzini, fotografie di Marzio Mula.

 – Quest’opera è distribuita con Licenza **Creative Commons Attribuzione**
4.0 Internazionale.

INDICE

Introduzione	
<i>Luca Pezzini, Roberta Sapino</i>	iii
1 Il poliziesco scopre la montagna	
<i>Alessandro Perissinotto</i>	1
2 Outside the Genre: Fenomeni migratori della figura del detective al di là del genere e dello spazio urbano	
<i>Mirko Gentile</i>	21
3 «Familiare, eppure così maestoso»: strade nella narrativa d'indagine fra le vette del Monte Bianco	
<i>Virginia Criscenti</i>	39
4 «In che cosa consiste infatti la lettura se non nello spiare indizi, nel cogliere contraddizioni, nello scoprire infine, diciamo, un colpevole?» Tracce di narrativa d'indagine nei romanzi di Nico Orengo	
<i>Luca Vincenzo Calcagno</i>	61
5 «Territorio di bizzarrie e meraviglie»: Wu Ming e l'indagine di paesaggio, dalla Valle di Susa a quella del Po	
<i>Lorenzo Resio</i>	81
6 Crimini individuali per problemi globali. Percorsi ecologici nel romanzo d'indagine francese	
<i>Roberta Sapino</i>	97

ii *Indice*

- 7 *Un roi sans divertissement* di Jean Giono: una discesa
agli Inferi sulle montagne dell'Isère
Cristina Trinchero **127**
- 8 Mortelles Pyrénées : l'imaginaire de la montagne au ser-
vice du thriller dans *Monteperdido* de Agustín Martínez
Émilie Guyard **151**
- 9 Los Pirineos, tierra de crímenes en las novelas de Dolores
Redondo
Myriam Roche **169**
- 10 «Scrivi un poliziesco di montagna in italiano»: sui mondi
possibili dell'Al generativa
Luca Pezzini **181**

INTRODUZIONE

*Luca Pezzini, Roberta Sapino*¹

Nell'ottobre 2022, il convegno *Mountain & Mystery: Il poliziesco racconta la montagna* ha riunito all'Università di Torino una selezione di specialisti differenti per discipline di afferenza e per nazionalità, con l'obiettivo di riflettere sulle forme narrative attraverso le quali il territorio montano – con le sue specificità geografiche, ambientali e culturali – è stato rappresentato nel romanzo poliziesco in Italia, Francia e Spagna. Dalla direzione tracciata da quel convegno nasce *Fuori dalla giungla d'asfalto*, primo volume della collana *STL – Una finestra sul mondo della narrazione*, che in parte raccoglie i contributi presentati in quell'occasione e in parte apre a un contesto di riflessione più ampio: interrogandosi, cioè, sulle forme di una storia di indagine (sia essa propriamente ascrivibile al poliziesco o piuttosto erede di alcuni suoi tratti) che si colloca appunto fuori dalla città, in montagna – motivo ricorrente in molti dei contributi che seguono – o in altri luoghi non confinati entro il perimetro dello spazio urbano.

Che sia verdeggianti di boschi o ammantata di neve, abitata da comunità isolate oppure meta di turismo stagionale, la montagna si delinea nei saggi qui raccolti come l'ambientazione ideale per delle narrazioni in cui l'individuo – e in particolare l'investigatore, non di rado “estraneo” alla vita in quota – è esposto tanto alla violenza degli altri esseri umani quanto alle forze della natura. Dai Pirenei spagnoli all'Isère, per proseguire lungo il versante italiano delle Alpi e poi fino alle cime dell'Austria e della Germania, i diversi contributi tracciano un percorso geografico e culturale che

¹ Università di Torino.

ben esemplifica la produttività narrativa di un ambiente montano ormai così capillarmente frequentato da autori e sceneggiatori da generare veri e propri modelli narrativi ricorrenti, in ambito letterario così come nella serialità televisiva, a tal punto pervasivi da orientare anche le produzioni generate con l'intelligenza artificiale.

Complementarmente, le narrazioni d'indagine oggetto di studio in questo volume danno conto delle conflittualità proprie di quegli spazi rurali in trasformazione, nei quali i rapporti dell'uomo con la natura, e degli abitanti tra di loro, si ridefiniscono in funzione dell'industrializzazione capillare, delle mutate configurazioni demografiche, dei collegamenti fisici e virtuali che inseriscono aree apparentemente marginali all'interno dei flussi di merci, persone e conoscenze attivi su scala globale. Tra il depauperamento dei territori, l'inquinamento delle acque e lo sfruttamento sistematico degli animali, le narrazioni si addentrano in una varietà di spazi extra-urbani allo stesso tempo distinti e non così dissimili dalle aree metropolitane di cui costituiscono la controparte ideale.

Benché in misura minore, non manca infine uno sguardo sull'ambiente marino. La costa ligure e la sua prosecuzione in territorio francese spiccano come rappresentative di quei territori geograficamente distanti dalle grandi città, ma al contempo tutt'altro che marginali per attrattiva, vivacità, cosmopolitismo: delle sorte dei microcosmi che, attraverso le loro reinterpretazioni narrative, propongono chiavi di comprensione della società nel suo insieme.

Questi dunque gli spazi, i contesti, i luoghi. Interrogarsi sui temi e sulle forme delle storie di indagine extra-urbana che vi si ambientano assume particolare interesse se si considera la sporadicità degli studi in merito nel panorama critico attuale, a fronte di un'ampissima riflessione sulla natura eminentemente urbana della *crime fiction* e della narrativa di indagine. Il ruolo centrale (benché variamente declinato e significato) del contesto cittadino, presente *in nuce* fin dalla Rue Morgue, costituisce una delle anime del giallo classico più volentieri rilevate dagli studiosi – pur non esauendo le ambientazioni: basti pensare alla produzione di Agatha Christie o dello stesso Conan Doyle² – e trova forma compiuta nel

² Commenta Holmes che «the lowest and vilest alleys in London do not present a more dreadful record of sin than does the smiling and beautiful countryside» (Conan Doyle, Arthur, *The Adventure of the Copper Beeches*, in *The Adventures of Sherlock Holmes*, Oxford University Press, 2023, ed. or. 1891, p. 237).

prosieguo del ventesimo secolo, quando la città si fissa stabilmente tra i motivi ricorrenti e caratteristici di questo genere letterario³. La tendenza resta evidente anche nella produzione narrativa, oltre che teorica, odierna: in un simile contesto, l'escursione del poliziesco al di fuori dello spazio urbano assume rilievo anzitutto come fenomeno *in contrasto* con una sorta di paradigma narrativo dominante. Se questo contrasto si coglie all'interno dei testi nella necessità di giustificazioni narrative (perché il detective si trova al di fuori del suo ambiente usuale?), esso si può sovente spiegare, guardando il testo "dal di fuori", a partire dallo specifico orientamento etico delle narrazioni: il modello narrativo dell'indagine non è adottato nella sua forma più tipizzata, ma è utilizzato pragmaticamente, come dispositivo epistemico e retorico, per confrontarsi con la relazione tra l'umano e l'ambiente non umano circostante.

Questa operazione, come si vedrà nei saggi che compongono il volume, può essere rivolta alla narrazione del territorio, al ripensamento dei confini tra spazio urbano e spazio rurale, fino naturalmente all'istanza ecologica. Dai saggi raccolti emerge infatti come il racconto rappresenti uno strumento privilegiato per mettere in luce il sostrato simbolico, culturale e comunitario che fa di un luogo fisico uno "spazio vissuto". Attraverso le storie che li animano – e che la letteratura registra, rielabora e diffonde in forme nuove, consentendone la circolazione in contesti anche molto distanti – i territori non urbani si affrancano dalla loro vera o presunta condizione di marginalità per entrare a fare parte di una circolazione di idee e narrazioni le cui risonanze si estendono su scala nazionale e, non di rado, globale. Le valli, le coste e i borghi rappresentati nei testi presi in analisi nel volume emergono infatti non soltanto come sfondi inerti delle azioni umane, ma come elementi vivi, luoghi di memoria e catalizzatori di identità collettive in continua ridefinizione: raccontare un territorio significa allora restituirne le stratificazioni geografiche, storiche e culturali, nonché indagare criticamente le fratture e le tensioni che lo attraversano

³ Ci si limiti in questa sede a un paio di riferimenti di contestualizzazione del problema: per una panoramica che parte dalla preistoria del genere, si veda per esempio Knight, Stephen, *The urban connections of crime fiction*, in *The Palgrave handbook of literature and the city*, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 767–784; per quanto riguarda l'evoluzione nel contesto statunitense dell'*hard-boiled*, che costituisce una spinta cruciale nell'orientare le ambientazioni urbane del poliziesco, si confronti Sandberg, Eric, *Crime fiction and the city*, in *The Routledge Companion to Crime Fiction*, Routledge, 2020, pp. 335–342.

sul piano sociale. In questo senso, le narrazioni si delineano come dei dispositivi di conoscenza capaci di valorizzare la complessità specifica di ciascuna realtà e, allo stesso tempo, di evidenziarne gli elementi di portata universale, suggerendo prospettive inedite attraverso le quali osservare le relazioni tra l'individuo e l'ambiente naturale e rivelando la dimensione etica e politica insita in ogni rappresentazione territoriale.

Proprio in questa convergenza di sguardi si articola la riflessione sulla crisi ecologica che innerva molti dei testi qui presi in analisi e che, in senso più ampio, costituisce una delle istanze in cui si manifestano con più evidenza le contraddizioni insite nel rapporto dell'essere umano con lo spazio, nonché nelle narrazioni che lo alimentano. Per raccontare queste storie, le forme della narrativa di indagine – con i suoi motivi e le sue specificità strutturali – si prestano a un impiego particolarmente fertile. Citando Morton, in apertura a *Dark Ecology*, «the darkness of ecological awareness is the darkness of *noir*»⁴: quella ecologica è una consapevolezza *oscura* non soltanto perché richiede di guardare all'ecologia senza le lenti estetizzanti che riducono la natura a paesaggio idilliaco, ma anche perché richiede di riconoscerci simultaneamente i ruoli di detective e di colpevoli, adottando proprio lo schema narrativo del *noir*, e non soltanto il suo quadro valoriale, come dispositivo di riflessione critica sull'ecologia e sulle istanze ambientali. Non è forse un caso che in Italia sia uno dei padri del *noir* italiano, Lorian Macchiavelli, a confrontarsi con il tema già nel '76 con *Sequenze di memoria*, che «[n]ella storia del Nuovo Giallo Italiano, è il primo romanzo che si occupa del moribondo ambiente»⁵.

Le forme del *noir*, del poliziesco, del *thriller*, ma anche narrazioni di indagine dai confini di genere più sfumati sono al centro dei contributi di questo volume, con il *trait d'union* di un'ambientazione extra-urbana che modella la narrazione e diventa effetto di senso. Dalle cime innevate delle Alpi e dell'Isère ai borghi del Ponente ligure, dalle foreste della Navarra alla Valsusa, le narrazioni esplorate nei diversi contributi offrono un ampio ventaglio di declinazioni del mondo al di fuori della città, con distinte specificità e possibilità di impiego nell'economia narrativa. A questa varietà di collocazioni geografiche fa eco la varietà di media analizzati – alla forma

⁴ Morton, Timothy, *Dark ecology: For a logic of future coexistence*, Columbia University Press, 2016, p. 9.

⁵ Macchiavelli, Lorian, *Prefazione alla seconda edizione*, in *Sequenze di memoria*, Edizioni Ambiente, 2008 (ed. or. 1976), p. 8.

romanzo, prevalente, si aggiungono le forme della serialità televisiva, del cinema, fino alla produzione di testi mediante AI generativa – e di tipologie di narrazione, che abbracciano fiction, non-fiction e soluzioni ibride che sfumano i confini tra le due categorie. Gli sguardi e gli approcci teorici adottati, a loro volta, sono disparati e interdisciplinari, collocandosi tra letteratura, sociologia, semiotica, *media studies*, e fino ai confini con l'informatica: si tratta, certamente, di una scelta di metodo quasi obbligata per tracciare un quadro ampio del fenomeno qui indagato, ma anche di una direzione programmatica della collana che questo volume inaugura.

Indagini extra-urbane, detective extra-urbani

Il saggio di apertura di Alessandro Perissinotto offre una prima analisi delle specificità della narrazione di indagine montana, identificando alcuni tratti ricorrenti – veri e propri cliché – nelle narrazioni di indagine montane, in particolare nelle forme più marcatamente seriali. Lo sguardo spazia, qui, tra il romanzo e la serie televisiva, rivolgendo particolare attenzione ai contesti italiano e francese. Il rapporto complesso tra ambientazione naturale e *crime fiction* si realizza, nell'economia narrativa, nel gioco di tensioni che caratterizza queste storie: tensioni, per esempio, tra civiltà e selvatichezza, tra la cifra di modernità del delitto cittadino e l'oscurità ancestrale, quasi mitica, della montagna. Di rilievo centrale è, in particolare, la tensione tra estraneità e adattamento: come il delitto non è endemico dell'ambientazione montana ma vi giunge dall'esterno, dall'altrove cittadino, d'altra parte è lo stesso detective a essere un «Non adatto», fuori posto rispetto al suo habitat usuale.

Mirko Gentile torna sulla figura del detective, del quale traccia un'ideale traiettoria tra l'ambientazione urbana e le “migrazioni” ora di genere e ora di ambientazione. Dalle città come ambientazione iconica dell'*hard-boiled* si passa allora, nel primo caso, alla metropoli distopiche di *Soylent Green*, traslando la storia di indagine dal poliziesco alla fantascienza; nel secondo, al territorio montano di alcuni polizieschi italiani, a partire dalla penna di Lorian Macchiavelli. Le caratteristiche del poliziesco extra-urbano emergono qui come negativo fotografico, in rapporto a un modello originario che appare sovvertito, e poste in relazione con i fenomeni di migrazione del detective dal genere letterario.

Lo spazio naturale della montagna predomina nel contributo di Virginia Criscenti, dedicato alla narrazione di indagine di Enrico Camanni – «Scrittore, giornalista, alpinista», come lui stesso si descrive – e al suo

ricorrente eroe Nanni Settembrini, le cui indagini come guida e capo del Soccorso Alpino assumono le caratteristiche di un poliziesco affatto particolare. Attraverso una dettagliata panoramica dei romanzi che vedono Settembrini protagonista, il saggio analizza le potenzialità narrative della narrazione di indagine di ambientazione montana, confrontandosi in particolare con i temi archetipici della morte, del tempo, del rapporto conflittuale tra antropizzazione e ambiente naturale, e analizza il ruolo giocato dalla montagna in questi romanzi: lungi dal ridursi a mero sfondo, essa occupa la scena, diventa comprimaria, detta ritmi e forme della narrazione.

Meccaniche dell'indagine per raccontare il territorio

Il contributo di Luca Vincenzo Calcagno si rivolge al rapporto complesso e a tratti ambiguo di Nico Orengo con il romanzo giallo, esplorando gli elementi di narrativa di indagine che occorrono nei romanzi dell'autore – in particolare *Ribes*, *La guerra del basilico*, *La curva del Latte* e *Islabonita* – e contestualizzandoli nel dibattito letterario di cui Orengo stesso è voce. L'ambientazione, qui, è la Riviera di Ponente: in questa terra di confine, di provincia, di periferia – e in questo senso contrapposta alla città – Orengo ambienta romanzi che della *detective story*, con gioco metaletterario scoperto, ereditano il meccanismo narrativo del mistero, della curiosità e della *suspense*. La narrazione di indagine extra-urbana emerge così in testi all'apparenza distanti dalle coordinate di senso del poliziesco, offrendosi come dispositivo per raccontare il territorio.

Lorenzo Resio analizza la narrazione di indagine ambientale in tre opere – romanzi o “oggetti narrativi non identificati” – a firma Wu Ming e Wu Ming 1, tra la Lunigiana di *Ufo 78* e il delta del Po ne *Gli uomini pesce*, passando per la Valle di Susa di *Un viaggio che non promettiamo breve*. Il territorio, ora reale e fondato nella ricostruzione storica e ora trasfigurato dalla finzione narrativa (come è il Musinè trasformato nel Quarzerone), interviene in una narrazione che presenta le istanze ecologiche nella loro componente più evidentemente politica. L'indagine di ambientazione naturale si declina qui come testimonianza della violenza sul territorio, come debunking, come analisi delle fantasie di complotto; ad assumere il ruolo del detective è così, più ancora dei personaggi in scena, il narratore stesso del *reportage*.

Roberta Sapino porta lo sguardo al di là delle Alpi per proseguire la riflessione su come il romanzo d'indagine partecipi al dibattito sulla crisi

ambientale sfruttando le strategie comunicative che gli sono proprie. In un contesto culturale che favorisce l'emergere di forme letterarie animate da finalità etico-politiche, il dispositivo dell'indagine si inserisce in opere che travalicano i confini del genere poliziesco, intelaiaando forme narrative "ibride" mosse dall'istanza ecologica. Il contributo analizza il contesto di sviluppo di queste forme narrative in area francese, sotto la lente metodologica della sociologia della letteratura, per poi passare all'individuazione di alcune costanti tematiche e stilistiche all'interno della produzione noir e poliziesca che incorpora tematiche ambientali. Un focus più specifico è dedicato a romanzi che affrontano il tema, spesso rimosso, dell'industria della carne e dei luoghi che la ospitano: spazi marginali, sospesi tra città e campagna, difficili da classificare secondo categorie spaziali tradizionali.

Immaginari montani e trasfigurazioni narrative

Con il contributo di Cristina Trincherò si torna sulle montagne, questa volta nell'Isère, per riflettere su *Un rois sans divertissement* di Jean Giono. La declinazione narrativa della montagna portata qui in scena è affatto particolare nella produzione dell'autore: discostandosi dalle coordinate interpretative di un *trait-d'union* terra-ciello, che unisce umano e naturale in un'armonia antica, appare invece pervasa da un male profondo e ineliminabile, reso manifesto dall'abbrutimento e dalla follia omicida che trova in essa l'ambientazione. Fin dall'avvio della trama – con la scoperta dei cadaveri nascosti nell'incavo di un faggio secolare – si rende evidente il gioco di rifrazione tra il male umano e un tipo di male più profondo e pervasivo, dal quale nemmeno l'ambiente naturale può essere esente. Per fuggirne l'illogicità e la tragedia resta, pur in tutta la sua ambiguità, la ricerca del *divertissement* che dà titolo al romanzo: e proprio alla cifra del *divertissement* si ascrive l'impiego delle categorie del giallo e del *noir*, in un gioco consapevole che le sovverte e le fa deflagrare.

Il contributo di Émilie Guyard si concentra su *Monteperdido* di Agustín Martínez, con escursioni nella serie televisiva che ne è stata tratta e nell'adattamento per la televisione spagnola, con l'obiettivo di tracciare un più ampio ritratto del thriller di montagna. A partire dall'immaginario dei Pirenei, tra storia e mitologie, il saggio analizza il ruolo narrativo di un territorio in bilico tra ancoraggio referenziale e rappresentazione finzionale: i luoghi, reali o inventati, diventano autentici protagonisti della vicenda e dispositivi narrativi al servizio dell'intreccio poliziesco. Il confronto tra naturale e antropico rivela una logica duplice: le montagne bordano lo

spazio claustrofobico del villaggio, isolato dal resto del mondo e così opaco all'indagine; allo stesso tempo il thriller montano si declina secondo il motivo della caccia, portando in scena un'animalità trasfigurata dalle leggende che si spinge fino alla simbolica mistica.

Ancora con il thriller montano si confronta il contributo di Myriam Roche, dedicato alla Trilogia del Baztàn. L'opera di Dolores Redondo è analizzata non soltanto come prodotto letterario, ma prima di tutto alla luce del legame con il territorio che mette in scena: territorio che i romanzi a un tempo rappresentano, facendosi testimonianza dell'identità culturale basco-navarra, e condizionano, a partire dal turismo letterario che ha fatto seguito al caso editoriale. L'ambiente naturale del Baztàn è tutt'uno con le credenze popolari tradizionali: compare in scena un'intera galleria di creature della mitologia basca fianco a fianco con i protagonisti di un thriller propriamente detto. L'ingresso di elementi sovranaturali interroga il problema del realismo, dando così forma specifica a un sottogenere che, benché fedele in molte sue sfaccettature al thriller, assume una sua autonomia e regole narrative proprie.

Nel saggio che conclude il volume, Luca Pezzini analizza il poliziesco di montagna di ambientazione italiana prodotto dalle AI generative, esplorando la più recente forma di "narrazione" con cui si rende oggi necessario confrontarsi. Il contributo indaga i "mondi possibili" nelle narrazioni di indagine scritte da macchine, interrogandosi sulla loro natura bizzarra e in certa misura sfuggente rispetto alle categorie di analisi classiche, e i loro effetti di senso nella produzione del *discourse*. Il quadro teorico proposto, che congiunge il piano tecnico con le categorie interpretative della semiotica e della teoria dei *frame*, permette di analizzare il "testo sintetico" dell'AI aprendone la *black-box* all'esplorazione umanistica. La specificità geografica lascia qui il posto a un terreno ambiguo, in cui il mondo possibile della montagna italiana – a un tempo luogo oscuro e minaccioso e cartolina turistica – è costruzione esotizzante di un immaginario anglocentrico che ha ricadute pragmatiche sul mondo reale europeo.

IL POLIZIESCO SCOPRE LA MONTAGNA

*Alessandro Perissinotto*¹

IN PRINCIPIO ERA LA METROPOLI

«Belle feste al paese ne fanno ancora, ma come quella che hanno ammazzato mio padre... beh, belle così non ne hanno proprio più fatte». Iniziare con un'auto-citazione può non essere elegante, ma (forse peggiorando la situazione) posso dire che questa iperbole amara presente nel mio poliziesco d'esordio² non è farina del mio sacco: era una battuta che circolava al mio paese (un villaggio nelle Alpi piemontesi) in ricordo di quando le feste patronali erano l'occasione per far esplodere vecchi rancori o per regolare annose questioni ereditarie. E si può continuare con un'altra citazione: «C'est pas seulement à Paris / Que le crime fleurit / Nous, au village, aussi, l'on a / De beaux assassinats»³. Non sappiamo se il paese a cui si riferisce Brassens sia in montagna o altrove, ma è un altro modo per affermare che il crimine non fa troppe distinzioni tra ambiente urbano e ambiente rurale. Il crimine no, ma il suo racconto letterario, per lungo tempo, queste distinzioni le ha fatte; per più di un secolo il poliziesco ha definito se stesso come un genere prettamente urbano. Famosissima è la posizione, in proposito, di Alberto Savinio:

Il giallo italiano è assurdo per ipotesi. Prima di tutto è una imitazione e porta addosso tutte le pene di questa condizione infelicissima.

¹ Università di Torino.

² Perissinotto, Alessandro, *L'anno che uccisero Rosetta*, Sellerio, 1997.

³ Brassens, Georges, *L'assassinat*, 1962.

2 Alessandro Perissinotto

Oltre a ciò manca al “giallo” italiano, “et pour cause”, il romantico-criminalesco del giallo anglosassone. Le nostre città tutt’altro che tentacolari e rinettate dal sole non “fanno quadro” al giallo né può “fargli ambiente” la nostra brava borghesia. Dove sono i mostri della criminalità, dove i re del delitto?⁴

Se Savinio avesse avuto a disposizione la pletora di podcast e di trasmissioni *true crime* di oggi, o se solo avesse letto i giornali locali (ché quelli nazionali, al pari degli scrittori, tendevano a ignorare i “delitti di paese”) si sarebbe reso conto che le “città tentacolari” non sono l’unico sfondo possibile per il male. Ma il suo giudizio non è sbagliato: se il romanzo poliziesco è chiamato esclusivamente a narrare le gesta dei “mostri della criminalità” e dei “re del delitto”, non solo le nostre città, ma, a maggior ragione, le nostre campagne e le nostre montagne non sono luoghi in cui ambientare storie di delitto e di investigazione, ad esclusione forse del paese di Alleghe, in provincia di Belluno, dove tra il 1933 e il 1946 si consumò una serie di cinque delitti. Eppure Georges Simenon, del quale Savinio si dichiara ammiratore, aveva già mostrato che per fare un buon “giallo” l’ingrediente indispensabile non è il criminale di professione, bensì “l’uomo nudo”, quello che perde ogni difesa contro il male che è in lui; e “l’uomo nudo” è ovunque, anche sulle cime dei monti o nei tranquilli paesini dove “nessuno chiude a chiave la porta”. Se dunque per decenni il poliziesco ha privilegiato l’ambiente urbano (con le notevoli eccezioni delle ambientazioni aristocratico-rurali di Agatha Christie) non è tanto perché fuori da esso non vi fossero crimini, ma perché occorreva un cambio di paradigma: dall’interesse neo-illuministico per i meccanismi logici dell’indagine, si doveva passare a un interesse più ampio (ma non meno positivistico) per “l’uomo delinquente”, per dirla con Lombroso. Questo cambio di paradigma avviene, come detto, con Simenon, con Dürrenmatt, con Japrisot e con molti altri, ma, almeno in Italia, bisogna attendere gli anni Novanta del XX secolo perché la montagna si conquisti uno spazio di rilievo nella letteratura criminale. In questo breve saggio esamineremo allora alcune tappe chiave della conquista della montagna da parte del poliziesco nostrano (e non solo) e vedremo come tale conquista abbia generato *topoi* narrativi di una certa rilevanza.

⁴ Savinio, Alberto, Ripresa e novità, in *Omnibus*, I, 16-17 luglio 1937, p. 11; ora in Savinio, Alberto, *Palchetti romani*, Adelphi, 1982, p. 85.

POLIZIOTTI PER SCELTA, MONTANARI PER CASO

Cliché numero 1: l'investigatore, in quota, ci sta, ma ci sta male. È questo forse il più importante tra gli stereotipi che consentono al romanzo criminale di imboccare il sentiero per la montagna. Se il crimine è affare metropolitano, va da sé che anche chi di professione combatte il crimine debba stare in città. O forse occorre una precisazione: ad essere fuori luogo in montagna non è il delitto, ma l'investigazione. Nel 1972, Trevanian sceglie addirittura la parte Nord dell'Eiger come scena del delitto⁵ e nel 1977 Stephen King, col suo *The Shining*⁶, colloca l'orrore tra le nevi delle Rocky Mountains, ma in queste e in altre vicende criminose nessuno indaga. Occorre attendere il 1997 perché un thriller di ambientazione montana ottenga risonanza internazionale; in quell'anno, Jean-Christophe Grangé pubblica *Les rivières pourpres*⁷. Il romanzo è ambientato nei massicci montuosi dell'Isère, in Francia, ma a cercare i colpevoli di una lunga serie di delitti sono due poliziotti più che mai "urbani": Pierre Niémans, lionese di nascita e parigino d'adozione, e Karim Abdouf, parigino di *banlieue* dalle evidenti origini magrebine. Entrambi, malgrado le indubbie capacità investigative e l'esperienza (Niémans è una specie di istituzione per la polizia e la criminologia francese), una volta giunti in montagna, incarnano il modello del "Non adatto" che illustreremo tra poco.

E parigino e "Non adatto" è anche il commissario Jean-Baptiste Adamberg che, dopo una prima avventura tutta sviluppata all'interno del V *arrondissement*, nel 1999 viene inviato nelle Alpi Marittime sulle tracce di un improbabile lupo mannaro. La creatrice di questa non troppo originale figura di commissario sfortunato in amore e innamorato dell'alcol è Fred Vargas, la quale lascia trascorrere ben otto anni tra il primo romanzo della serie e il secondo, *L'Homme à l'envers*⁸, nel quale l'eroe deve lasciare le strade della capitale francese, per arrampicarsi sulle ripide mulattiere del Mercantour.

Tanto i personaggi di Grangé quanto quelli di Vargas sono, per così dire, "di passaggio" in montagna: sono stati inviati dai loro superiori a supportare le inadeguate squadre investigative locali, a portare il verbo della

⁵ Trevanian, *The Eiger Sanction*, Crown, 1972.

⁶ King, Stephen, *The Shining*, Doubleday, 1977.

⁷ Grangé, Jean-Christophe, *Les rivières pourpres*, Albin Michel, 1997.

⁸ Vargas, Fred, *L'Homme à l'envers*, Viviane Hamy, 1999.

4 Alessandro Perissinotto

criminologia urbana a quei poveri gendarmi avvezzi, al più, a reprimere l'abigeato. Il loro ritorno alla base è previsto in capo a qualche giorno.

Ma, se invece di una singola avventura si vuole ambientare in montagna un'intera serie senza rinunciare al cliché del "Non adatto", occorre sostituire l'invio in missione con qualcosa di più duraturo e, a questo scopo, i provvedimenti disciplinari funzionano benissimo. Se nel Regno di Sardegna (la cui corte era però a Torino) la minaccia più frequentemente rivolta ai funzionari poco scrupolosi era "ti sbatto in Sardegna", per i poliziotti corrotti o, al contrario, per quelli troppo zelanti, la punizione tanto paventata si traduce in: "Ti mando in montagna". Questo è il destino del maresciallo Santovito nei noir "appenninici" di Lorian Macchiavelli e Francesco Guccini; il lettore, a scanso di equivoci, scopre dal risvolto di copertina, ancor prima di iniziare il primo romanzo della serie, che «un freddo implacabile avvilisce il maresciallo campano, spedito tra quelle balze e tra paesani duri e silenziosi, per scontare il suo blando antifascismo»⁹. All'osteria, Santovito siede sempre vicino alla stufa, perché il gelo nelle ossa non lo abbandona neanche lì.

L'eroe di Guccini e Macchiavelli è il primo "investigatore di montagna" ad aver successo nel giallo italiano: sostenuto dalla fama dei due autori e dalla forza della casa editrice, il maresciallo campano confinato in appennino conquista subito una vasta platea di lettori. Più graduale, ma ancora più travolgente, sarà, una quindicina d'anni dopo, il successo di un altro "confinato", il vice questore Rocco Schiavone creato dalla penna di Antonio Manzini. Anche nel primo romanzo dedicato al burbero poliziotto romano, lo stereotipo della punizione viene proposto fin dalle pagine iniziali:

Rocco Schiavone era stato spedito ad Aosta a settembre dal commissariato Cristoforo Colombo di Roma. E dopo quattro mesi tutto quello che conosceva del territorio di Aosta e provincia era casa sua, la questura, la procura e l'osteria degli artisti¹⁰.

Al cliché di base, come per Santovito e per molti altri, viene associato il corollario dell'inadeguatezza alle condizioni ambientali e sociali della montagna:

⁹ Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorian, *Macaroni*, Mondadori, 1997.

¹⁰ Manzini, Antonio, *Pista Nera*, Sellerio, 2013, p. 19.

Rocco uscì dal portone e una mano gelida gli afferrò la gola.

«... freddo di merda!»

Aveva lasciato l'auto a cento metri dal portone. I piedi nelle Clarks s'erano già raffreddati al contatto col marciapiede glassato da un velo bianco di neve lurida. Tirava un vento tagliente e per le strade non c'era nessuno. Salì sulla Volvo e per prima cosa accese il riscaldamento. Si soffiò sulle mani. Erano bastati cento metri per congelarsele. «... freddo di merda!» ripeté come un mantra, e le parole insieme al fumo della condensa andarono a spalmarsi sul parabrezza appannandolo¹¹.

Passano sei anni dall'esordio della fortunata serie letteraria di Manzini, ed ecco che un altro poliziotto romano (d'adozione) prende la via del freddo nord. Anche qui, come per *Macaroni*, l'editore decide di proporre lo stereotipo, con tanto di corollario, fin dal risvolto di copertina:

Per un poliziotto siciliano da troppi anni a Roma desideroso solo di tornare a casa, non c'è niente di peggio dell'attendere un trasferimento che non arriva. Anzi una cosa c'è: un trasferimento punitivo con decorrenza immediata. A Bolzano. Tanino Barcellona avrebbe fatto meglio a non inimicarsi certi superiori. Adesso che è in esilio tra le montagne, circondato da gente che parla tedesco, con la colonnina di mercurio inchiodata allo zero, non ha nemmeno il tempo di pentirsi degli errori commessi¹².

Anche all'investigatore di Marco Felder la perfida logica del potere assegna un destino di incomunicabilità e di freddo. Il rappresentante dello Stato che si avventura, *obtorto collo*, per i pendii e le valli, non può integrarsi con l'ambiente circostante e questo disadattamento, a ben vedere, è una caratteristica che accomuna gran parte degli eroi del poliziesco fin dalle sue origini: disadattati per troppa intelligenza sono il Dupin di Poe, lo Sherlock Holmes di Conan Doyle e il Poirot di Agatha Christie; disadattati (etilisti, sociopatici, drogati) sono gli eroi dell'*hard boiled*; persino il mite Maigret, con le sue origini campagnole, è a disagio tra gli alti papaveri della Sûreté parigina. Il non appartenere completamente all'ambiente in cui si opera è, per l'investigatore, una di quelle condizioni ostative che rendono più interessante l'intreccio e il susseguirsi delle peripezie. Ma, al

¹¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹² Felder, Marco, *Tutta quella brava gente*, Rizzoli, 2019.

tempo stesso, è strumento di controllo su quello stesso ambiente, è la possibilità di guardare i fatti con freddo distacco, con una razionalità scevra da coinvolgimenti emotivi. Degli ormai numerosi poliziotti di montagna, qualcuno finisce con l'integrarsi e qualcuno accetta la situazione senza troppe recriminazioni: «Il mare è a un'ora e mezza di macchina e vivo in una città di cinquantamila anime. Fondamentalmente mi rompo i coglioni»¹³. Così Lucia Pacinotti sintetizza la sua condizione di commissario tra le montagne dell'Abruzzo: la detective creata da Alessia Tripaldi, con la sua capacità di abituarsi, rappresenta un primo livello di transizione tra "Non adatti" e "Montanari". Questi ultimi, nel panorama letterario italiano, sono davvero pochi e di recente ideazione. Vede infatti la luce nel 2018 il personaggio di Teresa Battaglia e lei in quelle valli dolomitiche dove si consumano i delitti più efferati ci è nata.

Si chiuse la porta di casa alle spalle, si liberò della borsa a tracolla e calciò le scarpe. Il tepore del legno sotto i piedi le ricordò che erano le cose semplici a dare sollievo all'anima, come quando da bambina correva scalza nelle vigne, d'estate, sollevando polvere e risate. Poteva ancora sentire il profumo minerale della terra arrostita dal sole, delle pietre saline, l'aspro dei tralci verdi e il dolce delle acacie in fiore. Il sudore, l'amaro dei fiori di dente di leone, le gocce di vino sulle labbra, rubate al bicchiere del nonno. La sostanza della felicità¹⁴.

Poco prima, il commissario Battaglia ci era stato presentato così:

una vecchia ingabbanata in un giaccone lungo fino quasi ai piedi. Era impossibile non notarla: portava i capelli tagliati a caschetto, la frangia lunga fino agli occhi, di un rosso artificioso che stonava in quell'armonia naturale di toni delicati. [...] [S]tava indicando qualcosa nel canale che si inoltrava nella boscaglia¹⁵.

A pensare che i toni delicati costituiscano l'armonia naturale della montagna è Massimo, il nuovo arrivato nella squadra investigativa: ovviamente, la montagna non è né delicata, né armoniosa: è rude e sgraziata come Teresa Battaglia e, altrettanto ovviamente, Massimo è il "Non adatto":

¹³ Tripaldi, Alessia, *Gli scomparsi*, Rizzoli, 2020, p. 29.

¹⁴ Tuti, Ilaria, *Fiori sopra l'inferno*, Longanesi, 2018, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

Non si era aspettato di dover guidare quasi due ore sotto un diluvio che riversava muri d'acqua sull'asfalto, il navigatore impazzito, gli occhi incollati al parabrezza. Quando aveva raggiunto la valle, era iniziato l'incubo del ghiaccio. Tornanti stretti e scivolosi facevano slittare gli pneumatici e perdere qualche battito al cuore. Un paio di volte l'auto si era bloccata a metà di una salita, il battistrada inadatto a fare presa sulla superficie gelata. Un trattore di passaggio si era fermato. Il proprietario, un vecchio dall'alito vinoso e la parlantina zoppicante, aveva insistito per aiutarlo. Diceva che accadeva spesso con i turisti in quel periodo dell'anno. E per lui non era un problema trainarlo fino al pianoro.

Tronchi, letame o macchine, che differenza fa?, aveva detto¹⁶.

La retorica dell'estraneo serve qui ad assegnare, per contrasto, al personaggio principale la patente di autenticità, di vera appartenenza alla stirpe dei montanari, ma, come accade ogni volta in cui viene impiegata, serve anche ad aggiungere un motivo di interesse nello sviluppo seriale della narrazione: riuscirà il "Non adatto" ad adattarsi? Il famigerato "arco di trasformazione del personaggio"¹⁷ ci consegnerà, al termine della serie, un investigatore finalmente integrato con l'ambiente che lo circonda?

Nel caso di Nanni Settembrini, l'investigatore creato da Enrico Camanni, l'arco di trasformazione, per quanto concerne una sorta di "adattamento alpino", è già nel passato del personaggio fin dalla prima indagine (datata 2006) ed emerge in rare e misurate analessi. Origini napoletane, infanzia e giovinezza a Torino, il "cittadino" Nanni avverte ben presto il fascino delle cime, dei ghiacciai, delle vie di roccia e diventa Guida Alpina a Courmayeur e poi capo del soccorso alpino in Valle d'Aosta. Camanni, alpinista e scrittore di montagna prima (in ordine di tempo e non di valore) che giallista, è molto attento a non inserire, in questo percorso di trasformazione, nessun elemento che sia puramente al servizio dell'acquisizione dello status di montanaro: la figura del cittadino che si innamora del mestiere della montagna è quanto mai realistica e Courmayeur, Gogne o Gressoney pullulano di milanesi e torinesi che, lasciatisi alle spalle una vita metropolitana, si reinventano come maestri di sci, guide alpine,

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Mi permetto di definirlo "famigerato" non tanto perché il concetto non possenga una sua validità euristica, ma perché la sua "fama", promossa da autori come Chris Vogler e Dara Marks, offusca quella di concetti ben più profondi elaborati dalla narratologia europea o da Edward Morgan Forster.

gestori di rifugi e così via. Un po' più brusca è invece la conversione del capo del soccorso alpino in investigatore.

Il problema centrale del poliziesco è, da sempre, la legittimazione del personaggio principale. L'oggetto di valore (per parlare in termini di semiotica greimasiana) "smascherare un assassino" non è equivalente alle migliaia di altri oggetti di valore a cui il protagonista di una narrazione può anelare: qualunque tipo di personaggio può aspirare all'amore, al superamento di un dolore, alla ricchezza, al potere e così via, ma per poter realisticamente desiderare di contribuire alla soluzione di un caso criminale occorre avere caratteristiche ben precise, specie se questo non deve avvenire sporadicamente, ma in maniera seriale. Queste caratteristiche sono possedute per definizione dagli investigatori professionisti (appartenenti alle forze dell'ordine, detective privati e altri rari esempi), mentre nel caso di investigatori non istituzionali occorre trovare una giustificazione plausibile al loro agire su un terreno che non appartiene loro e che, per di più, può essere mortalmente pericoloso. Certo, Nanni Settembrini ha dimestichezza con il "mortalmente pericoloso" e Camanni è molto abile a far incontrare il piano della morte accidentale in montagna (di competenza del capo del soccorso alpino) con quella della morte falsamente accidentale, dell'omicidio camuffato; il problema del realismo nell'attività dell'investigatore dilettante potrebbe però porsi con una serialità di lungo periodo: per quanto si voglia dar credito a Brassens quando dice che «C'est pas seulement à Paris que le crime fleurit», quale soglia massima di omicidi possiamo accettare tra le tranquille montagne valdostane prima di accusare il senso di una certa artificiosità? E quanti tra questi omicidi possono verosimilmente ricadere nella sfera d'azione del capo del soccorso alpino? I rilevamenti statistici ci dicono che nei cinque anni compresi tra il 1 gennaio 2019 e il 31 dicembre 2023 in Valle d'Aosta sono stati compiuti soltanto due omicidi volontari (entrambi nel 2021)¹⁸. Il dato è confortante per i cittadini, lo è meno per chi scrive polizieschi: tra i delitti di cui si è occupato Nanni Settembrini e quelli su cui ha indagato Rocco Schiavone, la media delle uccisioni letterarie è di gran lunga superiore a quella degli omicidi reali.

¹⁸ Istat, *Delitti denunciati dalle forze di polizia all'autorità giudiziaria*, in *IstatData – La banca dati dell'Istituto Nazionale di Statistica*, https://esploradati.istat.it/databrowser/#/it/dw/categories/IT1,Z0840JUS,1.0/JUS_CRIMINAL/DCCV_DELITTIPS/IT1,73_67_DF_DCCV_DELITTIPS_1,1.0.

E il “problema” dallo scarso tasso di criminalità delle zone montane diventa rilevante anche per un appartenente alle forze dell’ordine come Marco Gherardini, il protagonista dell’ultima trilogia di Guccini e Macchiavelli, i quali, dopo aver interrotto al quinto romanzo la serie dedicata a Santovito, non perdono la voglia di raccontare la montagna e nel 2011 pubblicano *Malastagione*¹⁹, il primo romanzo avente come protagonista l’ispettore del Corpo Forestale dello Stato Marco Gherardini, detto Poiana. A questo primo volume avrebbero dovuto far seguito un numero precisato di romanzi, ma a porre fine alle indagini dell’ispettore Gherardini è una violenta irruzione del reale nell’immaginario: il 31 dicembre 2016, il Corpo Forestale dello Stato smette di esistere, trasformandosi in “Comando per la tutela forestale, ambientale e agroalimentare” all’interno dell’Arma dei Carabinieri. Poiana potrebbe dunque riprendere a indagare come Carabiniere, ma, a quel punto, le specificità del personaggio, e soprattutto dell’ambiente montano nel quale si muove, si perderebbero. Gherardini diventerebbe uno dei tanti marescialli della serialità italiana.

Poiana, che sull’appennino tosco-emiliano è nato e cresciuto, è uno dei pochi esempi di investigatori perfettamente a loro agio tra cime, dirupi e sentieri (neppure Teresa Battaglia, a causa delle sue patologie, è altrettanto “adatta”), ma l’analisi di questo personaggio ci porterebbe via uno spazio che è bene dedicare ad altri temi: chi volesse approfondire l’argomento trova un saggio specifico su *Cinergie* n. 25²⁰.

I MILANESI AMMAZZANO AL SABATO, E I MONTANARI?

In uno dei romanzi dedicati alle gesta di Duca Lamberti²¹ (altro investigatore disadattato e reietto), Scerbanenco stabilisce un legame sostanziale tra l’ambiente sociale e le modalità di esecuzione del delitto; quando il protagonista chiede al colpevole ormai scoperto perché abbia scelto proprio il sabato per uccidere, l’uomo, con spontaneità (e, verrebbe da pensare, anche con uno spiccato accento meneghino), risponde: “Perché gli altri giorni lavoro”. L’ambiente cittadino, con la sua operosità, detta

¹⁹ Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorian, *Malastagione*, Mondadori, 2011.

²⁰ Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli’s Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 25, pp. 27–36, <https://cinergie.unibo.it/article/view/19176>.

²¹ Scerbanenco, Giorgio, *I milanesi ammazzano al sabato*, Garzanti, 1969.

modi e ragioni del crimine; l'ambiente montano non è da meno e anche qui i *topoi* abbondano.

Cliché numero 2: la montagna è luogo di riti ancestrali, di malefici e di maledizioni.

Austria, 1978

C'era una leggenda che gravava su quel posto. Una di quelle che si appiccicano ai luoghi come un odore persistente. Si diceva che in autunno inoltrato, prima che le piogge si tramutassero in neve, il lago alpino esalasse respiri sinistri²².

Inizia così il primo thriller di Ilaria Tuti e poco importa se l'inchiesta condotta con razionalità da Teresa Battaglia avrà ben poco a che vedere con le fole e le dicerie, quello che conta è dare subito al lettore un senso di oppressione ancestrale: la leggenda non "circola" come fanno di solito le leggende, ma "grava", schiaccia il luogo destinandolo a nient'altro che al Male. Sì, perché forse ha ragione Savinio, in montagna il crimine risponde a logiche diverse da quelle che lo motivano nei contesti urbani: è raro che in montagna si uccida solo per profitto, per desiderio di potere o per gelosia; questi moventi esistono, è chiaro, ma quasi sempre si aggiunge qualcosa di selvaggio, un odio profondo. È così che il Crimine diventa il Male.

Le mal suinte de ce pays comme l'eau des murs de nos maisons tout le long de l'hiver. Enraciné en nous, telle une sangsue fossilisée sur une pierre. C'est ce que disait mon grand-père, et avant lui son père, et le père de son père : depuis toujours ces montagnes sont maudites²³.

È questo è l'inizio di *Six fourmis blanches* di Sandrine Collette. Il male, le maledizioni, l'inverno, il freddo e l'umidità. Colui che parla del male è, il lettore lo scopre dopo poco, nientemeno che un "sacrificatore", uno che si trascina una capra fino alla cresta di una montagna e poi la getta nel dirupo come sacrificio alle misteriose entità che, nella valle, governano il bene e soprattutto il male. La storia di Mathias si incrocia con quella di Lou e, più in generale, dei sei turisti che hanno vinto un trekking tra

²² Tuti, Ilaria, *Fiori sopra l'inferno*, Longanesi, 2018, p. 12.

²³ Collette, Sandrine, *Six fourmis blanches*, Denoël, 2015, p. 9.

le montagne dell'Albania. Sei escursionisti nel romanzo della Collette e quattro in *The Ritual* di Adam Nevill²⁴, così come quattro sono gli amici che, discendendo il fiume in canoa, trascorrono “un tranquillo week-end di paura” in *Deliverance* di James Dickey²⁵, tutti a fare i conti con omicidi a catena, con antichi rituali e con comunità locali che l'isolamento e la chiusura hanno trasformato in focolai di follia omicida: è il cliché numero 3, quello che richiama lo scontro tra “civili” e “selvaggi”. Un cliché che troviamo quanto mai presente nella fortunatissima trilogia del Baztán di Dolores Redondo²⁶.

E, naturalmente, gli stereotipi possono combinarsi tra loro; così, quasi sempre, ai cliché fin qui elencati, si aggiunge (cliché numero 4) quello dell'oscurità reale e metaforica della montagna come strumento di occultamento. Foreste, forre, caverne, capanni di carbonai: alle quote medie, la montagna è, per sua natura, la negazione della luce e, dal punto di vista della narrazione poliziesca, la negazione del “far luce”.

È oscuro e misterioso l'ambiente che fa da sfondo a *La forêt des ombres*²⁷, dove un mite addetto alla conservazione dei cadaveri in un'agenzia di pompe funebri, ma, a tempo perso, autore di polizieschi, viene reclutato da uno psichiatra ricco e malato, per scrivere la storia di un serial killer di cui il mecenate era stato terapeuta. L'accordo tra lo psichiatra e l'aspirante scrittore prevede, oltre a un lauto compenso, che l'autore si trasferisca, con moglie e figlia, in un grande chalet perso nella Foresta Nera.

Non è però solo il nero o il verde cupo a creare nascondimento: anche dove la montagna è più bianca e luminosa, vale a dire sui suoi ghiacciai, qualcosa di importante e di criminale può nascondersi. Ed è proprio nella profondità di un crepaccio (che corrisponde a una profondità temporale, dal momento che lì si trovano acque ghiacciate vecchie di migliaia di anni) che, in *Les rivières pourpres*, l'assassino seriale cela un messaggio per gli investigatori.

Rimane aperta la questione del realismo: i milanesi ammazzano al sabato nel romanzo di Scerbanenco, ma a Milano (a Torino, a Parigi, a Roma e in qualsiasi altra città) si uccide tutti i giorni e con una certa abbondanza. In montagna, come abbiamo visto, no, in montagna, per

²⁴ Nevill, Adam, *The ritual*, Pan Macmillan, 2011.

²⁵ Dickey, James, *Deliverance*, Houghton Mifflin, 1970.

²⁶ Si veda il saggio di Myriam Roche in questo stesso volume.

²⁷ Thilliez, Franck, *La forêt des ombres*, Éditions du Passage, 2007.

fortuna, non si uccide quasi mai. E se, da un lato, chi scrive polizieschi può compensare la scarsa quantità di delitti con la loro efferatezza e con la particolarità del *modus operandi* del “killer di montagna”, dall’altro gli autori che puntano a una serialità letteraria di lunga durata, e/o a una trasposizione nella serialità televisiva, si trovano talvolta invogliati a inserire nella narrazione una certa quantità di contenuti e di moventi tipici del poliziesco *tout court*: criminalità organizzata (nel romanzo di Sandrine Collette compare a un certo punto la mafia albanese), perversioni sessuali (presenti, ad esempio, in *Glacé* di Bernard Minier²⁸ e in *Totenfrau* di Bernhard Aichner²⁹) o speculazione edilizia (sempre in *Totenfrau*, ma anche in *Malastagione* di Guccini e Macchiavelli). In questi casi cresce la permeabilità tra mondo urbano e mondo montano e la montagna, per la sua stessa natura appartata, diventa il crocevia di un malaffare che nasce in città. Traffici di essere umani, contrabbando d’armi, traffico di stupefacenti, appalti truccati: il crimine (e non il male) passa attraverso la montagna, la contamina, la sporca, ma nasce altrove e va altrove. Solo il male, come abbiamo visto, è veramente endemico.

IL POLIZIESCO SCOPRE LA MONTAGNA E INCONTRA LA SERIALITÀ TELEVISIVA

Ancora più recente, ma forse numericamente più significativo, è l’approdo in montagna della serialità televisiva. Nell’esaminare (attraverso rapide sinossi) questo fenomeno, conviene fare una distinzione tra la serialità di lunga durata con episodi autoconclusivi (ed eventuali elementi di serialità orizzontale) e le “miniserie” con un unico soggetto che attraversa tutte le puntate o, almeno, tutte le puntate di una stagione.

Serialità di lunga durata

SOKO Misteri tra le montagne

(Anni 2001-2021 – 20 stagioni – 263 episodi)

Produzione tedesco-austriaca, parte del franchise “SOKO”. Ambientata nella stazione sciistica austriaca di Kitzbühel, segue le indagini di una stazione di polizia. Siamo di fronte a un autentico *procedural*, a un’azione

²⁸ Minier, Bernard, *Glacé*, XO éditions, 2011.

²⁹ Aichner, Bernhard, *Totenfrau*, btb, 2014.

corale che non si differenzia troppo dalle altre serie dello stesso *franchising* ambientate, a partire dal 1978, a Monaco, Lipsia, Colonia, Potsdam, Linz e Amburgo. Qui la montagna costituisce spesso un mero sfondo.

A un passo dal cielo

(Anni 2011-2025 – 8 stagioni – 94 episodi)

Serie italiana creata da Salvatore Basile e prodotta da Lux Vide per Rai Fiction. La serie ha debuttato in Italia su Rai 1 il 10 aprile 2011. La trama segue le vicende della guardia forestale Pietro Thiene, un uomo dal passato tormentato che ha scelto di vivere tra le montagne dell'Alto Adige per ritrovare la pace. Tuttavia, la tranquillità della natura è spesso interrotta da crimini inspiegabili e misteri legati alla comunità locale. Collaborando con la polizia, con cui divide la caserma, Pietro si ritrova a investigare su casi che intrecciano segreti e drammi umani profondi. Conduce le indagini, con Pietro, il commissario di polizia napoletano Vincenzo Nappi, da poco trasferito in paese. Quando Pietro parte per il Nepal (pretesto per far uscire di scena l'ormai quasi ottantenne Terence Hill), gli subentra il comandante Francesco Neri, anch'egli con un passato drammatico legato alla morte del figlio e alla conseguente separazione dalla moglie, unitasi a una setta.

Alex Hugo

(Anni 2014-2025 – 11 stagioni – 30 episodi)

Serie francese con protagonista Alex Hugo, ex comandante della polizia marsigliese. Hugo è segnato dalla morte di un collega di cui si sente responsabile e poco tagliato per la violenza del crimine cittadino: è per questo che si ritira dalla città e si trasferisce sulle Alpi, nella *police rurale*. Dalla città, però, i crimini lo seguono anche nell'apparente tranquillità montana, costringendolo a tornare sul campo e confrontarsi con le ferite mai sanate del suo passato.

Miniserie

Glacé

(Anno 2017 – 6 episodi)

Thriller francese ispirato al romanzo di Bernard Minier. Il capitano Martin Servaz, della polizia di Tolosa, si vede affidare un caso inquietante nei Pirenei: la scoperta del corpo decapitato di un cavallo, appeso alla funivia della fabbrica più importante della regione. Il proprietario ha

14 *Alessandro Perissinotto*

chiesto esplicitamente di Servaz per condurre l'indagine, ma un altro motivo lega il poliziotto a quei luoghi: nel manicomio criminale del paese è rinchiuso l'assassino seriale Julian Hirtmann, che proprio lui aveva fatto arrestare. Il gelo della montagna è la scacchiera per riaprire la partita tra Servaz, tormentato dai fantasmi del passato, e la sua nemesi Hirtmann.

La foresta

(Anno 2017 – 6 episodi)

Serie thriller franco-belga ambientata in un piccolo villaggio delle Ardenne. La storia ruota attorno alla scomparsa di una ragazza nella foresta vicina al paese, sulla quale indagano il capitano della gendarmeria Gaspard Decker ed Eve Mendel, insegnante della ragazza. Eve è legata alla foresta da un passato misterioso: proprio lì era stata trovata, da bambina, sopravvissuta a un evento traumatico di cui non ha memoria. Mentre l'indagine si sviluppa, segreti inquietanti emergono dalla comunità e dai boschi circostanti.

Le chalet

(Anno 2018 – 6 episodi)

Serie thriller francese, dal respiro corale. Un gruppo di amici si riunisce in un remoto chalet di montagna, nel villaggio di Valmoline, ignari di cosa sia successo sul posto vent'anni prima. I primi ad arrivare sono Adèle, incinta di tre mesi, che desidera fuggire dalla città per qualche tempo e il suo compagno Manu, che a Valmoline passava le vacanze durante l'infanzia. La pace della montagna si trasforma presto in un incubo: l'unico ponte che permette l'accesso a Valmoline crolla, isolando il gruppo dal mondo esterno, e una serie di omicidi si abbatte sul villaggio e sui protagonisti.

La foresta degli scomparsi

(Anno 2022 – 4 episodi)

Nella Foresta Nera, al confine tra Francia e Germania, alcuni escursionisti scoprono una fossa comune contenente dodici corpi maschili, risalenti a periodi differenti. L'indagine è affidata all'ispettore franco-tedesco Éric Maes (in forza alla polizia di Karlsruhe) e al capitano Franz Agerland (della polizia di Strasburgo). A loro si unisce la giudice istruttore Camille Hartmann, temporaneamente sospesa a causa di un incidente automobilistico avvenuto un anno prima, che le ha causato una grave amnesia. Mentre le indagini procedono, Camille inizia a sospettare che il

caso sia collegato al suo incidente e al suo passato dimenticato.

Totenfrau

(Anno 2022 – 6 episodi)

Serie thriller austriaca basata sul romanzo di Bernhard Aichner. Brünhilde Blum gestisce un'agenzia di pompe funebri in un paese di montagna vicino a Innsbruck. La sua vita viene sconvolta quando il marito, un poliziotto, viene ucciso in un apparente incidente d'auto. Spinta dalla sete di verità, Blum inizia a indagare per conto proprio, scoprendo una rete di segreti oscuri e corruzione che coinvolgono l'intera comunità. La sua ricerca della giustizia la porta a confrontarsi con il lato più oscuro della natura umana e con i traumi del suo passato.

Piste Noire

(Anno 2023 – 6 episodi)

Serie francese ambientata sulle Alpi. Émilie Karras, della polizia di Lione, viene inviata in una stazione sciistica per indagare su un omicidio apparentemente legato al traffico di droga. Karras è originaria del paese, da cui era scappata per dimenticare un'infanzia traumatica, e durante le indagini deve confrontarsi con i suoi personali fantasmi.

Brennero

(Anno 2024 – 8 episodi)

Serie televisiva italiana Rai ambientata in provincia di Bolzano. Tratta il tema del terrorismo altoatesino e, in particolare, è ispirata alla cosiddetta *Notte dei fuochi*, tra l'11 e il 12 giugno 1961. La trama segue le indagini della pubblico ministero Eva Kofler e dell'ispettore Paolo Costa su una serie di omicidi legati al "Mostro di Bolzano". La serie esplora le tensioni culturali tra la comunità di lingua tedesca e quella di lingua italiana, ben rappresentate dai due protagonisti.

Detective Forst

(Anno 2024 – 6 episodi)

Thriller polacco basato sui romanzi di Remigiusz Mróz. Il protagonista, Wiktor Forst, è un investigatore trasferito per motivi disciplinari in una zona remota delle montagne Tatra. Quando nella regione viene scoperto un cadavere appeso a una croce d'acciaio ad alta quota, Forst si convince che il colpevole sia un assassino seriale, ma viene allontanato dal caso per

i suoi metodi non convenzionali. La sua indagine, che prosegue al di fuori dalle maglie della legge, si trasforma in una lotta contro i propri demoni.

Anthracite

(Anno 2024 – 6 episodi)

Thriller francese ambientato nel massiccio in Isère. Nel 1994, nel villaggio alpino di Léviionna, un suicidio di massa coinvolge i membri di una setta chiamata “Les Écrins”, guidata dal carismatico Caleb Johansson (la vicenda è ispirata a un reale fatto di cronaca). Questo evento sconvolge la comunità locale e attira l'attenzione dei media nazionali. Trent'anni dopo, l'omicidio di una donna, eseguito con modalità che richiamano i rituali della setta, riporta alla luce i tragici eventi del passato. Jaro Gatsi, un giovane con un passato criminale in cerca di redenzione, diventa il principale sospettato. Determinato a dimostrare la propria innocenza, Jaro si allea con Ida Heilman, una giornalista sulle tracce del padre scomparso. Insieme, si addentrano nei misteri di Léviionna, scoprendo segreti sepolti e connessioni inaspettate tra passato e presente.

Basta una rapida lettura di queste sinossi (che costituiscono una ricognizione assai incompleta che esclude, ad esempio, tutta la produzione scandinava e quella sudamericana) per rendersi conto di come i cliché esposti in precedenza a proposito del poliziesco letterario vengano ribaditi anche nella serialità televisiva; ad essi, si aggiunge il *topos* del personaggio dal passato oscuro e tormentato tipico però del poliziesco *tout court* e non solo di quello ambientato in montagna.

PER CONCLUDERE

Ma anche per dire che, ovviamente, una conclusione definitiva è impossibile: il poliziesco e la montagna si sono incrociati in tempi abbastanza recenti e il loro incontro sta ancora producendo frutti relativamente eterogenei; ciò che ho qui tentato di fare è trovare un certo numero di elementi comuni che leghino la molteplicità delle fiction poliziesche “montane” alla realtà economica, ambientale e soprattutto sociale della montagna, perché il poliziesco, qualsiasi poliziesco, è sempre un racconto fortemente radicato nella realtà e, in quanto tale, ci restituisce due sguardi di rilevanza sociologica: uno sguardo sul mondo e uno sguardo sulle visioni, più o meno stereotipate e socialmente determinate, del mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Aichner, Bernhard, *Totenfrau*, btb, 2014.
- Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Cda&Vivalda, 2006.
- Camanni, Enrico, *L'ultima Camel blu*, Cda&Vivalda, 2008.
- Camanni, Enrico, *Il ragazzo che era in lui*, Vivalda, 2011.
- Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020.
- Camanni, Enrico, *La discesa infinita*, Mondadori, 2021.
- Collette, Sandrine, *Six fourmis blanches*, Denoël, 2015.
- Crovi, Luca, *Storia del giallo italiano*, Marsilio, 2020.
- Dickey, James, *Deliverance*, Houghton Mifflin, 1970.
- Felder, Marco, *Tutta quella brava gente*, Rizzoli, 2019.
- Fossati, Franco, *Dizionario del poliziesco*, Vallardi, 1994.
- Grangé, Jean-Christophe, *Les rivières pourpres*, Albin Michel, 1997.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Macaroni*, Mondadori, 1997.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Un disco dei Platters*, Mondadori, 1998.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Questo sangue che impasta la terra*, Mondadori, 2001.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Lo spirito e altri briganti*, Mondadori, 2002.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Tango e gli altri*, Mondadori, 2007.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Malastagione*, Mondadori, 2011.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *La pioggia fa sul serio*, Mondadori, 2014.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Tempo da elfi*, Giunti, 2017.
- King, Stephen, *The Shining*, Doubleday, 1977.
- Manzini, Antonio, *Pista nera*, Sellerio, 2013.

18 *Alessandro Perissinotto*

- Manzini, Antonio, *La costola di Adamo*, Sellerio, 2014.
- Manzini, Antonio, *Non è stagione*, Sellerio, 2015.
- Manzini, Antonio, *Era di maggio*, Sellerio, 2015.
- Manzini, Antonio, *7-7-2007*, Sellerio, 2016.
- Manzini, Antonio, *Pulvis et umbra*, Sellerio, 2017.
- Manzini, Antonio, *Fate il vostro gioco*, Sellerio, 2018.
- Manzini, Antonio, *Rien ne va plus*, Sellerio, 2019.
- Manzini, Antonio, *Ah l'amore l'amore*, Sellerio, 2020.
- Manzini, Antonio, *Vecchie conoscenze*, Sellerio, 2021.
- Manzini, Antonio, *Le ossa parlano*, Sellerio, 2022.
- Manzini, Antonio, *Elp*, Sellerio, 2023.
- Minier, Bernard, *Glacé*, XO éditions, 2011.
- Nevill, Adam, *The Ritual*, Pan Macmillan, 2011.
- Oliva, Carlo, *Storia sociale del giallo*, Todaro, 2003.
- Perissinotto, Alessandro, *L'anno che uccisero Rosetta*, Sellerio, 1997.
- Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine*, Bompiani, 2008.
- Perissinotto, Alessandro, *La canzone di Colombano*, Sellerio, 2000.
- Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 25, pp. 27–36, <https://cinergie.unibo.it/article/view/19176>.
- Redondo, Dolores, *El guardián invisible*, Destino, 2013.
- Redondo, Dolores, *Legado en los huesos*, Destino, 2013.
- Redondo, Dolores, *Ofrenda a la tormenta*, Destino, 2014.
- Savinio, Alberto, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano, 1982.
- Scerbanenco, Giorgio, *I milanesi ammazzano al sabato*, Garzanti, 1969.
- Simenon, Georges, *Maigret et l'homme du banc*, Presses de la Cité, 1953.

Thilliez, Franck, *La forêt des ombres*, Éditions du Passage, 2007.

Trevanian, *The Eiger Sanction*, Crown, 1972.

Tripaldi, Alessia, *Gli scomparsi*, Rizzoli, 2020.

Tuti, Ilaria, *Fiori sopra l'inferno*, Longanesi, 2018.

Tuti, Ilaria, *Ninfa dormiente*, Longanesi, 2019.

Vargas, Fred, *L'Homme à l'envers*, Viviane Hamy, 1999.

OUTSIDE THE GENRE:
FENOMENI MIGRATORI DELLA FIGURA DEL DETECTIVE
AL DI LÀ DEL GENERE E DELLO SPAZIO URBANO

*Mirko Gentile*¹

INTRODUZIONE

Se dovessimo tentare di isolare una caratteristica propria del romanzo giallo, capace cioè di distinguerlo tanto dai precursori che dalle successive forme del romanzo “di genere”, utilizzeremmo per certo la parola *convenzionalità*. Potrà forse apparire paradossale, ma i lettori di romanzi gialli, per definizione amanti dell’enigma e del mistero, sanno quasi sempre cosa aspettarsi quando acquistano un nuovo libro. A partire dal colore della copertina, espressione massima di convenzionalità estetica, dalla quale appunto prendono il nome in Italia, fino agli stessi intrecci, estremamente formali e canonici. La triade aristotelica, l’unità di luogo, di tempo e di azione, trova dunque la sua massima realizzazione nell’innesco classico delle trame attraverso un omicidio (il *whodunnit*), il numero limitato di personaggi, la stereotipicità dell’eroe e spesso dello stesso colpevole. A chi non è mai capitato – verrebbe da chiedersi – di incolpare ironicamente il maggiordomo quando non si trova il colpevole di un misfatto?

Ma è proprio qui il problema. La chiave di questo sistema formale, di delitto e castigo, è tutta racchiusa nella risoluzione dell’enigma e nell’opposizione tra lo spirito analitico del detective da un lato, e l’astuzia criminale dall’altro. Il compito che affidiamo alla letteratura di consumo

¹ Università La Statale di Milano.

non è quello di offrirci una panoramica oggettiva e naturalistica del senso e del mondo in cui viviamo, ma piuttosto quella di mappare alcune realtà, di ricucirne la polifonia di opposizioni (borghesia/proletariato, centro/periferia, bene/male, detective/assassino etc.) fino a giungere a uno scioglimento della trama che restituisca una percezione di pienezza del senso. Tale operazione è compiuta in massima parte dalla figura del detective, il quale è dotato in genere di capacità di osservazione e analisi al di sopra del normale. Ma il detective non è soltanto uno studioso², deve “sporcarsi le mani” per usare un’espressione con la quale il critico Jameson descriveva l’eroe chandleriano Philip Marlowe. Il detective attraversa lo spazio, le abitazioni, le città che fanno da sfondo agli omicidi e che sono lastricate di indizi e tracce del delitto. Ed è proprio partendo da questa relazione del detective con lo spazio che prende avvio questa riflessione. In che modo l’indagine rappresenta e/o costruisce la città? Possiamo considerare il romanzo giallo come un modello di romanzo urbano? E come reagisce la narrazione di indagine quando si misura con un contesto non cittadino?

VERSO UN MODELLO DI ROMANZO URBANO:
LA LINEA DOSTOEVSKIJ

Nelle riflessioni affidate da Giuseppe Di Giacomo al suo *Estetica e letteratura*³, si delineano due filoni principali o “linee narrative” lungo le quali avrebbe preso forma il romanzo postmoderno, sulla base delle riflessioni di Lukács⁴ in merito al rapporto tra arte e vita, e tra senso e non-senso.

² Il presente contributo tralascerà colpevolmente di entrare nel merito delle numerose varianti e tipologie di investigatore, nonché delle possibili categorizzazioni. In questa direzione, ad esempio, sarebbe possibile menzionare la distinzione che fa Deleuze tra il modello britannico (ad es. Sherlock Holmes) caratterizzato da un modello induttivo di indagine e la scuola francese (ad es. Tabaret, Lecoq o Rouletabille) maggiormente aderenti a un approccio “positivista” e a un metodo d’indagine deduttivo e razionale (cfr. Deleuze, Gilles, *Philosophie de la Série Noire*, in *Arts et Loisirs*, 1966, 18, pp. 12-13). Per quanto riguarda l’evoluzione storica del personaggio, si rinvia invece a Mandel, Ernest, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, IperNONFICTION, 1990 (ed. or. 1984). In questa sede si è preferito però non approfondire tali differenze, ma piuttosto si è ritenuto di basarsi su tratti comuni e ricorrenti dei personaggi.

³ Di Giacomo, Giuseppe, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, 1999.

⁴ Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Nuova Pratiche, 1994 (ed. or. 1920).

Tali direttive si sostanziano da un lato in quella che viene denominata la *linea-Flaubert*, nella quale si ravvisa una tensione costante verso la ricerca del senso. Questa riconosce i suoi rappresentanti in autori come il Proust della *Recherche* e in opere quali l' *Uomo senza qualità* di Musil⁵ o, ancora, nella scrittura dell'opera-mondo⁶ che Joyce realizza attraverso l' *Ulisse*, affidando all'opera stessa la risoluzione dell'esistenza e la *summa* dell'universale.

Dall'altra, invece, si collocherebbe la cosiddetta *linea-Dostoevskij* che appare priva di tali tensioni, poiché relega la risoluzione del rapporto tra senso e non-senso alle contingenze della vita piuttosto che all'arte, giudicata incapace di assolvere tali compiti. Il personaggio dostoevskijano sfugge così a qualsivoglia sguardo classificatorio da parte del lettore, al quale non si offre, e al contempo non opera nella direzione di risolvere in sé una tensione tra il senso e il non-senso, adagiandosi piuttosto – o ripiegandosi – nella sua catastrofica paradossalità. Tali tendenze sono sublimite nell'opera, ad esempio, di Kafka, dove assistiamo alla totale perdita di identità dei personaggi⁷, e dove non solo si configura una rinuncia al compito di includere la vita nell'arte, ma la si trasforma in uno strumento di lotta contro il mondo esterno⁸.

Partendo da queste riflessioni, lo studio della spazialità urbana attraverso il romanzo ha finito con il prediligere le produzioni della prima linea letteraria, lasciando nell'ombra la seconda. Come sostenuto da Ilardi⁹, è però proprio in quest'ultima – comprendente anche i generi della fantascienza, del *noir* e alcune forme del romanzo giallo – che si rintraccerebbe il modello del romanzo urbano contemporaneo, e in particolar modo nel suo abbandonare il tentativo di rappresentare la metropoli nella sua dimensione *totale*, ricostruendo piuttosto una trama di percorsi autonomi all'interno dello spazio. Tali percorsi sono intrapresi da particolari tipologie di personaggi dotati di caratteristiche e capacità atte a renderli dei veri e propri dispositivi della narrazione. Nell'ambito del romanzo urbano, una funzione chiave di questi dispositivi è quella di ricostruire la struttura topologica della narrazione cucendo insieme le trame, altrimenti caotiche

⁵ Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971, p. 288.

⁶ Eco, Umberto, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, 1966, p. 60.

⁷ Si pensi a questo proposito al personaggio di nome K. de *Il processo*.

⁸ Cfr. Baioni, Giuliano, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, 1984.

⁹ Ilardi, Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, 2005, p. 38.

e inafferrabili, dello spazio cittadino. Fu per primo Walter Benjamin a sovrapporre la figura dell'investigatore a quella del moderno *flâneur*¹⁰, per la sua capacità di scavare nello spazio urbano alla ricerca di indizi o per il suo modo di leggere i personaggi e di vivere la città diagonalmente, passando dai salotti borghesi ai quartieri malfamati e permettendo al lettore di seguirlo in un percorso di esplorazione immersiva. La relazione tra queste due figure è resa esplicita in un passo di Benjamin citato da Ambroso¹¹ in riferimento a *L'uomo della Folla* di E. A. Poe:

In tempi di terrore [...] ognuno può anche trovarsi nella condizione di giocare al detective. La *flânerie* offre in questo caso la migliore delle prospettive. [...] Diventando involontariamente un detective, il *flâneur* ha dei vantaggi da un punto di vista sociale: viene legittimata la sua oziosità. La sua indolenza è solo apparente. Dietro di essa si cela un vigile osservatore che non perde d'occhio il malfattore. [...] [Il detective] [s]viluppa forme di reazione adatte al ritmo della metropoli¹².

Il testo di Poe, pur non essendo ascrivibile alla macro-categoria del romanzo poliziesco, ne anticipa in un certo senso la struttura. Il protagonista osserva la folla seduto al tavolo di un bar situato in una centralissima strada londinese. Si tratta del cronotopo del crocevia, il punto di osservazione privilegiato del personaggio, che gli consente di scrutare e catalogare le tipologie umane che transitano nel bar, raccogliendo indizi sulla loro posizione sociale attraverso aspetti estetici come l'abbigliamento e le espressioni del volto. Le descrizioni sono dettagliate e caratterizzano l'archetipo di un personaggio dotato di incredibili capacità deduttive e di una finissima conoscenza antropologica, richiamando in qualche modo le doti a cui ci hanno abituato figure iconiche come Sherlock Holmes o Miss Marple, solo per citare alcuni esempi tra i più noti. La funzione investigativa del protagonista non si esaurisce però nell'osservazione analitica, ma

¹⁰ Cfr. Howell, Philip, *Crime and The City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography*, in *Antipode*, 1998, 30.4, pp. 357-378 e Pezzotti, Barbara, *Urban Mobility and Technology in Carlo Lucarelli's Almost Blue*, in Piipponen et al. (cur.), *Transnational Crime Fiction*, Crime Files, 2020.

¹¹ Ambroso, Federica, *Du flâneur au détective. La ville à explorer, déchiffrer, aimer*, in *RILUNE*, 2020, 14, pp. 21-35.

¹² Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, 2012 (ed. or. 1923), p. 671.

si attiva principalmente quando si trova al cospetto di quello che appare ai suoi occhi come un enigma. La comparsa di un uomo, la cui immagine appare al protagonista come indecifrabile e misteriosa, innesca in lui il bisogno di risolvere l'enigma ingaggiando un pedinamento per le strade di Londra alla ricerca di informazioni. È questo elemento a condurci direttamente al cuore di uno dei fattori fondamentali che fanno del detective un dispositivo narrativo: il movimento.

IL DETECTIVE COME DISPOSITIVO DI MAPPATURA COGNITIVA

Nel descrivere la prosa di Raymond Chandler, uno dei maggiori esponenti della letteratura *hard-boiled* moderna, Fredric Jameson si sofferma ampiamente sull'illusione estetica che soggiace all'esperienza topologica nei suoi romanzi. Jameson è attratto in particolare dalla figura del detective Philip Marlowe, definito come un personaggio "proto-postmoderno"¹³, il quale si muove tra ambienti diversi, annotando e catturando manifestazioni differenti del tessuto urbano. Come una cinepresa, l'occhio di Marlowe ricuce insieme l'aristocrazia dei salotti borghesi con l'umanità tipica del sobborgo, abitato da emarginati e segnato dalla criminalità dilagante. Un movimento incessante che sembra ridurre l'enigma, il mistero dell'omicidio, a nulla più che una scintilla funzionale all'innescio del movimento, il vero motore della narrazione:

Anyone who has watched New York movies of the thirties is aware of how linguistic characterization feeds into a picture of the city as a whole: the stock ethnic and professional types, the cabbie, the reporter, the flatfoot, the high society playboy, the flapper, and so forth. Needless to say, the decay of this kind of movie¹⁴.

Questo modo di procedere viene definito da Jameson come una forma di "mappatura cognitiva", volta a dotare il soggetto di una consapevolezza più profonda del proprio posto nella complessità globale¹⁵. Ritorna dunque il problema della tensione tra senso e non-senso che aveva dato avvio a questa riflessione. Il modello di rappresentazione totalizzante, il tentativo

¹³ Jameson, Fredric, *Raymond Chandler: Detections of Totality*, Verso, 2016.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 54.

vano di cristallizzare la compagine urbana in un'unica rappresentazione, entra in contrasto con i limiti di una finitezza epistemologica del fenomeno urbano, trasformando l'indagine in un modello di pensiero e una ricostruzione del senso che parte dall'irrapresentabilità della metropoli per farsi strumento di conoscenza. Come afferma sempre Jameson, «*Totalizing* does not imply a belief in the possibility of access to the totality, but rather a playing with the boundary itself, like a loose tooth»¹⁶. Nella città, il potere della ragione del detective promette di svelarne le connessioni, rivelando un'unità che risolve il mistero dell'esperienza urbana e ne conferisce una qualche forma di significato.

Non è dunque il senso "ultimo" o "totale" la scintilla che muove l'azione nel romanzo giallo e la *detection story* in generale, ma piuttosto, come afferma Deleuze¹⁷, la ricerca del senso si verifica qui attraverso una collezione spesso accidentale di legami casuali. In altre parole, nel dare forma a un'immagine del pensiero immanente al reale, nello scorgere direzioni e connessioni che non avremmo trovato altrimenti. Appunto, nella pratica della *flânerie*.

Ed è sulla base di questo che il filosofo parigino giungerà, nelle pagine di *Différence et répétition* (1968), ad accostare il paradigma investigativo a quello fantascientifico, al fine di spiegare il suo modo di concepire la filosofia. Il romanzo giallo, come ogni opera di fantascienza, reinventa speculativamente il mondo, non punta a risolverlo. Scrive Deleuze, infatti, che:

Un libro di filosofia deve essere da un lato una specie particolarissima di romanzo poliziesco, dall'altro una sorta di fantascienza. Parlando di romanzo poliziesco, vogliamo dire che i concetti devono intervenire, con un'area di presenza, per risolvere una situazione locale, in quanto mutano anch'essi con i problemi, hanno delle sfere d'influenza, in cui si esercitano, come vedremo in seguito, in rapporto con dei 'drammi' e per i tramiti di una certa 'crudeltà'. Devono avere una coerenza tra loro, ma questa coerenza non deve venire da loro, altra essendo la parte donde hanno da attingerla¹⁸.

Ogni indagine nel romanzo giallo è, dunque, secondo Deleuze, fantascientifica per definizione. Il detective costruisce una realtà, non descrive il

¹⁶ *Ibid.*, p. 363, corsivo mio.

¹⁷ Deleuze, Gilles, *Philosophie de la Série Noire*, in *Arts & Loisirs*, 1966, 18, pp. 12-13.

¹⁸ Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, 1971 (ed. or. 1968), p. 5.

mondo esistente, ma ne inventa uno al fine di raccontare una storia. Coglieremo adesso questa audace analogia tra i due generi, come pretesto per introdurre e descrivere un interessante fenomeno di ibridazione che si verifica quando questi due mondi entrano realmente in contatto. Per domandarci – meglio ancora – cosa accade quando il detective “emigra” dal suo genere di riferimento per investigare altri mondi.

IBRIDAZIONE E MIGRAZIONE: IL DETECTIVE FUORI DAL GIALLO

Com'è ben noto, il paradigma indiziario è stato spesso riproposto all'interno di una cornice fantascientifica. Si pensi, a titolo di esempio, al commissario Deckard di *Blade Runner* (1982), l'iconica trasposizione cinematografica di Ridley Scott del romanzo *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) di Philip K. Dick. Già Mike Davis¹⁹ aveva riconosciuto il debito della pellicola verso i canoni tipici del poliziesco e del *noir*. La Los Angeles del 2019²⁰ è immersa in una pioggia costante, è una metropoli caotica e multirazziale, così come lo stesso Deckard, interpretato da Harrison Ford, è debitore verso l'archetipo del detective della prima metà del Novecento²¹. Deckard indossa sempre un trench e un cappello, ha una propensione a bere e a scontrarsi con gli agenti di polizia ed è dotato di un umorismo tipicamente chandleriano. La pellicola di Scott è di particolare importanza perché segna la data di nascita dell'immaginario *cyberpunk*, ma gli episodi di “migrazione” del detective dal romanzo giallo a quello fantascientifico sono frequenti e numerosi. I romanzi di Gleen Cook sono un esempio lampante, come *Sweet Silver Blues* (1987), il romanzo che inaugura la serie ancora in corso di Garrett P.I., la quale deve molto all'immaginario di scrittori come Dashiell Hammett e dello stesso Chandler. Rientrano in questo modello anche la serie di libri che hanno per protagonista il detective Lord Darcy ideato da Randall Garrett,

¹⁹ Davis, Mike, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, 2006 (ed. or. 1990), pp. 43-44.

²⁰ Il primo film della serie è stato girato nel 1982. Fa notare, infatti, ironicamente Michael Docherty come la città del futuro appartenga ormai paradossalmente a un tempo passato (*Do Android Detectives Dream of Electric Cowboys? Western Retro-futurity in Blade Runner 2049*, in *Comparative American Studies An International Journal*, 2022, 19.4, pp. 398-418). Tuttavia, nella riproposizione di Denis Villeneuve del 2017, la storia è ambientata nella Los Angeles del 2049.

²¹ Davis, Mike, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, 2006 (ed. or. 1990), p. 44.

l'investigatore forense del principe Riccardo, che costituiscono un curioso *pastiche* chandleriano sullo sfondo ucronico del dominio della dinastia plantageneta. Tutti questi esempi hanno molto a che vedere ancora una volta con la tematica spaziale che stiamo esaminando.

L'elemento urbano nei racconti di fantascienza, in particolar modo nella distopia, ricopre un ruolo altrettanto – per non dire maggiormente – importante nell'economia narrativa generale²². Le città della fantascienza sono infatti considerabili come la restituzione plastica delle istanze di critica, o delle aspettative future dell'autore, e sono spesso utilizzate per denunciare problematiche sociali come la sovrappopolazione, l'edonismo capitalista, il controllo governativo o l'inquinamento. Molti romanzi fantascientifici ricorrono a espedienti narrativi che potremmo paragonare a dei “tour guidati” attraverso gli spazi della città. È quello che accade, ad esempio, nel romanzo di Aldous Huxley, *Brave New World* (1932), nel quale il personaggio principale Bernard Marx si reca in visita nella Riserva dei Selvaggi situata nel Nuovo Messico, facendosi scortare da una guida locale che lo istruisce sui costumi e le tradizioni dei “selvaggi” che la abitano. Huxley ricorre a questa forma di *expository tour* in un altro episodio dello stesso romanzo, nel quale assistiamo a un gruppo di studenti che svolgono una visita guidata nel laboratorio di ingegneria genetica del Nuovo Mondo, in cui è il Direttore del Centro a raccontare le attività e le finalità di quest'ultimo. Ulteriori esempi di *expository tours* sono quelli in cui è condotto Freder da Maria in *Metropolis* (1927), o Neo da Morpheus in *Matrix* (1999), e parrebbero essere abbastanza da considerarla una prassi consolidata, o almeno per dimostrare come il romanzo fantascientifico si serva dei personaggi per “dare voce” allo spazio, il quale a sua volta dà voce all'immaginario dell'autore. La *flânerie* del detective, così come l'abbiamo descritta fino a ora, diviene dunque un espediente di grande efficacia in operazioni di questo tipo, in quanto permette l'esplorazione diagonale delle città e ne mette in luce le problematiche, ed è forse questo un motivo plausibile che ne giustifichi una migrazione e un impiego tanto frequente.

²² Per una disamina più approfondita del ruolo dello spazio urbano nelle narrazioni distopiche mi permetto di rinviare a Gentile, Mirko, *Reciprocità e Conflitto: l'individuo e la Metropoli distopica*, in Cocco; Montanari (cur.), *Le immagini della città. Comics, Street art, Advertisements*, Il Sileno edizioni, 2024, pp. 154-171.

SOYLENT GREEN E L'INDAGINE FANTASCIENTIFICA

Di particolare interesse, da questo punto di vista, è il caso di *Soylent Green*, un film di fantascienza distopica del 1973 diretto da Richard Fleischer e liberamente tratto dal romanzo *Make Room! Make Room!* di Harry Harrison del 1966. L'autore statunitense, noto per il suo stile ironico e provocatorio, immagina una New York sovraffollata e in declino nel 1999 (trent'anni dopo la pubblicazione del romanzo) per affrontare il tema dell'esplosione demografica e le conseguenze catastrofiche della crescita incontrollata. Le vite dei protagonisti della narrazione appaiono segnate dalla miseria e dalla scarsità di risorse e l'ordine sociale si sta sgretolando. La società è al collasso, e ciò è testimoniato dalle condizioni estreme, specialmente dal punto di vista abitativo e alimentare, in cui vivono i personaggi. Sul finire degli anni Sessanta, l'opera attira l'attenzione degli *studios* di Hollywood. Da questo interesse nascerà una trasposizione destinata a divenire uno dei maggiori *cult* della cinematografia americana fantascientifica. Tuttavia, nel passaggio dal libro allo schermo, vengono introdotti significativi cambiamenti, provocando il malcontento dello stesso Harrison che ne aveva però ceduto i diritti. Il regista Richard Fleischer e i produttori scelgono di rendere la trama più oscura e inseriscono un colpo di scena assente nel romanzo: il *Soylent Green*, alimento sintetico distribuito alla popolazione, si rivela essere un prodotto a base di carne umana lavorata, mentre nel libro era semplicemente una bistecca a base di soia e lenticchie²³. Oltre a questa differenza, la principale e più importante, anche la natura del protagonista subisce una evoluzione notevole. Nel film, Charlton Heston interpreta il detective Thorn, mentre nel libro il personaggio principale è Andy Rusch.

Rusch non è un eroe nel senso classico. Come Thorn, anche lui è un detective, ma si presenta come un uomo comune, logorato dalla vita, che lotta per sopravvivere in un mondo degradato. Condivide con altre perso-

²³ Harry Harrison non era del tutto soddisfatto della versione cinematografica, in particolare per il cambiamento legato al *Soylent Green*, poiché pensava che il focus del suo libro fosse la sovrappopolazione e non il cannibalismo. Tuttavia, lo stesso Harrison riconobbe il merito che la pellicola ebbe nel far conoscere il romanzo al grande pubblico, anche grazie all'espedito – a suo avviso sensazionalistico e mistificante – del cannibalismo. L'autore ha espresso le sue opinioni sull'adattamento del romanzo in Peary, Danny (cur.), *Omni's Screen Flights/Screen Fantasies: the future according to science fiction cinema*, Doubleday, 1984.

ne un appartamento fatiscente, e la sua esistenza riflette perfettamente il crollo della società, in cui il sovraffollamento ha cancellato ogni forma di comfort o privacy. Rusch indaga su un omicidio, quello del magnate “Big Mike” O’Brien, ma il romanzo non si concentra su un intrigo poliziesco, e potremmo dire che nemmeno il personaggio lo faccia particolarmente. La professione di investigatore è per lui, infatti, soltanto un mezzo di sostentamento, nemmeno troppo remunerativo. Lo si potrebbe descrivere come un osservatore disincantato, che permette al lettore di vedere la decadenza e il collasso di una civiltà che non può più sostenere il peso della sovrappopolazione e della carenza di risorse. Il personaggio di Thorn, invece, è molto diverso. È un detective duro e pragmatico, il tipico eroe d’azione che non esita a trarre vantaggio dalle circostanze, sottraendo beni di ogni tipo, principalmente alimentari, dai lussuosi appartamenti dove transita durante il corso dell’indagine. Si direbbe che la figura di Thorn sia strutturata sul modello del più classico *tough man* hollywoodiano, molto lontano dalla vulnerabilità di Rusch. Piuttosto che limitarsi a osservare la decadenza sociale, Thorn si ribella e combatte contro le forze corrotte che controllano la società. Questa caratterizzazione lo avvicina ai protagonisti dei polizieschi anni Settanta, come quelli interpretati da Clint Eastwood o Steve McQueen, o all’archetipo del detective *hard-boiled* della narrativa poliziesca degli anni Trenta e Quaranta. Se nel romanzo Rusch è uno strumento per esplorare il dramma della sovrappopolazione, l’investigatore del grande schermo, Thorn, è lui stesso il motore dell’azione, in lotta per scoprire una verità sconvolgente.

Tra i cambiamenti introdotti dalla regia di Fleischer, è possibile menzionarne un altro, importante sia per l’accostamento del personaggio Thorn all’archetipo del detective, sia per introdurre le dinamiche di rappresentazione dello spazio all’interno del film. Come si è già accennato in precedenza, Andy Rusch condivide il suo appartamento con altre persone, in una condizione che riflette perfettamente le tematiche centrali del libro. Una condizione abitativa come la sua restituisce l’idea di quanto siano alienanti e soffocanti le relazioni umane in un mondo al collasso. Nel film, invece, il detective Robert Thorn abita con una sola persona, Sol Roth, un anziano amico e collaboratore. Si tratta di una figura centrale nella vita di Thorn, non solo come compagno di stanza, ma anche come assistente intellettuale e partner morale. Sol è un ex bibliotecario, l’ultimo legame con un passato più civilizzato e colto, e aiuta Thorn nella sua indagine offrendo conoscenze e ricerche che il detective non potrebbe ottenere da

solo. Questa relazione rappresenta un cambiamento significativo rispetto al romanzo, e Sol Roth diventa, di fatto, una versione moderna e distopica della “spalla” tipica dei detective. Nella tradizione del poliziesco, la spalla (o *sidekick*) è una figura ricorrente. Dal Dr. Watson che affianca Sherlock Holmes a personaggi come Archie Goodwin per Nero Wolfe, o Sam Spade con il suo assistente, la spalla ha il compito di fornire aiuto nelle indagini e soprattutto di realizzare un contrasto emotivo o intellettuale al detective.

Sol Roth si inserisce in questa tradizione, pur con caratteristiche particolari. Non è un personaggio d'azione come Thorn, né lo segue sul campo. Il suo contributo è più intellettuale e morale: rappresenta la memoria storica e culturale di un mondo che sta scomparendo, offrendo a Thorn una prospettiva più ampia sulle indagini che conduce e perfino su se stesso. La loro convivenza non è forzata, bensì è il frutto di una scelta e di un'amicizia profonda. Di ritorno dai suoi spostamenti, Thorn condivide con Sol i beni alimentari che ha rubato dagli appartamenti lussuosi dell'alta borghesia, l'unica a poter ancora godere di prodotti non sintetici, e Sol è spesso emozionato e commosso dai ricordi che quei sapori gli permettono di far riaffiorare.

Ed è proprio questo il filo sconnesso che tiene insieme la figura del detective Thorn in *Soylent Green*, l'anello di congiunzione tra due realtà sociali separate da un divario ormai incolmabile. Thorn attraversa un ambiente urbano degradato, fatto di strade sovraffollate, sporche e pericolose, contrapposte agli spazi isolati e protetti dei ricchi. La città stessa è un riflesso visivo e materiale delle disuguaglianze sociali. In questo contesto, l'investigatore vive a metà tra questi due mondi, operando in uno spazio liminale che gli permette di attraversare le barriere tra le classi sociali e di accedere a un mondo di comfort e beni di lusso ormai inaccessibili alla maggior parte della popolazione, come cibo fresco, aria condizionata e arredi di pregio. Tuttavia, quando ritorna agli spazi pubblici – strade, mercati neri, luoghi di protesta – è chiaro quanto siano distanti questi mondi. La sua indagine lo porta a svelare i segreti delle classi dominanti, ma la sua conoscenza si ferma all'interno di un quadro pragmatico. In altre parole, Thorn scopre la verità sul Soylent Green e sulla corruzione che permea la società, ma il film non suggerisce che egli abbia una visione completa o un piano per affrontare queste disuguaglianze. Il suo ruolo è soprattutto quello di esploratore di un mondo frammentato, incapace di collegare pienamente le strutture sottostanti. Un *flâneur* in grado di mantenere il giusto distacco dalle realtà che attraversa, ma che al contempo ci si sporca

le mani per permetterci di seguirlo nella sua esplorazione. Per concludere da dove si era iniziato, il detective non risolve, né intende risolvere una situazione sociale ormai irrecoverabile. Egli attraversa lo spazio, colleziona frammenti di città, raccoglie il maggior numero di indizi possibili e alla fine risolve il suo caso, restituendoci una percezione di senso.

TERRITORIALIZZAZIONI E SPAZI MONTANI: IL DETECTIVE EXTRA-URBANO

Il fenomeno analizzato, che si è scelto di chiamare metaforicamente “migrazione” del detective dal genere giallo a quello fantascientifico, rappresenta un fenomeno di ibridazione che non solo amplia i confini del poliziesco – o, viceversa, quelli della fantascienza – ma che al contempo ne rivela il potenziale di adattamento e reinterpretazione in contesti narrativi diversi. Se nel giallo classico il detective è il dispositivo attraverso cui si mappa e si ordina un orizzonte di senso polisemico come quello urbano, nella fantascienza questo ruolo si trasforma, portando l’indagine non più solo verso la ricerca di un colpevole, ma verso una più ampia comprensione delle dinamiche sociali che modellano la realtà distopica o futuristica del mondo rappresentato. Le metropoli del futuro, descritte nei romanzi e nei film di fantascienza, svolgono quasi sempre il ruolo di specchio deformante delle nostre paure e speranze contemporanee, e il detective, con la sua capacità di muoversi tra ambienti diversi e di scovarne i segreti, diventa un mediatore tra l’ordine e il disordine, tra l’utopia e la distopia. In questo senso, egli assume una funzione più complessa: non si limita a risolvere un caso, ma si fa interprete in prima persona di un mondo in cui i confini tra bene e male, tra l’umano e il disumano, sono sempre più sfumati. Il detective fantascientifico, dunque, attraversa un terreno già battuto, adottando gli stessi comportamenti e inscenando le stesse dinamiche del genere giallo. Ma la città speculativa non è solo un luogo fisico da esplorare. Essa assume i contorni di una costruzione cognitiva che richiede al lettore o allo spettatore di ripensare il concetto stesso di realtà. In questo processo di migrazione e contaminazione dei generi, il detective diventa una figura emblematica della capacità narrativa di attraversare confini e di reinventarsi, mantenendo tuttavia intatta la sua funzione originaria: quella di cercare, in un mondo sempre più complesso e sfuggente, una qualche forma di verità. Ma cosa accade quando il detective non solo esce dai confini del genere giallo, ma anche da quelli

dell'ambiente nel quale canonicamente egli opera? Come si comporta questo dispositivo narrativo fuori dallo spazio urbano?

Diversi studi sono stati condotti su un fenomeno che ha interessato in particolare il romanzo *noir* europeo tra gli anni Ottanta e Novanta. Tra questi, segnaliamo in particolare le riflessioni di Alice Jacquelin²⁴ sui processi di territorializzazione delle narrazioni di area francese e sulla nascita del poliziesco regionale in Bretagna, Marsiglia e nella regione del Limosino. L'adozione di una scala regionale per le ambientazioni prevalentemente rurali o genericamente non metropolitane di questa forma di poliziesco sarebbe nata come reazione a una progressiva centralizzazione letteraria del genere. Contemporaneamente, il panorama italiano vive una delle stagioni più proficue per la produzione di letteratura giallistica, grazie alle operazioni di editori come Sellerio prima e in seguito la stessa Mondadori, che colgono la specificità del poliziesco italiano proprio nell'adozione di scenari paesaggistici rurali e montani²⁵. Tanto il caso italiano quanto quello francese mostrano spesso la presenza del polo urbano sullo sfondo della narrazione. Ciò è vero per i romanzi di Lorian Macchiavelli, attento interprete dei cambiamenti sociali e delle trasformazioni urbanistiche della Bologna di fine millennio, quanto per Nicolas Mathieu, Colin Niel e Antonin Varenne, i quali descrivono territori montani marginalizzati dove assume rilievo anche la distanza dal polo urbano principale e la mancanza di connessioni infrastrutturali, causa di isolamento e decadenza del mondo rurale²⁶. Se da un lato però questi esempi di poliziesco rurale e montano compiono un'operazione di "universalizzazione" del particolare, ricostruendo uno scenario di periferia allegorica e ben applicabile a luoghi analoghi anche se geograficamente lontani, i processi di territorializzazione immancabilmente presentano differenze sostanziali a seconda del contesto regionale e nazionale nel quale si sviluppano. Si pen-

²⁴ Jacquelin, Alice, *Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges*, in *Belphégor*, 2022, 20.1, <https://journals.openedition.org/belphégor/4635>.

²⁵ Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 25, pp. 27-36, <https://cinergie.unibo.it/article/view/19176>.

²⁶ Jacquelin, Alice, *Réalismes déclinistes du polar français contemporain : Nicolas Mathieu, Colin Niel, Antonin Varenne*, in *Australian Journal of French Studies*, 2021, 58.2, pp. 137-150, <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/ajfs.2021.12>.

si, ad esempio, a come il panorama editoriale tedesco dei *Regionalkrimi*, il corrispettivo dei polizieschi territorializzati in Germania, abbia assorbito questi romanzi con molta più facilità e a come questi prodotti riservino una maggiore importanza alla riconoscibilità dei luoghi e delle identità locali. Come sottolinea sempre Jacquelin, questa produzione prolifica si spiega a partire proprio dal grado di autonomia dei *Länder* e con l'identità forte di ciascuna di queste sottostrutture amministrative²⁷. Appare ovvio che condurre un discorso sul detective come dispositivo narrativo, come soggetto stereotipato facilmente indicizzabile in pochi e riconoscibili archetipi, è un'operazione che si può applicare al detective montano e rurale solo entro certi limiti, e prevalentemente per contrasto. Tuttavia, è interessante notare come la sottrazione di un elemento che abbiamo visto essere strutturale nella creazione di una identità del personaggio influisca sullo stesso, modificandone le caratteristiche.

GLI ARCHETIPI DEL DETECTIVE MONTANO E IL LEGAME CON L'AMBIENTE

Come detto, non è possibile trovare una definizione univoca del detective di montagna, e al contempo sarebbe infruttuoso cercare di catalogare e racchiudere le diverse manifestazioni del personaggio in pochi modelli riconoscibili. Tuttavia, esistono delle differenze che, per quanto lontane dal condurci a un modello strutturale, possono aiutarci a fare luce sulla relazione tra il detective e l'ambiente circostante. Si pensi al personaggio di Rocco Schiavone di Antonio Manzini e a quello di Marco Gherardini creato da Guccini e Machiavelli. Come già evidenziato da Perissinotto²⁸, un elemento di distinzione fondamentale tra i due risiede proprio nella natura del legame che intrattengono con il territorio. Il vicequestore Schiavone è un detective urbano strappato al proprio *habitat* e gettato in un contesto montano che lo forza a ridefinire il suo ruolo. Nel romanzo *Pista nera* (2013), il primo della serie che lo vede protagonista, Schiavone viene trasferito da Roma ad Aosta in seguito ad uno scandalo. Il suo arrivo

²⁷ Jacquelin, Alice, *Territorialisatıon du polar européen, entre repr  sentatıon pittoresque et écriture des marges*, in *Belphégor*, 2022, 20.1, <https://journals.openedition.org/belphregor/4635>.

²⁸ Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian   Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 13.25, pp. 27-36, p.29, <https://cinergie.unibo.it/article/view/19176>.

è segnato da un'ostilità reciproca: Schiavone odia il freddo e considera la vita in montagna come una punizione, mentre la comunità locale guarda con sospetto al nuovo vicequestore, che si presenta come un individuo cinico, poco ortodosso e apparentemente disinteressato. Schiavone porta con sé una razionalità urbana che spesso si scontra con la cultura locale, ma è proprio questa estraneità che gli consente di vedere dinamiche che sfuggono ai membri della comunità. Possiamo dunque definire Schiavone come un detective di montagna? Certo è che il suo rapporto con la cultura e la storia locale è molto diverso da quello di Marco Gherardini, detto "Poiana", agente della Guardia Forestale nel paese di Casedisopra, nel quale è nato e cresciuto. Gherardini non è solo un investigatore (in un certo senso, anzi, non lo è affatto), ma un mediatore culturale, un interprete delle tradizioni e delle logiche del luogo che veste con orgoglio quel soprannome assegnatogli dal nonno – *Poiana* – a simboleggiare il suo legame con il territorio. Questa profonda connessione con il contesto si traduce in un approccio investigativo meno razionale e più intuitivo, dove la conoscenza delle persone e delle loro storie assume un ruolo centrale, a partire da quella di Adùmas, gustoso *sidekick* in salsa toско-emiliana.

In un contesto come quello dell'Appennino toско-emiliano, il crimine non è mai un evento isolato, ma il risultato di tensioni accumulate nel tempo, di dinamiche familiari e di rivalità che solo un *insider* può comprendere appieno. Con la sua umanità e la sua intelligenza pratica, questi rappresenta un personaggio che usa la conoscenza del luogo come uno strumento per risolvere i misteri, ma i misteri sono, nel caso del giallo territorializzato extraurbano, a loro volta strumento per comprendere un contesto sociale e culturale. La città è sempre presente sullo sfondo, come un universo distaccato e lontano²⁹, mentre la realtà locale è scandagliata e raccontata con lucidità e realismo. Se, come abbiamo visto, la trasposizione del detective in una cornice fantascientifica agevola lo scandaglio di mondi immaginari e proiezioni di un futuro speculativo, la territorializzazione e l'adattamento del paradigma di indagine in ambienti rurali e montani conduce a una forma di realismo nella quale assume rilievo l'evento inaspettato, il colpo di scena che scombussola la tranquilla apatia

²⁹ Nel romanzo la città è menzionata con una certa ostilità in diversi punti, ma il personaggio che più incarna questo distacco tra i due mondi è sicuramente Francesca, "Franci", la figlia del dottore Bodini, la quale ha deciso di iscriversi al DAMS di Bologna per fuggire la noia e la monotonia di Casedisopra e per ribellione al padre.

di un luogo e che permette di portarne alla luce la vera natura. Se questo avveniva in maniera simile, ad esempio, nel giallo urbano degli anni Quaranta e Cinquanta, quando i delitti irrompevano nei salotti borghesi e nell'alta società creando un ponte con la periferia e il mondo criminale, nel contesto montano la parabola investigativa dimostra di svolgere una funzione analoga. L'indagine sul piede ritrovato in bocca a un cinghiale in *Malastagione*³⁰, la ricerca del corpo, e poi dell'assassino e del suo movente, permettono in parallelo un'indagine sui rapporti di potere, sulle relazioni personali, sulle identità profonde di luoghi che altrimenti resterebbero nell'anonimato. Allo stesso tempo, alla referenzialità geografica si somma una tensione verso la dicotomia universale tra il mondo urbano e le realtà periferiche, la quale conferisce all'indagine montana una connotazione fortemente politica e sociale. L'isolamento delle periferie, la corruzione della politica locale e la contrapposizione tra il vivere urbano e quello montano sono temi cardine che attraversano in filigrana l'intero corpo della narrazione. Visto da questa prospettiva, il risultato che si ottiene trasportando il detective nel contesto della fantascienza e quello che si ottiene calandolo in un contesto diverso da quello urbano sono in parte sovrapponibili. A sorprendere è il potenziale del personaggio di farsi strumento di analisi e di critica sociale e la sua notevole versatilità. Trasformando il contesto che lo circonda, vediamo il detective reagire per necessità di adattamento, a riprova del suo intimo legame con il territorio e con lo spazio della narrazione.

CONCLUSIONI

Per concludere, una panoramica sui processi di ibridazione, trasformazione, *migrazione* e cambiamento, in un contesto come quello del romanzo d'indagine e per personaggi fortemente stereotipici come i detective, rivela una doppia natura, apparentemente contraddittoria e composta da due spinte opposte e complementari. Come detto all'inizio del presente saggio (e com'è altresì noto) il genere poliziesco deve la sua identità a una imprescindibile coerenza interna. Vi sono dei vincoli necessari che sono quelli dettati da un orizzonte di attesa molto forte da parte del lettore, ai quali bisogna attenersi, pena il fallimento dello stesso romanzo. Dall'altro però, mantenendo intatte le sue funzioni e le sue caratteristiche, il detecti-

³⁰ Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Malastagione*, Mondadori, 2011.

ve *emigra*, cambia genere, contesto e ambiente, e così facendo lascia che sia lo stesso contesto a cambiare lui. La breve parabola descritta sembra dimostrare proprio questo: il detective si trasforma per adattamento allo spazio circostante, sia esso un futuro distopico o un villaggio montano, e costruisce la sua identità attraverso un complicato gioco di equilibrio tra il rimanere quanto più possibile simile a sé stesso e l'adattarsi alla realtà circostante.

BIBLIOGRAFIA

- Ambroso, Federica, *Du flâneur au détective. La ville à explorer, déchiffrer, aimer*, in *RILUNE*, 2020, 14, pp. 21-35.
- Baioni, Giuliano, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, 1984.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, 2012 (ed. or. 1923).
- Davis, Mike, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, 2006 (ed. or. 1990).
- Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971.
- Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, 1971 (ed. or. 1968).
- Deleuze, Gilles, *Philosophie de la Série Noire*, in *Arts & Loisirs*, 1966, 18, pp. 12-13.
- Di Giacomo, Giuseppe, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, 1999.
- Docherty, Michael, *Do Android Detectives Dream of Electric Cowboys? Western Retrofuturity in Blade Runner 2049*, in *Comparative American Studies An International Journal*, 2022, 19.4, pp. 398-418.
- Eco, Umberto, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, 1966.
- Gentile, Mirko, *Reciprocità e Conflitto: l'individuo e la Metropoli distopica*, in Cocco; Montanari (cur.), *Le immagini della città. Comics, Street art, Advertisements*, Il Sileno edizioni, 2024, pp. 154-171.
- Guccini, Francesco; Macchiavelli, Lorianò, *Malastagione*, Mondadori, 2011.
- Howell, Philip, *Crime and The City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography*, in *Antipode*, 1998, 30.4, pp. 357-378.

- Ilardi, Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, 2005.
- Jacquelin, Alice, *Réalismes déclinistes du polar français contemporain: Nicolas Mathieu, Colin Niel, Antonin Varenne*, in *Australian Journal of French Studies*, 2021, 58.2, pp. 137-150, <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/ajfs.2021.12>.
- Jacquelin, Alice, *Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges*, in *Belphegor*, 2022, 20.1, <https://journals.openedition.org/belphegor/4635>.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric, *Raymond Chandler: Detections of Totality*, Verso, 2016.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Nuova Pratiche, 1994 (ed. or. 1920).
- Mandel, Ernest, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, IperNON-FICTION, 1990 (ed. or. 1984).
- Peary, Danny (cur.), *Omni's Screen Flights/Screen Fantasies: the future according to science fiction cinema*, Doubleday, 1984.
- Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 13.25, pp. 27-36, <https://cinergie.unibo.it/article/view/19176>.
- Pezzotti, Barbara, *Urban Mobility and Technology in Carlo Lucarelli's Almost Blue*, in Piipponen *et al.* (cur.), *Transnational Crime Fiction*, Crime Files, 2020.

«FAMILIARE, EPPURE COSÌ MAESTOSO»: STRADE NELLA NARRATIVA D'INDAGINE FRA LE VETTE DEL MONTE BIANCO

Virginia Criscenti¹

A Dino

È il teatro delle Alpi ad animare e far da sfondo alle indagini che si svolgono nella serie di romanzi di Enrico Camanni, in cui la guida e capo del Soccorso Alpino, Nanni Settembrini, diventa atipico investigatore proprio in virtù del suo lavoro e di una sua personale vocazione. Lontano dall'esaurire la sua professione nella tecnicità che richiede, Settembrini spinge il suo istinto da investigatore «dilettante»², come egli stesso si definisce, ben oltre le ricerche e le indagini strettamente legate alle operazioni di soccorso di alpinisti fra le vette. Le sue avventure si devono alla penna del torinese Camanni, anch'egli alpinista, votato al giornalismo e alla scrittura, che ha percorso – oltre a innumerevoli sentieri, vie di roccia e di ghiaccio – le numerose strade che la letteratura di montagna offre, fra narrazione d'indagine, scrittura biografica e produzione saggistica³.

¹ Università di Torino.

² Camanni, Enrico, *La discesa infinita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Mondadori, 2021, p. 43.

³ Enrico Camanni ha fondato e diretto la rivista *Alp*, la rivista internazionale *L'Alpe*, collabora con *La Stampa* e altre testate; la sua bibliografia è estremamente ricca, ci limitiamo quindi a citare fra le pubblicazioni più recenti *La Montagna Sacra*, Laterza, 2024; *Se non dovessi tornare. La vita bruciata di Gary Hemming, alpinista fragile*, Mondadori, 2023; *La notte del Cervino*, Le Commari edizioni, 2023; *Il grande libro*

Settembrini, anch'egli torinese, figlio di napoletani e trapiantato in Valle d'Aosta, è uno dei suoi personaggi più longevi e fortunati; dai primi romanzi apparsi nella Collana *I Licheni* per la casa editrice torinese Vivalda (*La Sciatrice*, 2006; *L'ultima Camel blu*, 2008; *Il ragazzo che era in lui*, 2011) è poi approdato alla collana *Il Giallo Mondadori* (*Una coperta di neve*, 2020; *La discesa infinita*, 2021; *La Bandita*, 2025)⁴.

Ne *La sciatrice* incontriamo Settembrini nella sua adulta maturità di cinquantenne, lo conosciamo seguendolo tra le appassionanti questioni lavorative e le amare disillusioni di una vita matrimoniale che cedono infine il passo a una flebile serenità riconquistata, fino ad affezionarci al suo spirito sagace e intuitivo, in cui traspare ancora, oramai stemperato, lo spirito di un giovane cresciuto in un clima impegnato. La circoscrizione episodica dei primi romanzi, in cui Settembrini sfoggia alcuni tratti ironici e scanzonati, matura di pari passo con il protagonista nei successivi, per sfociare nei più ampi e riflessivi intrecci degli ultimi tre volumi. Seppur ascrivibili a pieno titolo al genere che denomina la collana in cui appaiono⁵, lo stesso autore tiene a sottolineare che i suoi romanzi si collocano tanto lontani dai *noir* ambientati fra le vette⁶, quanto dai ritmi dei polizieschi che impiegano la montagna come scenario del crimine, come nel caso delle recenti e fortunate indagini firmate da Antonio Manzini

del ghiaccio, Laterza, 2020; *Verso un nuovo mattino. La montagna e il tramonto dell'utopia*, Laterza, 2018; *Storia delle Alpi. Le più belle montagne raccontate*, Biblioteca dell'Immagine, 2017; *Il desiderio di infinito. Vita di Giusto Gervasutti*, Laterza, 2017; *Alpi ribelli. Storia di montagna, resistenza e utopia*, Laterza, 2016; *L'incanto del rifugio. Piccolo elogio della notte in montagna*, Ediciclo, 2015; *Il fuoco e il gelo. La grande Guerra sulle montagne*, Laterza, 2014; *Il viaggio verticale. Breviario di uno scalatore tra terra e cielo*, Ediciclo, 2014; *Di roccia e di ghiaccio. Storia dell'alpinismo in 12 gradi*, Laterza, 2013; *Ghiaccio vivo. Storia e antropologia dei ghiacciai alpini*, Priuli & Verlucca, 2010.

⁴ La serie è corredata di un racconto del giovane Settembrini, *Una notte in rifugio*, in Enrico Camanni, *Scrittore, giornalista, alpinista*, 2021, <https://www.enricocamanni.it/libri/>. Durante la lavorazione del presente volume sono apparsi, nella collana *Il Giallo Mondadori*, il sesto romanzo della serie *La bandita* e la ristampa dei primi tre volumi intitolata *Trilogia alpina. Le prime tre indagini di Nanni Settembrini* (Mondadori, 2025).

⁵ Sulla collana *Il Giallo Mondadori* cfr. Rambelli, Loris, *Storia del giallo italiano. La prima esauriente guida critica e bibliografica alla letteratura poliziesca italiana*, Garzanti, 1979, p. 33.

⁶ Si pensi per esempio a thriller come Lagercrantz, David, *Il cielo sopra l'Everest*, Marsilio, 2005.

o il *côté* giallo di Ilaria Tuti⁷. Per trattare degli atipici gialli di Camanni potrebbe essere utile far riaffiorare le parole di Franco Enna secondo cui questo genere «è una testimonianza umana. [...] [P]referirei dire “romanzo drammatico” [...]. Dov'è l'uomo c'è una problematica che va risolta. E, a ben guardare, ogni romanzo contiene sempre un intreccio 'giallo', anche se il colpevole può essere la vita, può essere Dio, può essere chiunque»⁸. Come esplicita Camanni stesso in una nota paratestuale a *Una coperta di neve*, i misteri che egli intesse trovano linfa nelle operazioni di soccorso delle guide alpine e trattano di montagna con un'accuratezza, una franchezza e un rispetto che solo un profondo conoscitore dell'ambiente può riservarle⁹. Una premessa in realtà superflua se si guarda alla produzione dell'autore – difficilmente riassumibile per la sua notevole ampiezza – che negli anni ha saputo sfaccettare gli sconfinati orizzonti di indagine, ben oltre quelli investigativi, che la montagna offre. Una postilla, quella di Camanni, tuttavia necessaria alla luce di frequenti nefasti fraintendimenti cui la montagna si presta agli occhi di chi, forse perché non la conosce, affretta giudizi e sentenze. In altitudine il tempo, infatti, è dilatato: «in montagna vanno piano anche quelli che corrono, le azioni sono concentrate in piccoli spazi e le emozioni si perdono dentro scenari immensi»¹⁰. Ugualmente dilatata dovrebbe essere quindi la trattazione

⁷ Antonio Manzini è autore della fortunata serie del Vicequestore Rocco Schiavone, edita da Sellerio, che ha esordito nel 2013 con *Pista nera*. Ilaria Tuti, autrice della serie sulla commissaria Teresa Battaglia, è stata finalista del Premio Scerbanenco nel 2018 con *Fiori sopra l'inferno* (Longanesi) e nel 2019 con *Ninfa dormiente* (Longanesi), tra gli altri riconoscimenti. Gli adattamenti televisivi di entrambe le serie di romanzi possono essere indicativi della fortuna che questo genere sta incontrando in anni recenti.

⁸ Cfr. Enna, Franco, *La storia del romanzo giallo*, in *La Notte*, 10-18 luglio 1959.

⁹ Cfr. Camanni, Enrico, *Nota dell'autore*, in *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, pp. 291-293.

¹⁰ *Ibid.*, p. 291. Durante la lettura della prefazione d'autore alla *Trilogia alpina*, ho ritrovato con grande piacere queste parole che Camanni sceglie di riportare in apertura della ristampa. Si tratta di una sorta di guida rivolta al lettore, che – abituato a gialli di diversa natura – dovrà adattarsi a tempi narrativi e scenari del tutto differenti: «Omicidi a parte, il problema della montagna è che non regge i ritmi del poliziesco. [...] Le montagne sono alte, faticose e poco sexy, almeno di primo acchito. [...] [Ma] no, la montagna non ha bisogno di elementi scenici particolari perché è già una gran scena di suo, le aggiunte sono superflue. Il problema semmai è farla entrare nel racconto senza snaturarla» (Camanni, Enrico, *Prefazione*, in *Trilogia alpina. Le prime tre indagini di Nanni Settembrini*, Mondadori, 2025, p. 8).

di questi romanzi, che il testardo e coinvolto Settembrini rende lievi con la sua quotidianità e l'abile Camanni rende scorrevoli con una narrazione fluida e spontanea, e che tuttavia cela sopra questo candido strato farinoso un'abissale profondità tutta da indagare. Dei riflessi di questo abisso mi limiterò a trattare alcuni aspetti che emergono con maggior vividezza, prendendo in considerazione in particolare i capitoli della serie ambientati sul versante delle Alpi che riusciamo ad ammirare dalla città Torino, quelle occidentali¹¹. Sarà la penna di Enrico Camanni a guidarci in questo percorso che toccherà inevitabilmente molti temi centrali non solo nella letteratura gialla ma soprattutto in quella di montagna, che si è rivelata sempre più prolifica nel Novecento, così come, e forse ancora di più, nel ventunesimo secolo¹².

Se il tempo e il ritmo sono tra gli elementi che, per definizione, più distintamente regolano l'incedere di un romanzo giallo, nelle indagini di Settembrini comandano appunto quelli dettati dalla montagna, in particolare tutte le accezioni che di 'tempo' possiamo immaginare: a seconda dell'ora, del giorno, della stagione, dell'annata, fino alle fondamentali condizioni meteorologiche, il tempo detta possibilità, tempistiche, ritmo e modalità delle ricerche. In questo ambiente severo,

ogni scomparsa è una lotta contro il tempo, nemico ingannevole. A decretare vittorie e sconfitte è sempre l'approccio intuitivo alla ricerca di un luogo. Non la destrezza degli uomini sulla montagna, non le spericolate manovre dei piloti di elicottero, non le scene "sul filo del rasoio" che passano in televisione a fissare lo stereotipo del soccorritore, ma una sequenza di tasselli logici che nel minor tempo possibile devono tracciare la mappa su cui è appuntato il luogo della sparizione. Se restano dei buchi la partita è persa¹³.

A seguito di una chiamata al soccorso alpino, il tempo, in tutte le sue molteplici declinazioni, gioca un ruolo tanto cruciale quanto vitale. Vasti i luoghi, talvolta scarsi gli indizi, i soccorritori sono costretti a indagini per rintracciare quanti più punti di riferimento possibili per circoscrivere e

¹¹ Fatta eccezione per il recentissimo romanzo *La Bandita* (vd. *infra*, nota 4.), di cui in questa sede propongo solo alcune osservazioni preliminari a margine, con la prospettiva di ampliarle in futuro.

¹² Si pensi a Cognetti, Paolo, *Le otto montagne*, Einaudi, 2017, vincitore del LXXI Premio Strega.

¹³ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, pp. 32-33.

indirizzare al meglio le ricerche, i luoghi da battere, finanche il numero di persone da cercare. Altre volte, invece, l'incombere dell'ora del crepuscolo e il levarsi del vento o di lattiginosi banchi di nebbia possono impedire il soccorso.

L'ingegnosità umana talvolta si trova costretta ad arrendersi di fronte alla natura e in particolare l'impiego della tecnologia, spesso protagonista dei tradizionali tentativi di indagine, è una soluzione raramente praticabile fra le vette¹⁴; «gli uomini vanno e tornano se natura vuole» riflette Settembrini¹⁵. Tuttavia, è possibile provare a ricostruire il puzzle grazie a tempestive comunicazioni fra soccorritori di valli diverse, addirittura paesi diversi, e altrettanto utili si possono rivelare i contatti con i rifugisti. Questi aspetti offrono un altro fertile spunto di riflessione poiché i dorsi di roccia costituiscono discussi¹⁶ confini naturali, politici e anche linguistici, che inducono confronto, condivisione e rapporti con i «cugini francesi»: componenti che nutrono alcune delle indagini di questi romanzi¹⁷. Nel caso de *La sciatrice*, per esempio, la lettura di un cognome con l'accento d'oltralpe o quello italiano può significare una chiave di volta per le indagini¹⁸. Al di là dei fondamentali rapporti fra i professionisti dei pendii, importanti possono dimostrarsi anche semplici scambi verbali, dal famoso, quantunque labile, “lasciar detto dove si va”, al passaparola fra gli alpinisti, fino alle tracce scritte che si possono rinvenire nei quaderni di vetta o dei rifugi. Camanni con la destrezza dell'esperto alpinista sfaccetta nei sei volumi casistiche e possibilità, Settembrini, con alle spalle una trentennale esperienza, guida le ricerche aiutato da un fiuto più fine di

¹⁴ Ne *La bandita*, ambientato nel biennio '93-'94 – anni mai esplicitati, ma chiaramente riconoscibili attraverso i riferimenti storici – è raccontato l'avvento del telefonino, accanto al «goretex [...], previsioni [...] e tutto il resto»: «–Pensa che l'altro giorno, uno che conosco ha telefonato dalla cima del Grand Capucin [...] –E cosa voleva dirti? –Nulla. Che siamo nel futuro» (Camanni, Enrico, *La Bandita*, Mondadori, 2025, p. 90). Si tratta di un'innovazione ambivalente che segna un cambiamento radicale sia nell'approccio alla montagna, sia nelle modalità delle operazioni di ricerca.

¹⁵ Camanni, Enrico, *La discesa infinita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Mondadori, 2021, p. 66.

¹⁶ Il riferimento è in particolare a Camanni, Enrico, *La nuova vita delle Alpi*, in *La montagna sacra*, Laterza, 2024, pp. 73-76.

¹⁷ Cfr. Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

quello dei cani da soccorso¹⁹. Si tratta di un vero lavoro di *detection*, di scoperta, infatti «il metodo di indagine [...] consiste nell'osservazione diretta dei fatti, nella riflessione su di essi e nella capacità di concatenare gli aspetti apparentemente contraddittori in un quadro unitario e coerente»²⁰. Settembrini coglie e riordina minuziosamente quei dettagli che gli consentono di sconfinare in indagini dagli interessanti risvolti psicologici, in linea con il principale piacere intellettuale che, secondo Bertolt Brecht, il romanzo giallo ci offre: «la possibilità di determinare la causalità delle azioni umane»²¹. In assenza di indizi a cui appigliarsi, infatti, la guida è costretta all'estremo tentativo di entrare in empatia con il disperso e tentare di ragionare con la sua testa: «Quando ci sono dei dispersi non si può cercare a campione; bisogna seguire un percorso logico, provando a ragionare con la testa di chi non si conosce. Anche se il tempo stringe bisogna procedere con metodo, altrimenti è tempo perduto»²².

La ragione è evidente fin dai primi romanzi: la montagna, muta eppur costante interlocutrice degli alpinisti così come dei soccorritori, cela abitudini, ragioni, passioni che di fronte a un'assenza di punti di riferimento si possono rivelare utili per orientare le ricerche. Ne offre un limpido esempio il quarto romanzo quando, di fronte a un'alpinista superstite senza memoria presumibilmente sola e l'unico indizio rappresentato da una corda slegata, Settembrini decide di seguire il suo istinto e ricercare disperatamente un ipotetico disperso che avrebbe potuto trovarsi legato all'altro capo della corda:

«Doveva esserci per forza qualcuno, ma siamo dovuti andare a cercarlo in capo al mondo.» «Hai solo un'ombra, Nanni, e una corda slegata». Alla fine Ivan aveva ribadito che il soccorso era stato tecnicamente corretto e che non c'era niente da recriminare. «I soccorritori non dovrebbero sapere troppo. Siamo dei tecnici, Nanni, se ti fai coinvolgere non riesci più a dormire»²³.

¹⁹ Un altro aspetto tecnico che Camanni illustra e innesta nelle trame delle storie; su questi temi si veda anche Camanni, Enrico; Ollier, Daniele, *Anuk. La storia vera di un cane da valanga*, Liaison, 2011.

²⁰ Rambelli, Loris, *Storia del giallo italiano. La prima esauriente guida critica e bibliografica alla letteratura poliziesca italiana*, Garzanti, 1979, p. 27.

²¹ Cfr. Brecht, Bertolt, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, 1973, p. 293.

²² Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 14.

²³ Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, p. 262.

Lungi dal voler racchiudere la professione del soccorritore e della guida alpina nella tecnicità che pur richiede, l'autore offre notevoli spunti che accomunano aspetti e prerequisiti di una professione poco conosciuta ad altre ben più note, come quella del medico e del tradizionale investigatore: loro sono gli «uomini delle emergenze»²⁴. E in questi termini Settembrini descrive anche la sua professione e la sua vocazione: «l'emergenza era il suo talento e la sua condanna. Gli era permesso entrare nelle vicende segrete delle persone finché non le riportava a casa, sapendo che dopo avrebbe dovuto restituirle alla loro vita»²⁵. Camanni non manca di costellare qualche passaggio del gergo che forse ci aspetteremmo di trovare in un giallo tradizionale²⁶: «violenza e compassione: era la scena del crimine. Al centro del set un corpo immobile, scarponi e ramponi ai piedi, era steso sul telo riflettente; il rianimatore maneggiava gli strumenti»²⁷. Tuttavia, nelle parole dell'autore l'indagine si colora piuttosto delle sfumature di un'ascesa, come nel caso in cui dinanzi a una pista che si rivela morta «a Nanni e Linda non resta che buttare le corde doppie e ritornarsene a Courmayeur a radio spenta»²⁸. Soprattutto, nelle parole di Settembrini sentiamo, forte, il rispetto insito nelle professioni che toccano con mano la morte e si fanno veicolo del più naturale, eppur del più doloroso degli

²⁴ *Ibid.*, p. 229.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Con *La Bandita*, Camanni introduce una ventata di novità nella serie, attraverso un salto nel passato del protagonista che, giovane trentenne, si trova coinvolto in un vero e proprio caso 'giallo'. Questa volta ad attivare le ricerche non è una richiesta di soccorso da parte di un familiare o amico, ma una chiamata dalle forze dell'ordine. Un'infermiera ha accoltellato un primario con un tagliacarte e, dopo aver tamponato la ferita per impedirne la morte, fugge... in montagna. Si cercano quindi le tracce di Sara Piras, una dispersa, sì, ma anche fuggiasca. Un giallo, dicevamo, più marcato rispetto ai precedenti, eppure, per contrasto, anche il più immerso nella realtà concreta del lavoro di Nanni come guida alpina e soccorritore. A differenza degli altri romanzi, la prospettiva della "bandita" compare solo all'inizio e alla fine. Nel mezzo, una narrazione scandita dai tempi delle stagioni accompagna Nanni nella sua quotidianità professionale, nel rapporto intimo con Clara – la futura ex-moglie che impariamo a conoscere meglio, ma non necessariamente ad apprezzare di più – e nella sua indagine, che si insinua come un tarlo silenzioso nella sua mente. Come sempre, si tratta di un'investigazione soprattutto umana, guidata da una fine sensibilità e una profonda comprensione delle sfumature del vivere.

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁸ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 120.

avvenimenti²⁹. Nonostante la consapevolezza e soprattutto l'accettazione del rischio, parte integrante delle pratiche delle altezze e del vuoto e preludio di eccitazione alla ricerca della libertà, Settembrini rimugina che «se va male non è mai troppo tardi per affrontare il dolore»³⁰ mentre riporta alla mente alcune esperienze a cui non «aveva ancora fatto il callo» nonostante i numerosi anni di lavoro³¹. In particolare, a lui che è il capo del soccorso di zona compete anche farsi vettore di comunicazione ai familiari delle costernanti notizie, «indossando facce da circostanza che lo facevano sempre sentire inadeguato e stupido»³².

In caso di morte improvvisa e violenta – tutti i suoi casi lo erano, solitamente di gente giovane e in ottima salute – non c'è faccia che possa contenere la realtà. L'assurdo non ammette risposta diversa dallo stupore, ed era infatti di puro e semplice stupore quel ghigno grottesco e pietoso che lui e i suoi colleghi esibivano di fronte al dramma³³.

Di fronte a una scomparsa, inoltre, occorre decidere se diffondere la notizia con la speranza che qualcuno portatore di informazioni si faccia vivo per aiutare le indagini oppure tacere l'esistenza o i dettagli del caso per non intralciare lo svolgimento delle investigazioni e per proteggere le circostanze degli incidenti che, spesso fraintese dai giornalisti, producono titoli come «Il monte assassino uccide una povera ragazza»³⁴. La fallacia insita in queste sinistre titolazioni al servizio di un ricercato clamore mediatico è, non solo ampiamente smentita, ma anche a ragione criticata nei volumi: «leggendo simili idiozie Settembrini si chiedeva come la gente continuasse ad andare in montagna. E a leggere i giornali»³⁵.

²⁹ Fra i molti riferimenti possibili a questo tema archetipico rimando in particolare a Vovelle, Michel, *La morte e l'occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, 1986 e Ariès, Philippe, *L'Uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, 1980.

³⁰ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 99.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 100.

³³ *Ibid.*

³⁴ Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, pp. 60-61.

³⁵ *Ibid.* Ne *La bandita*, Camanni torna su questo tema a lui caro, proponendo – attraverso il personaggio di Oreste Papini – un esempio di giornalismo virtuoso che, alleato responsabile delle operazioni di soccorso e di indagine, si rivela uno strumento etico e collaborativo.

Il vertiginoso lavoro di investigazione che i soccorritori conducono asseconda inevitabilmente le condizioni dettate dalla montagna. Se tornare sulla scena del crimine è una possibilità delle indagini tradizionali, può essere talvolta inutile fra le vette poiché in poche ore o nel giro di qualche giorno «il racconto della neve» può cambiare completamente³⁶. Spesso le tracce si perdono sotto cumuli di nuove precipitazioni o svaniscono rimescolate e scagliate lontano dal vento o, ancora, si smarriscono in fondo a un crepaccio, allora Settembrini rinuncia alle sue familiari altezze per scendere a valle e proseguire le indagini. Così Camanni, lungi dall'offrirci romanzi circoscritti a imprese alpinistiche o a indagini poliziesche, svela e scandaglia scorci di storie umane. Le ricerche portano infatti spesso Settembrini lontano dal suo familiare massiccio del Bianco, verso città più o meno distanti, e soprattutto fra le pieghe di vite personali che come comune denominatore non hanno altro che la passione per la montagna o parentele e amicizie con coloro che la nutrono, offrendo così spaccati di vita di anestesisti e infermieri, docenti universitari, studenti, scrittrici, medici psichiatrici e molti altri. Arriva così spesso a Ivrea, dove solitamente i superstiti vengono portati in ospedale, ma si spinge anche fino alle Dolomiti, in Svizzera, in Liguria, senza mancare di toccare la sua natia Torino. Potremmo seguire con il dito le pagine dei romanzi, quasi fossero cartine geografiche, e vedere la sua punta accarezzare torrioni e guglie delle Alpi occidentali, toccare i campanili dolomitici e appiattirsi sulla uggiosa pianura ove incontriamo il sogno ormai svanito di Olivetti, ci affacciamo a Torino dal multietnico corso Giulio Cesare, per poi transitare su tetti dove ha avuto luogo la contestazione universitaria, toccare l'estremo sud della città segnato dalla Fiat, per arrivare sino alle salmastre falesie di Finale Ligure. Risalire in alto per il capo del soccorso alpino può aiutare a lasciarsi alle spalle «la città, l'ospedale, i malati, il dolore della gente»³⁷ e comprendiamo presto che spingersi in su per gli alpinisti può denotare altrettanto.

Poiché scendere dalla montagna per Settembrini equivale anche a «scendere tra la gente», l'autore sembra stilare una geografia umana accanto a quella territoriale e in particolare alpina, così i profili delle montagne, di cui impariamo a conoscere nomi ed estremi puntualmente descritti, si alternano alle sagome ben delineate di caratteri umani in cui arriviamo

³⁶ Cfr. *ibid.*, p. 266.

³⁷ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 86.

presto a identificarci. Seguiamo la guida, come fedeli clienti, sulle morene del ghiacciaio, su granitiche pareti di roccia a cui pare di poterci aggrappare anche noi, su più lisce placche dove gli appigli, come gli indizi, faticano a vedersi e non ci rimane che affidarci all'istinto delle mani e all'equilibrio dei piedi che ci guidano, in questo caso quelli di Settembrini.

È un caleidoscopico gioco di prospettive quello che Camanni propone nelle sue pagine: le montagne ci sovrastano con la loro imponenza a Courmayeur e si stagliano nelle limpide giornate di Torino fra un palazzo e l'altro come un miraggio all'orizzonte.

Le Alpi sono molto più di una cornice. Le montagne sono il contraltare della città. I sentimenti urbani rimbalzano sullo sfondo metafisico delle cime caricandosi di mistero. Succede quando a ovest si staglia la cresta di confine e anche quando non c'è confine, e un velo grigio copre il cielo di Torino. Comunque noi sappiamo che sono là³⁸.

Settembrini, una guida alpina di origini cittadine e un residente valdostano proveniente dal capoluogo piemontese, riesce saggiamente a far coesistere più di un punto di vista. Camanni ne offre altrettanti scandagliando gli sguardi di esperti alpinisti, altri di amatoriali escursionisti, alternati a quelli di villeggianti stagionali e, ancora, quelli dei radicati montanari. Gli occhi si vestono di emozioni diverse di fronte alla maestosità della montagna: alcuni passionali, altri guardinghi, certi pacati, qualcuno intimorito. Benché un punto fermo si possa forse trovare nelle parole di Victor Hugo, ovvero che «non è concesso a tutte le intelligenze di riuscire a convivere con certe meraviglie del creato»³⁹, l'autore riesce tuttavia a smarcarsi dai più banali stereotipi che vogliono marcatamente contrapposti gli inesperti cittadini ai burberi montanari per problematizzare e approfondire questa complessa, e pur esistente, dicotomia. Chi non nasce in montagna le è forestiero⁴⁰, eppure nascervi non equivale ad appartenere a quella dimensione esclusiva di chi la vive; ma viverla cosa significa? Assecondarla e lasciarsi condurre? Se anche fosse, in quale

³⁸ Camanni, Enrico, *Verso un nuovo mattino. La montagna e il tramonto dell'utopia*, Laterza, 2018, p. 4.

³⁹ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 90.

⁴⁰ Per le edizioni Guanda ha esordito nel tardo agosto 2024 la scrittrice torinese Marta Aidala con il romanzo *La straniera*, che racchiude in questo originale titolo un tema ricorrente nella narrativa di montagna.

ottica? Quella del montanaro, il malgaro che scende e risale le valli con le mandrie a seconda della stagione, oppure quella dell'alpinista che secondo le medesime ragioni affronta la nuda roccia o i più diversi manti di neve o di ghiaccio⁴¹?

Oltre a giocare sul filo di questo vertiginoso confine e offrircene le diverse visioni, nel corso della narrazione Camanni stilizza e valorizza i codici, a tratti impenetrabili, di questa vita fra le alture e al contempo debitamente li sfrutta per determinare le vie da intraprendere per la risoluzione delle indagini. In questo senso nella trattazione dell'autore si erge fondamentale la relazione dell'uomo con la montagna, a partire dal significato profondo che ogni persona le attribuisce e dal ruolo che può giocare per il singolo e quindi le ragioni del suo avvicinamento. Facendosi portavoce del particolare, l'autore riesce però a veicolare anche l'universale, ovvero alcuni degli aspetti simbolici che un luogo come la montagna si è vista attribuire nel succedersi dei secoli e dei decenni e che troviamo già in esergo al primo romanzo nelle parole di Goethe, dal *Faust*: «Da lungo tempo è pronto un accordo tra le forze primitive dell'uomo e quelle delle montagne; felice chi seppe ricongiungerle»⁴².

Sicuramente si tratta di un multiforme percorso dai mille anfratti quello esplorato dal Camanni romanziere e soprattutto saggista. Di quest'ultimo *côté*, fra i numerosi rimandi bibliografici possibili, appare rappresentativo il volume *Verso un nuovo mattino. La montagna e il tramonto dell'utopia*, il quale ripercorre albori e tramonti di una fondamentale stagione dell'alpinismo piemontese che sulla scia della rivoluzione sessantottina spoglia la vocazione alpinistica dei suoi attributi eroici di conquista che sfumano nel «punto d'incrocio tra eroismo e tecnicismo»⁴³. Una primavera che, a lungo tacciata di un carattere apolitico, in realtà rivela i tratti di

⁴¹ Cfr. in particolare Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, pp. 89-91; Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, pp. 193-195.

⁴² Cfr. Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 2.

⁴³ Camanni, Enrico, *Verso un nuovo mattino. La montagna e il tramonto dell'utopia*, Laterza, 2018, p. 26; su questi argomenti è necessario rimandare fra i tanti possibili riferimenti alla produzione di Messner, Reinhold, *Ritorno ai monti*, Athesia, 1970 e *L'assassinio dell'impossibile*, in *Rivista mensile del Club Alpino Italiano*, ottobre 1968, ai dirompenti articoli di Motti, Gian Piero in *Rivista mensile del Club Alpino Italiano* raccolti con altri suoi scritti in Motti, Gian Piero, *I falliti e altri scritti*, Camanni (cur.), Vivalda, 2000 e all'inchiesta giornalistica di Camanni, Enrico, *Viaggio nell'utopia*, in *Alp*, ottobre 1988.

una vera rivolta portata avanti da giovani che come molti loro coetanei sono «inquieti, fantasiosi e utopisti»⁴⁴.

Le istanze e la letteratura prodotte dallo spazio naturale montano sconfinano in molteplici direzioni in un panorama bibliografico vastissimo. Accanto ai più famosi alpinisti votati alla letteratura come Reinhold Messner e Walter Bonatti, è possibile ricordare nomi illustri come quelli di Dino Buzzati, Paolo Rumiz, Erri De Luca, Mario Rigoni Stern, Marco Albino Ferrari e Mauro Corona; alla loro produzione e a quella di molti altri si potrebbe riservare una più ampia e approfondita trattazione critica impraticabile per ragioni di spazio in questa sede.

Si è detto e si è scritto che il mare tende a generare letteratura e la montagna no: il mondo della montagna apparterrebbe a un cenacolo di gelosi custodi dei segreti delle cime che mostrerebbero scarsa propensione a comunicare con l'esterno, soffocando per troppo amore le fonti di ispirazione alpestre. Le difficoltà di accesso, di comprensione e di condivisione dei valori delle altezze avrebbero relegato la montagna a una storica marginalità culturale. [...] Questo è vero solo in parte. È probabilmente vero se si considera la montagna come “terreno di gioco” – secondo la fortunata definizione ottocentesca del critico Leslie Stephen, padre di Virginia Woolf –, o come spazio geografico, o addirittura, con qualche eccezione, come retroterra storico, ma non è certamente vero se la si pensa come un luogo simbolico. Ribaltando il concetto caro all'antropologo francese Marc Augé, si potrebbe affermare che la montagna diventa sorgente di ispirazione letteraria quando viene percepita e interpretata come un “non luogo”: non un anodino e anonimo “non luogo” della modernità, ma, al contrario, un luogo così carico di metafora da risultare inafferrabile e incatalogabile⁴⁵.

Se ciò vale per la letteratura, le attribuzioni e i significati simbolici influiscono altrettanto su coloro che vi salgono in cerca di libertà, appagamento, adrenalina, ritiro, riflessione, ispirazione, o addirittura perdizione, quell'individuale – certo – eppur universale valore che gli uomini accordano

⁴⁴ Camanni, Enrico, *Verso un nuovo mattino. La montagna e il tramonto dell'utopia*, Laterza, 2018, p. 27.

⁴⁵ Camanni, Enrico, *L'ultima camel blu*, Cda&Vivalda, 2008, pp. 128-129; il riferimento interpolato nel romanzo è approfondito in Camanni, Enrico, *Cantiere a cielo aperto*, in *La montagna sacra*, Laterza, 2024, pp. 48-51.

a quei pendii e quelle alture. «Si chiama avventura ed è impossibile da spiegare. Tuttavia gli alpinisti insistono»⁴⁶. In effetti, quello che potremmo definire il “terreno di gioco” delle ricerche di Settembrini, oltre a essere battuto diligentemente per le indagini da svolgere, è esaminato in relazione ai suoi significati simbolici diventando così un “luogo metaforico”.

Si emozionava ancora quando vedeva il pendio decollare dalla pianura; sapeva che esiste un preciso momento, ed è un passaggio invisibile agli occhi non allenati, in cui la vita orizzontale diventa lotta gravitazionale e per stare su bisogna aggrapparsi al versante, resistere. Ecco: gli alpinisti appartengono a quel momento⁴⁷.

Questo doppio binario di esplorazione, da un lato la pura indagine e dall'altro la carica simbolica, corre costante per tutto lo svolgimento dei romanzi. Laddove il livello tecnico di investigazione è costretto ad arrestarsi per mancanza di elementi, quello umano incalza e permette la progressione delle scoperte. Esempio in questo senso appare *La discesa infinita*, che propone due diversi casi per la guida alpina: da un lato la scomparsa di una donna nella foresta dietro casa e dall'altro la ricerca di un uomo scomparso sul monte Bianco numerosi decenni prima, che solo in un corto pomeriggio di inverno il ghiacciaio del Miage decide di restituire a valle. Il primo caso, una volta esaurite le infruttuose ricerche di soccorso, è lasciato alle competenze delle forze dell'ordine: «“non credo che sia un caso nostro” aveva dichiarato Settembrini al comandante dei carabinieri»⁴⁸. Nel secondo invece, dopo le indagini poliziesche di prassi che raramente compaiono in questi romanzi, l'avanzare degli sviluppi è tutto nelle mani di Settembrini; in questo caso le circostanze gli concedono «un'empatia dai tempi lenti e non preved[ono] l'urgenza dei soccorsi in montagna»⁴⁹ permettendo così una discesa nei ricordi della storia che lo porterà ad aprire scorci sulla Seconda Guerra Mondiale e sul dopoguerra.

Sta asciugando tutto, perfino la memoria. [...] Risalendo il ghiaccio sporco e mortificato dal sole, a un tratto gli parve di intravedere un

⁴⁶ Camanni, Enrico, *La discesa infinita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Mondadori, 2021, p. 126.

⁴⁷ Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, p. 152.

⁴⁸ Camanni, Enrico, *La discesa infinita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Mondadori, 2021, p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

brandello azzurro [...] a circa mezzo metro dalla lana emersero un pezzo di cuoio incartapecorito e un brandello di suola scolpita, e da quel che restava dello scarpone spuntò l'osso di una gamba. Gli si fermò il cuore. [...] Un giorno un alpinista vestito alla montanara si era appoggiato su quell'osso per attraversare il Miage, salire al Gonella e forse raggiungere la cima del monte Bianco, quando il ghiacciaio era ancora bianco come dice il nome e più spesso di almeno cinquanta metri, rispetto alla magra di oggi. [...] Settembrini si guardò intorno: sulla montagna deserta aleggiava una mesta sacralità⁵⁰.

Per trovare una risposta alle «gioie e dolori incolmabili» che si incontrano fra «gli umori volubili del monte Bianco [...] tra il profilo del gigante e la sua ombra di pianura»⁵¹, Settembrini insegue indizi. Ben presto alle indagini si alternano le avventure di Celeste – così il ritrovato uomo viene battezzato dalla guida alpina – che permettono un ulteriore punto di vista sulla montagna e sull'alpinismo anche in senso diacronico. Camanni innesta abilmente mutevoli orizzonti prospettici, in particolare consueta è l'incursione di una narrazione parallela che segue gli eventi dei dispersi. È verso la fine del primo romanzo che ci troviamo accanto ad Anna Filippi, sciatrice precipitata in un crepaccio, che come prima reazione rivolge un pensiero alla «banalità della morte», accorgendosi di essere «banalmente caduta nella trappola più frequentata dalla letteratura e dal cinema di montagna, diventando lei stessa protagonista di un topos tragico, quasi un luogo comune»⁵². La sciatrice poi «per un comprensibile bisogno di addolcire le ore e i ricordi con altre ore e altri ricordi che erano sopravvissuti nelle pagine dei libri, e forse anche per estremo omaggio alle storie che avevano accompagnato la sua adolescenza, radun[a] in fondo al crepaccio i personaggi che prima di lei erano stati inghiottiti dal ghiacciaio»⁵³ e che accompagnano in esergo questi capitoli. Affiorano allora Eugen Guido Lammer, l'immane Joe Simpson, Severino Compagnoni, James Ramsey Ullman e Roger Frison-Roche⁵⁴, dando l'avvio a una delle costanti con cui Camanni sceglie di accompagnare le avventure dei suoi romanzi:

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 13-16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

⁵² Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 153.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. Compagnoni, Severino, *La solitaria disavventura di Severino Compagnoni*, in Viazzi, Luciano, *Ortles-Cevedale*, Zanichelli, 1981; Frison-Roche, Roger, *La grande*

i riferimenti letterari. Così oltre alle avventure, ripercorse dalla sciatrice, di chi ha condiviso il suo stesso destino in fondo a un crepaccio e ne ha dato voce in un libro, troviamo colti rimandi letterari a Catullo e Petrarca offerti da un professore universitario ne *L'ultima Camel blu*, incontriamo le letture che per prime riaffiorano nella mente della superstite di *Una coperta di neve*, ci imbattiamo in esergo in altri immancabili stralci di letteratura di montagna ne *Il ragazzo che era in lui*⁵⁵ e, infine, abitiamo una biblioteca "montanara" tramandata fra alcuni personaggi de *La discesa infinta* che consente un avanzamento nelle indagini.

Accanto alle reminiscenze letterarie⁵⁶, l'autore inframmezza cenni storici ampliando diacronicamente le vedute sul mutamento del paesaggio alpino. Troviamo così per esempio i colti ricordi di Massimo Mila⁵⁷, adiacenti all'attualità della montagna abilmente radiografata dallo scrittore. La prospettiva presente ci mostra un ambiente assaltato nei periodi festivi e vacanzieri e svuotato durante la bassa stagione:

per tre mesi all'anno Courmayeur è un pezzo di Milano sotto il Monte Bianco: stessi negozi, stessi marchi. La gente spende, ostenta, consuma. Per gli altri nove mesi Courmayeur è Milano senza i milanesi: case sprangate e vuote, tutto abbandonato. Noi residenti viviamo a due velocità. Non è facile, ci si confonde. Sei sempre provvisorio, anche se i precari sono gli altri, i turisti che scappano dal caldo⁵⁸.

Settembrini in questo passaggio mette a fuoco la dicotomia che l'autore articola più ampiamente nel recente saggio edito per Laterza, *La montagna*

crevasse, Éditions Arthaud, 1948; Gorret, Daniele, *Ballata dei tredici mesi*, Garzanti, 2003; Lammer, Eugen G., *Fontana di giovinezza*, Vivalda, 1998; Simpson, Joe, *La morte sospesa*, Cda&Vivalda, 2005; Ullman, James Ramsey, *La piccola guida alpina*, La sorgente, 1967.

⁵⁵ Cfr. fra gli altri Hemming, Gary, *Un salvataggio, un'avventura*, in *Paris-Match*, agosto 1996; Messner, Reinhold, *Settimo grado*, Görlich, 1974; Rusconi, Giovanni, *Pareti d'inverno*, Il Castello, 1973; Giordano, Paolo, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, 2008.

⁵⁶ Nell'ultimo romanzo, Camanni sostituisce ai consueti riferimenti letterari una fitta rete di rimandi culturali e storici: eventi, musica e politica di fine secolo. Eppure, oltre a un significativo riferimento a Georges Simenon, in filigrana riemergono almeno due titoli precedenti della serie (cfr. Camanni, Enrico, *La bandita*, Mondadori, 2025, pp. 69, 171 e 199).

⁵⁷ Cfr. Mila, Massimo, *Scritti di montagna*, Einaudi, 1992.

⁵⁸ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 91.

sacra, in cui l'approccio e poi l'assalto alla montagna è ripercorso fin dalle sue origini, passando per l'Ottocento e l'inizio del Novecento, transitando obbligatoriamente per la Grande Guerra e il Ventennio, individuando in seguito il «cavallo di troia dell'espugnazione»⁵⁹ delle alture alpestri nello sci e nella speculazione edilizia del secondo dopoguerra. Eppure, illustra Camanni, «i valligiani degli anni Sessanta sognano i condomini. Li sognano, li pretendono, perché sono la risposta allo spopolamento della montagna, una specie di risarcimento tardivo per la fatica del resistere e restare»⁶⁰. Si approda, infine, ai tremendi effetti dell'*overtourism*, ai tentativi di sviluppo sostenibile emergenti negli anni Ottanta e Novanta, fino ai più disastrosi effetti del cambiamento climatico.

I rapidi sguardi sul passato che tratteggiano un'idea di montagna romantica dell'Ottocento e del primo Novecento, figlia della smania «di salire in alto, curiosare, fare, scalare, raccontare impadronita[si] dell'agiata borghesia europea»⁶¹, si alternano alla sfrontata antropizzazione dei luoghi alpini e arrivano fino agli incombenti interrogativi inquietanti sul futuro di una montagna che si sta sciogliendo. La questione climatica, infatti, emerge prepotente in ogni romanzo, disseminati fra le pagine si rintracciano instancabili, poiché vitali, riflessioni sull'inesorabile mutamento delle condizioni in cui versano le montagne. In alcuni passaggi Camanni si limita a rilevare l'entità della trasformazione del paesaggio: «transitavano [in automobile] sotto i seracchi dei Bossons, nel punto esatto in cui al tempo della Rivoluzione francese, quando il cercatore di cristalli Balmat e il medico Paccard scalarono il Monte Bianco, il ghiacciaio minacciava la valle di Chamonix»⁶². Più spesso il confronto fra le condizioni attuali e quelle passate induce penose e preoccupate riflessioni:

Nelle fotografie di fine Ottocento la lingua gelata sfiorava gli alberghi di Gletsch a millesettecento metri. I pittori e i turisti si addormentavano a un passo dalla seraccata. Adesso il riscaldamento climatico aveva sciolto i sogni degli artisti viaggiatori e del sublime miraggio ottocentesco restava un patetico pietrante. Sul Bianco era lo stesso,

⁵⁹ Camanni, Enrico, *La Montagna Sacra*, Laterza, 2024, p. 49; si vedano in particolare *Cantiere a cielo aperto*, pp. 48-51 e *L'altro punto di vista*, pp. 52-57.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁶¹ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 131.

⁶² Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, pp. 188-189.

notò Settembrini. Nei quadri romantici i ghiacciai scendono nella valle di Chamonix e rasentano i campi di Entrèves⁶³.

La consapevolezza riguardo l'entità dell'alterazione dell'habitat naturale provoca disarmanti sensazioni nell'animo dei personaggi che, costernati dalla rapidità e dalle terribili conseguenze del cambiamento climatico, appaiono affranti dal senso di impotenza che ne deriva, e tuttavia riescono ad accendere un lume per l'estremo disperato tentativo di arrestare una valanga ormai rombante.

La tratta che dal Pavillon saliva al rifugio Torino mostrava caratteri danteschi. La funivia proiettava la sua ombra su cumuli di detriti in continuo movimento: spari, schianti, boati, fumi come in guerra. Nemmeno le creste di roccia sembravano esenti dai crolli, e il povero ghiacciaio di Fréty si affacciava nudo e magro dal pianoro superiore, vomitando e sudando le ultime sembianze di sé. Bareaux ne ebbe compassione⁶⁴.

Alle riflessioni più dettagliate e suggestive, Camanni alterna amari commenti comunque evocativi della gravità della situazione. La palese necessità di trovare un nuovo nome al monte Bianco, quando avrà perso – e non è più ormai un momento distante – il colore caratteristico della coltre che gli dona il nome, spinge Settembrini a commentare sarcastico «E chi ci va al monte grigio?»⁶⁵. Ancora, di fronte alla scomparsa del seracco sotto «lo scivolo bianco del Gran Paradiso» lo stesso protagonista si trova costretto a chiedersi se si possa «ancora chiamare Paradiso una montagna di sfasciumi»⁶⁶.

I romanzi di Camanni fanno prova di una spiccata attenzione ecologica che traspare fin dalla prefazione al primo romanzo ed emerge più vistosa nella breve apertura del secondo, in cui l'autore incunea immediatamente questo aspetto: «Bisognerebbe vivere milioni di anni per capire l'eterno scontro di vita e morte, crescita e schianto, illusione e resa di calcari, graniti, serpentini, marmi, scisti e pietre verdi, mentre basta la vita di una persona per assistere alla morte di un ghiacciaio»⁶⁷. Al contempo,

⁶³ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁴ Camanni, Enrico, *L'ultima camel blu*, Cda&Vivalda, 2008, p. 95.

⁶⁵ Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020, p. 189.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁷ Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Vivalda, 2006, p. 7.

accanto alla questione ambientale⁶⁸, di cui nei romanzi vengono tratteggiati i momenti di trasformazione più salienti, si può rivelare istruttiva, sia in senso ecologico che etico, anche la questione alpinistica se «letta come una metafora dello sviluppo illimitato»⁶⁹.

La lettura di questi romanzi può arrivare a intersecare allora anche gli orizzonti dell'*ecocritica*⁷⁰ che, unendo istanze ecologiche alla critica letteraria, indaga «il paradigma dell'ecologia applicandolo all'immaginazione letteraria e agli studi a essa correlata»⁷¹, un'analisi declinabile su diversi fronti: spaziando dall'individuazione di una dimensione ecologica nella letteratura, all'interpretazione ecologica applicata agli esiti letterari, fino alla rilevazione degli effetti della letteratura sull'ecosfera⁷².

Privilegiato testimone del mutamento del paesaggio alpino, in particolare del massiccio del Monte Bianco – fra il versante italiano e quello francese – nelle Alpi occidentali, il protagonista Settembrini percorre l'opposizione archetipale fra spazi urbani e rurali, l'alternarsi prospettico fra ambiente alpino e città, osserva le persone che popolano questi ambienti e che ne travalicano, talvolta inconsapevolmente, i confini. Così viene proposta un'indagine dell'interdipendenza tra gli esseri umani e l'ambiente fisico in cui si collocano, cui va aggiunta un'attenzione alle più «ampie forme intertestuali e culturali che sottendono il testo»⁷³ e di cui l'autore innesta fra le righe dicotomici estremi e inaspettate vicinanze esplorando le componenti del secolare rapporto di questo ambiente con l'uomo, ora timoroso, ora affascinato, ora presuntuoso, ripercorrendone letterariamente e antropologicamente questa inevitabile relazione. Il probabile lettore di questi romanzi, verosimilmente vicino alla montagna, potrebbe riuscire a recepire l'ambiente narrato come «fulcro del pensiero eco-

⁶⁸ Cfr. in particolare anche Camanni, Enrico, *Ghiaccio vivo. Storia e antropologia dei ghiacciai alpini*, Priuli & Verlucca, 2010; Camanni, Enrico, *Il grande libro del ghiaccio*, Laterza, 2020.

⁶⁹ Camanni, Enrico, *La Montagna Sacra*, Laterza, 2024, p. 74.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Salabè, Caterina, *Il letterato ecologico come nuovo intellettuale della corresponsabilità*, in Salabè (cur.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, 2009, p. XIV.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Buell, Lawrence, *La critica letteraria diventa eco*, Salabè (cur.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, 2009, p. 8.

gico»⁷⁴ e potrebbe rivelarsi in questo senso molto ricettivo. Un'ultima componente, non certo secondaria, è il «paesaggio dell'autore» che abbiamo visto trasparire vivido nella sua produzione romanzesca ed emerge ancora più preponderante in quella saggistica⁷⁵. Il volume dedicato alla sacralità – fra sfera religiosa e dimensione laica – della montagna, infatti, illustra l'impegno dello scrittore su queste quanto mai attuali questioni. Il saggio deve sotto alcuni aspetti il suo titolo alla provocatoria, e perciò dibattuta, iniziativa di consacrare alla natura una montagna da cui escludere ogni presenza umana, ideata in occasione del centenario del Parco nazionale del Gran Paradiso, con l'obiettivo di allargare a più ampi orizzonti la sensibilizzazione per una sempre più imperativa salvaguardia di un ambiente che impone nuove riflessioni verso le necessità di rispetto e tutela⁷⁶. «Un fatto è chiaro a tutti, ormai. Non basta più limitare i danni, ma occorre inventare un nuovo modello di sviluppo. Ci vogliono idee e ci vuole coraggio più di quanto ne richieda qualsiasi denuncia»⁷⁷. Questo appello, che Camanni lanciava in occasione di un'inchiesta sulla rivista *Alp* nel 1990, risuona ancora estremamente attuale «trentaquattro anni dopo»⁷⁸.

Portata avanti da tutta una vita, quella di Enrico Camanni è davvero una trattazione a tutto tondo dello spazio naturale montano e alpino, e il prolifico scrittore sapientemente intreccia, accosta e innesta nei suoi romanzi gialli scorci toccati altrove nella sua produzione che tratta ampi orizzonti riassunti dall'autore in una evocativa metafora e in un azzeccatto trittico: questa «schiena di donna, naturalmente, perché alpe è femminile, e anche montagna, e anche Europa»⁷⁹.

⁷⁴ Salabè, Caterina, *Il letterato ecologico come nuovo intellettuale della corresponsabilità*, in Salabè (cur.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, 2009, p. XIV.

⁷⁵ I quattro aspetti qui evidenziati sono orizzonti di indagine offerti in Buell, Lawrence, *La critica letteraria diventa eco*, in Salabè (cur.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, 2009, in particolare pp. 6-8.

⁷⁶ Cfr. in particolare Camanni, Enrico, *La provocazione del Monveso e Una "Montagna sacra" per il centenario del Parco Nazionale del Gran Paradiso*, in Camanni, Enrico, *La Montagna Sacra*, Laterza, 2024, pp. 11-17 e 167-173.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Camanni, Enrico, *La discesa infinita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Mondadori, 2021, p. 61. In quest'ultima citazione è offerto un ulteriore spunto di riflessione che sta emergendo con sempre maggior forza nell'ambiente alpino, quella femminile-

BIBLIOGRAFIA

- Ariès, Philippe, *L'Uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, 1980.
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Laterza, 2002.
- Brecht, Bertolt, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, 1973.
- Camanni, Enrico, *Viaggio nell'utopia*, in *Alp*, ottobre 1988.
- Camanni, Enrico, *La sciatrice*, Cda&Vivalda, 2006.
- Camanni, Enrico, *L'ultima Camel blu*, Cda&Vivalda, 2008.
- Camanni, Enrico, *Ghiaccio vivo. Storia e antropologia dei ghiacciai alpini*, Priuli & Verlucca, 2010.
- Camanni, Enrico, *Il ragazzo che era in lui*, Vivalda, 2011.
- Camanni, Enrico, *Il fuoco e il gelo. La grande Guerra sulle montagne*, Laterza, 2014.
- Camanni, Enrico, *Il viaggio verticale. Breviario di uno scalatore tra terra e cielo*, Ediciclo, 2014.
- Camanni, Enrico, *Alpi ribelli. Storia di montagna, resistenza e utopia*, Laterza, 2016.
- Camanni, Enrico, *Verso un nuovo mattino. La montagna e il tramonto dell'utopia*, Laterza, 2018.
- Camanni, Enrico, *Il grande libro del ghiaccio*, Laterza, 2020.
- Camanni, Enrico, *Una coperta di neve*, Mondadori, 2020.
- Camanni, Enrico, *La discesa infinita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Mondadori, 2021.
- Camanni, Enrico, *Una notte in rifugio*, in *Enrico Camanni, Scrittore, giornalista, alpinista*, 2021, <https://www.enricocamanni.it/libri/>.
- Camanni, Enrico, *Se non dovessi tornare. La vita bruciata di Gary Hemming, alpinista fragile*, Mondadori, 2023.

femminista. Su questo aspetto mi limito a rimandare ad Anna Torretta, alpinista, guida e prima donna a entrare nel Soccorso Alpino e anche scrittrice, fra le promotrici del *First International Women Mountain Guides Summit*, Forte di Bard, 2022.

- Camanni, Enrico, *La Montagna Sacra*, Laterza, 2024.
- Camanni, Enrico, *La Bandita. Un mistero per Nanni Settembrini*, Vivalda, 2025.
- Camanni, Enrico, *Trilogia alpina. Le prime tre indagini di Nanni Settembrini*, Mondadori, 2025.
- Camanni, Enrico; Ollier, Daniele, *Anuk. La storia vera di un cane da valanga*, Liaison, 2011
- Cognetti, Paolo, *Le otto montagne*, Einaudi, 2017.
- Compagnoni, Severino, *La solitaria disavventura di Severino Compagnoni*, in Viazzi, Luciano, *Ortles-Cevedale*, Zanichelli, 1981.
- Enna, Franco, *La storia del romanzo giallo*, in *La Notte*, 10-18 luglio 1959.
- Frison-Roche, Roger, *La grande crevasse*, Éditions Arthaud, 1948.
- Giordano, Paolo, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, 2008.
- Gorret, Daniele, *Ballata dei tredici mesi*, Garzanti, 2003.
- Hemming, Gary, *Un salvataggio, un'avventura*, in *Paris-Match*, agosto 1996.
- Lagercrantz, David, *Il cielo sopra l'Everest*, Marsilio, 2005.
- Lammer, Eugen G., *Fontana di giovinezza*, Vivalda, 1998.
- Manzini, Antonio, *Pista nera*, Sellerio, 2013.
- Messner, Reinhold, *L'assassinio dell'impossibile*, in *Rivista mensile del Club Alpino Italiano*, ottobre 1968.
- Messner, Reinhold, *Ritorno ai monti*, Athesia, 1970.
- Messner, Reinhold, *Settimo grado*, Görlich, 1974.
- Messner Reinhold, *Salvate le Alpi*, Bollati Boringhieri, 2001.
- Mila, Massimo, *Scritti di montagna*, Einaudi, 1992.
- Motti, Gian Piero, *I falliti e altri scritti*, Camanni (cur.), Vivalda, 2000.
- Oliva, Carlo, *Storia sociale del giallo*, Todaro, 2003.
- Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, 2008.

Pistelli, Maurizio, *Un secolo di giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, 2006.

Rambelli, Loris, *Storia del giallo italiano. La prima esauriente guida critica e bibliografica alla letteratura poliziesca italiana*, Garzanti, 1979.

Rusconi, Giovanni, *Pareti d'inverno*, Il Castello, 1973.

Salabè, Caterina (cur.), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, 2009.

Sangiorgi, Marco; Telò, Luca (cur.), *Il giallo italiano: come nuovo romanzo sociale*, Longo, 2004.

Simpson, Joe, *La morte sospesa*, Cda&Vivalda, 2005.

Tuti, Ilaria, *Fiori sopra l'inferno*, Longanesi, 2018.

Tuti, Ilaria, *Ninfa dormiente*, Longanesi, 2019.

Ullman, James Ramsey, *La piccola guida alpina*, La sorgente, 1967.

Vovelle, Michel, *La morte e l'occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, 1986.

«IN CHE COSA CONSISTE INFATTI LA LETTURA SE NON NELLO
SPIARE INDIZI, NEL COGLIERE CONTRADDIZIONI, NELLO
SCOPRIRE INFINE, DICIAMO, UN COLPEVOLE?»
TRACCE DI NARRATIVA D'INDAGINE NEI ROMANZI
DI NICO ORENGO

*Luca Vincenzo Calcagno*¹

«Non esiste più un centro, come non esiste più una periferia: in qualche modo tutto è centro e tutto è periferia», sono le parole che Nico Orengo² (1944-2009) affida al volume *L'officina del racconto* per motivare la scelta dell'estremo Ponente ligure quale ambientazione per la maggior parte dei suoi romanzi; una conclusione favorita anche dalla consapevolezza che «quello che si racconta di un lembo di terra straordinario è quello che si potrebbe raccontare anche nel cuore di una grande città»³. Adottare la provincia come osservatorio d'elezione non significa compromettere la carica critica del giudizio sul presente, perché gli scenari di Orengo

¹ Università di Torino.

² Il fondo archivistico-librario di Nico Orengo – che consta di più di 7.000 documenti e di una biblioteca di oltre 8.000 volumi – è stato affidato dagli eredi, che qui ringrazio, al Centro Studi Interuniversitario *Guido Gozzano-Cesare Pavese* di Torino. Le carte dell'autore sono oggetto di riordino e di studio nell'ambito del mio progetto di dottorato *Gli spiccioli di Orengo*, presso l'Università di Torino.

³ Orengo, Nico, *La Descrizione*, in Francesio (cur.), *L'officina del racconto: conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orengo, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*, Nuova compagnia, 1996, p. 71.

sono sì «chiusi, [ma anche] di grande attraversamento»⁴: realtà marginali, dalle dimensioni contenute, ma non immobili⁵. Qualcosa del genere lo osserva anche Federica Lorenzi quando scrive che i «microcosmi» dell'autore sono «popolati da gente comune, contadini e pescatori locali, ma nello stesso tempo [...] sono aperti ai visitatori, sono cioè attraversati da persone venute dall'esterno e per lo più straordinarie: attori famosi, scrittori, pittori, politici»⁶. Infatti, l'idea del paesaggio di Orengo coincide non solo con la suggestione di un panorama naturale o di un'architettura evocativa, ma anche con le vicende umane che in esso sono accadute: tutto ciò che circonda l'osservatore diviene quindi «archivio di memorie» e «deposito di storie», in cui si «conserva[no] tracce dei fatti di cui [il paesaggio] è stato palcoscenico: degli eventi storici, ma anche di quelli minimi e quotidiani»⁷.

Benché non esistano più «delle storie che possono essere raccontate solo in una città e non in una cosiddetta periferia»⁸, questa uniformità restituisce una pagina tutt'altro che impoverita, perché si rivela essere l'occasione per unire l'interesse di Orengo verso il paesaggio ligure alla denuncia delle assurdità della società⁹. Un obiettivo, quest'ultimo, sviluppato ricorrendo a strategie compositive mutate dalla narrativa d'indagine, all'insegna del «*food for thought*»¹⁰ secondo Stefania Lucamante

⁴ Orengo, Nico, *Intervista su Islabonita*, in *Che tempo che fa*, Rai 3, 21 febbraio 2009, Identificatore teca Rai Roma F560127.

⁵ Significativamente Orengo definisce l'estremo Ponente ligure che confina con la Francia un «domestico Far West [un] paesaggio che fa presto a trasformarsi in uno scenario congestionato e multiforme, un intrico di gesti, di azioni, di movimenti, di figure, di destini che si dispongono in una sorta di caleidoscopio fantastico prendendo a volte la strada del grottesco» (Orengo, Nico, *Introduzione*, in AA.VV., *Parlami di Aurelia. Racconti sulla strada*, Diabasis, 2008, p. 13).

⁶ Lorenzi, Federica, «Un paesaggio del sentimento»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 128.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁸ Lucamante, Stefania, *Intervista con Nico Orengo*, in *Rivista di studi italiani*, 1996, 2, pp. 138-139.

⁹ Angelo Guglielmi scrive di «vocazione di scrittore infastidito dalla realtà che dispettosamente scruta con lenti che deformandola la scoprono e la denunciano» (Guglielmi, Angelo, *Il "gatto" Orengo graffia e accarezza questo triste mondo*, in *l'Unità*, 12 maggio 2009, p. 39).

¹⁰ Lucamante, Stefania, *Il romanzo ecologico di Nico Orengo*, in *Rivista di Studi Italiani*, 1998, 1, p. 285.

e di un «intelligente e lieve intrattenimento»¹¹ per Filippo La Porta, il che lo induce a domandarsi se ci si trovi davanti «al *best-seller* di qualità vagheggiato da qualcuno»¹².

Come noto, nonostante Nico sia nato a Torino, la famiglia Orengo è di origine ligure, provenendo storicamente da Mortola e Latte¹³, due frazioni di Ventimiglia: luoghi nei quali l'intellettuale «[ha] vissuto dai sette ai diciotto anni»¹⁴ con soggiorni più o meno lunghi. Per sua stessa ammissione l'abbandono di questa «doppia Liguria»¹⁵, di mare e di roccia, per una definitiva residenza in Piemonte ha costituito una ferita che è diventata «una delle molle del [suo] scrivere»¹⁶, attraverso cui rievocare i panorami e i volti di un tempo. A Torino la sua strada si intreccia con istituzioni culturali centrali nella storia del capoluogo piemontese e del Paese: l'Einaudi, dove Orengo entra nel 1964 come ufficio stampa¹⁷, ruolo che ricopre sino al 1978, quando «lasci[a] la casa editrice perché, come altri caporedattori, [è] in disaccordo con la politica editoriale»¹⁸; la Rai con cui collabora nel frattempo alla stesura di testi per programmi televisivi e radiofonici¹⁹; il quotidiano *La Stampa*, dove si occupa di libri e cultura almeno dal 1975 e del cui inserto, il settimanale *Tuttolibri*, verrà nominato

¹¹ La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, 1999, p. 247.

¹² *Ibid.*

¹³ Scrive Orengo in *Terre blu*, un libro fotografico di ricordi sulla Liguria: «Latte fu il primo luogo» (Orengo, Nico, *Terre blu*, Il melangolo, 2001, p. 14).

¹⁴ Orengo, Nico, *La Descrizione*, in Francesio (cur.), *L'officina del racconto: conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orengo, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*, Nuova compagnia, 1996, p. 80.

¹⁵ Lucamante, Stefania, *Intervista con Nico Orengo*, in *Rivista di studi italiani*, 1996, 2, p. 139.

¹⁶ Orengo, Nico, *La Descrizione*, in Francesio (cur.), *L'officina del racconto: conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orengo, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*, Nuova compagnia, 1996, p. 81.

¹⁷ Vd. Ferrero, Ernesto, *E il perfetto irregolare sedusse Einaudi*, in *La Stampa*, 2009, <https://www.lastampa.it/cultura/2009/05/31/news/e-il-perfetto-irregolare-sedusse-einaudi-1.37066375/>, consultato il 26/09/2024.

¹⁸ Lorenzi, Federica, *“Un paesaggio del sentimento”: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria*, Mimesis, 2020, p. 15.

¹⁹ Per approfondire il rapporto tra Orengo e la radio vd. Calcagno, Luca Vincenzo, *Orengo in radio. I libri degli altri raccontati in vent'anni di carriera*, in *Finzioni*, 2024, 7, pp. 70-82.

responsabile nel 1989, dirigendolo sino al 2007²⁰. Questi primi anni di attività vedono l'uscita, intanto, di due volumi: *Per preparare nuovi idilli* con Feltrinelli nel 1969 grazie all'interessamento di Nanni Balestrini, che ne aveva ascoltato la lettura di un brano all'incontro del Gruppo 63 a Fano, due anni prima²¹; ed *E accaddero come figure* per Marsilio nel 1972 (di cui si accennerà più avanti). La neoavanguardia e lo sperimentalismo influenzano lo stile di Orengo sino al 1976, quando il romanzo *Miramare* inaugura la scelta della Riviera come orizzonte poetico, sebbene la maturità stilistica sia raggiunta con *Ribes* del 1988. I romanzi successivi, infatti, mostreranno caratteristiche comuni, quali l'ambientazione nel Ponente ligure e la corallità, ragion per cui Orengo stesso affermerà di vederli «come uno 'spicchio', come un romanzo lungo»²².

Orengo si confronta in diverse occasioni con la *detective story* in un arco di tempo che coincide pressoché con tutta la vita, a partire da *E accaddero come figure*, un «metaromanzo», che si prende gioco del giallo classico secondo Giuliano Gramigna²³. Ispirato dal clima dell'Istituto di Protesi Letteraria di Urbino²⁴, realtà nata su licenza dell'*Oulipo* francese, quest'opera parodia il poliziesco, inserendone uno come «racconto di secondo livello»²⁵ all'interno di quello principale e infrangendone le norme²⁶: infatti, significativamente il testo «si interrompe senza giungere alla

²⁰ Vd. D'Agostino, Anna, *Raccontare cultura: l'avventura intellettuale di «Tuttolibri» (1975-2011)*, Donzelli, 2011, pp. 98, 145.

²¹ Orengo ricorda in un'intervista radiofonica negli anni Novanta l'episodio: «Balestrini mi aveva invitato a Fano [...] per leggere un brano di un romanzo che sapeva stavo scrivendo, che si chiamava *Per preparare nuovi idilli*. [Gli] piacque e lo pubblicò con Feltrinelli» (Orengo, Nico, *La musica di Nico Orengo*, in *Appunti di volo*, Radio 3, 18 marzo 1995, identificatore teca Rai 141032).

²² Lucamante, Stefania, *Intervista con Nico Orengo*, in *Rivista di studi italiani*, 1996, 2, p. 141.

²³ Gramigna, Giuliano, *La finzione immersa nella realtà*, in *Il Giorno*, 28 marzo 1973, p. 12.

²⁴ «Orengo prende parte all'*Istituto di Protesi Letteraria*, fondato a Urbino, su licenza dell'*Oulipo* francese, con l'intento di "esplorare l'enciclopedia del possibile attraverso un uso non canonico della letteratura tradizionale"» (Lorenzi, Federica, «*Un paesaggio del sentimento*»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 130).

²⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁶ Anni più tardi, Orengo sembrerà archiviare questo suo tentativo quando, elogiando Fruttero e Lucentini, riconoscerà loro di «aver riportato la trama romanzesca oltre lo

canonica risoluzione dell'enigma»²⁷. Orengo ritorna sul punto tre anni dopo, inaugurando una rubrica di *Tuttolibri* dedicata alle novità editoriali di quel genere. Vi descrive uno scambio di opinioni in treno tra lui e una donna: da un lato egli difende i gialli, perché «nel loro mettere in moto le capacità analitiche e deduttive del lettore sono forse meno inutili di quel che sembra»²⁸; dall'altro l'interlocutrice replica: «non capisco perché la gente applichi con tanta facilità al giallo quelle regole di lettura che valgono per ogni opera letteraria. In che cosa consiste infatti la lettura se non nello spiare indizi, nel cogliere contraddizioni, nello scoprire infine, diciamo, un colpevole?»²⁹. Secondo Lorenzi la donna sarebbe latrice del reale pensiero dello scrittore³⁰, tuttavia è lecito domandarsi se questa ipotetica disistima si possa conciliare con la conduzione di una rubrica specificatamente dedicata a quel tipo di letteratura di consumo.

Il passaggio sulle «regole che valgono per ogni opera letteraria» è comunque interessante, perché suggerisce un rifiuto della convinzione che alcune soluzioni narrative siano prerogativa del giallo. Si intuisce, invece, una disponibilità alla contaminazione³¹, chiamata in causa da Orengo nella prefazione del 1979 a *Istantanea di un delitto* di Agatha Christie in cui considera che «la più alta autorità in materia di *letteratura gialla* è forse stata in realtà una irrequieta sperimentatrice delle possibilità di raccontare»³². Inoltre, lo scrittore sembra autorizzare l'idea del giallo come modalità narrativa piuttosto che «schema di racconto»³³, quando in un articolo più tardo critica la suggestione caldeggiata da alcuni autori

sterile sperimentalismo Anni 60» (Orengo, Nico, *Fatima gialla*, Tuttolibri, 20 maggio 2000, p. 1).

²⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁸ Orengo, Nico, «*Gialli e geometria*», in *Tuttolibri*, 15 novembre 1975, p. 3.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ «Ma la vittoria della sconosciuta (le cui opinioni potrebbero essere quelle dell'autore)» (Lorenzi, Federica, «*Un paesaggio del sentimento*»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 112).

³¹ Significativamente, Stefania Lucamante, leggendo l'opera di Orengo entro la categoria del postmoderno, nota come egli non ne dimentichi «la lezione dell'allusione, della citazione, del rinnovato gusto per la *contaminatio*» (Lucamante, Stefania, *Il romanzo ecologico di Nico Orengo*, in *Rivista di Studi Italiani*, 1998, 1, p. 288).

³² Orengo, Nico, *L'immagine e l'immaginazione*, in Christie, *Istantanea di un delitto*, Mondadori, 1979, p. V, corsivo mio.

³³ Petronio, Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, 2000, p. 63.

secondo cui quelle opere «possa[no] dirsi ‘romanzo sociale’»³⁴. A suo dire il «puro formalismo» giallo, con il «solito assassinio e assassino da scoprire», risulta insufficiente per effettuare un discorso sulla società, poiché le indagini si risolvono sempre con il ripristino di uno *status quo* nel quale «i buoni sono buoni e i cattivi [...] vanno puniti»; idea sostenuta anche nell’articolo del 1975: «l’unico problema del giallo è quello di riportare le cose all’ordine iniziale»³⁵. A questo scopo si rivelerebbe più efficace, invece, la trasgressione della norma, motivo per cui il giornalista conclude che «il mordere nell’oggi, il denunciare piaghe e pieghe sociali, è proprio dei giallisti che forse alla fine giallisti non sono»³⁶. Orenco sembra tentare quella strada nel 2007 con *Hotel Angleterre*, libro che egli stesso ascrive, seppur con riserve, alle narrazioni d’indagine, quando a un certo punto si domanda «perché volevo ritrovare la penna che Goethe regalò a Puškin? Perché era un gioco intellettuale? Perché era l’unico genere di “giallo”, un thriller letterario, con cui valeva la pena cimentarsi e con il quale avevo, o pensavo di avere, la capacità di misurarmi?»³⁷.

Pertanto, Orenco sembra accettare la possibilità di ricavare da quelle narrazioni alcune tecniche compositive, come si può osservare in gran parte della sua produzione (anche se in modo molto meno esplicito rispetto a *Hotel Angleterre*). È il caso di *plot* che suscitano *suspense* nel lettore, ovvero quello stato mentale che «deriva dall’attesa circa lo svolgimento o l’esito di un’azione»³⁸; un’attesa che trova il suo corrispettivo intradiegetico nel desiderio dei personaggi di accertare una verità³⁹, il che costituisce il vero e proprio «motore del racconto»⁴⁰, secondo la felice immagine

³⁴ Orenco, Nico, *Cerca l’assassino scoprirai la società*, in *La Stampa*, 9 settembre 2005, p. 30.

³⁵ Orenco, Nico, “Gialli” e geometria, in *Tuttolibri*, 15 novembre 1975, p. 3.

³⁶ Orenco, Nico, *Cerca l’assassino scoprirai la società*, in *La Stampa*, 9 settembre 2005, p. 30.

³⁷ Orenco, Nico, *Hotel Angleterre*, Einaudi, 2007, p. 54.

³⁸ Calabrese, Stefano, *La suspense*, Carocci, 2016, p. 7.

³⁹ Il che potrebbe essere sufficiente per ascrivere la produzione di Orenco nell’ambito della narrativa d’indagine, se si accetta la definizione proposta da Alessandro Perissinotto ne *La società dell’indagine* per cui appartengono a questa categoria tutte le «narrazioni concepite come cammino verso l’accertamento o la manifestazione di una verità inizialmente negata» (Perissinotto, Alessandro, *La società dell’indagine*, Bompiani, 2009, p. 7).

⁴⁰ Brooks, Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, 2004 (ed. or. 1981), p. 57.

di Peter Brooks. Solitamente Orengo vi ricorre in trame secondarie, che risultano però funzionali a ritmare la narrazione e scandire i tempi della vicenda principale.

A questi fini Orengo ricorre a due procedimenti, il primo riguarda l'intreccio e la sua struttura, adottando strategie narrative che sembrano tener conto della curiosità e della suspense, come intese da Todorov nel «romanzo nero»⁴¹; il secondo consiste nel privare il lettore delle indicazioni utili a comprendere i contorni degli avvenimenti: il percorso diegetico diviene così «non appagat[o] e non appagante; [perché] lo spazio narrativo a [esso] sotteso risult[a] privato di componenti informative decisive»⁴². Un meccanismo adottato in modo radicale da Orengo, perché alcuni misteri nei suoi romanzi o sono privi di risoluzione – similmente a quanto raccontato in *E accaddero come figure*, che si interrompe prima della conclusione – oppure lasciano un ampio margine all'ambiguità, come si vedrà più avanti. Va da sé, lo osserva Ilaria Crotti, che «questa serie di tecniche [narrative] [...] 'di negazione'» sono al servizio della *suspense*, perché «stimola[no] conseguentemente il personaggio-detective-lettore ad un'*invention* testuale, [...] che colmi quel vuoto proposto dalla negatività stessa»⁴³, andando a beneficio dell'intrattenimento.

Proviamo a soffermarci su un *corpus* di quattro romanzi, *Ribes*, *La guerra del basilico*, *La curva del Latte* e *Islabonita*. *Ribes* è «un affresco sociale della vita di provincia»⁴⁴ che narra l'impatto sulla comunità di Acquadolce⁴⁵ dell'apertura di un'emittente privata, Tivù Veronica Two, che sconvolge gli equilibri locali, già precedentemente alterati dalla stazione

⁴¹ «Ci si rende allora conto che esistono due forme completamente differenti di interesse. La prima può essere chiamata *curiosità* e va dall'effetto alla causa: a partire da un certo risultato (un cadavere e qualche indizio), bisogna risalire alla causa (il colpevole e ciò che lo ha spinto al delitto). La seconda forma è la *suspense* e, in questo caso, si va dalla causa all'effetto: dapprima ci vengono mostrati degli elementi iniziali (dei gangsters che preparano un colpo) e il nostro interesse è sostenuto dall'attesa di ciò che avverrà, cioè, degli effetti (cadaveri, delitti, baruffe)» (Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, Bompiani, 1995 [ed. or. 1971], p. 13).

⁴² Crotti, Ilaria, *La "detection" della scrittura: modello poliziesco ed attualizzazione allotropiche nel romanzo del Novecento*, Antenore, 1982, p. 36.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Lorenzi, Federica, «Un paesaggio del sentimento»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 220.

⁴⁵ Non sfuggirà certamente il gioco di parole con la reale località di Dolceacqua, nell'entroterra di Ventimiglia.

Radio Veronica One. Il titolo è anche un'amara riflessione sul provincialismo e sulla «*società dell'apparenza*»⁴⁶, dal momento che le due nuove emittenti sono considerate dalla cittadinanza «un mezzo per portare il progresso nel loro sperduto paese»⁴⁷. Le traversie che riguardano le diverse persone comuni improvvisatesi conduttori radiofonici e i preparativi per l'avvio delle trasmissioni sul piccolo schermo sono scanditi da due interrogativi⁴⁸: la sparizione della colomba dello Spirito Santo e l'autenticità di un affresco che raffigura una Crocifissione, opera del pittore quattrocentesco Giovanni Canavesio⁴⁹. Come il crimine nei gialli è «la vicenda di un'assenza»⁵⁰, perché avviene prima che la narrazione abbia inizio, anche nelle pagine introduttive di *Ribes* viene preso atto di un evento accaduto fuori dalle scene:

si era accorto che in alto, sul colonnato romanico, era sparita la colomba, i cui raggi illuminavano in obliqua traiettoria l'altar maggiore, aiutati anche, nel loro effetto pittorico, da una finestrella a mezzogiorno. La colomba dello Spirito Santo non c'era più, era sparita. Don Lercari si era più volte stropicciato gli occhi, era salito su un banco, aveva preso la scala. Più si avvicinava al luogo dove il bel Colombo, bianco come neve immacolata, doveva essere, più gli appariva vuota e nera la nicchia⁵¹.

La trama sembra, dunque, costruita per suscitare curiosità nel senso toдорoviano del termine, perché il parroco protagonista investigherà sulla

⁴⁶ Lorenzi, Federica, «*Un paesaggio del sentimento*»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 220, corsivo nel testo.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 215-216.

⁴⁸ Come osserva Lucamante: «*Ribes* si connota per i toni giallo-rosa, in cui i due colori, spesso ingeneranti soggetti e trame tanto diverse, si mescolano per lasciare agio alla fantasia dello scrittore» (Lucamante, Stefania, *Il romanzo ecologico di Nico Orengo*, in *Rivista di Studi Italiani*, 1998, 1, p. 283).

⁴⁹ Giovanni Canavesio è stato un pittore realmente esistito, che ha lasciato delle tracce nei paesi delle Alpi marittime, dei quali Orengo fa un rapido elenco in un articolo dedicato all'artista: «i polittici per la cappella Reghezza a Taggia, gli affreschi per il San Bernardo di Pigna e i Dottori della Chiesa e gli Evangelisti e il Polittico di San Michele, sempre a Pigna, testimoniano, con il grande ciclo di Briga, la sua permanenza fra Liguria e Provenza» (Orengo, Nico, *Canavesio oltre il dogma*, in *Tuttolibri*, 22 dicembre 1990, p. 8).

⁵⁰ Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, Bompiani, 1995 (ed. or. 1971), p. 11.

⁵¹ Orengo, Nico, *Ribes*, Einaudi, 1988, p. 16.

misteriosa scomparsa, deciso a ritrovare la colomba e ad accertare la ragione di quel gesto, lungo una vicenda che alterna una lettera anonima a messaggi alla radio, radicati dissapori famigliari e una mano mozzata. Tuttavia, non è questo il solo mistero che aleggia attorno alla figura di Don Lercari: infatti, l'uomo è ricoverato in ospedale a causa di un femore fratturato dopo una rovinosa caduta, sulla cui accidentalità egli stesso nutre dei sospetti, ipotizzando «che qualcuno abbia spinto la scala in cima alla quale er[a] salito per mostrare la Crocifissione»⁵². Inoltre vi è la questione dell'affresco del Canavesio: il parroco ritiene che quello conservato nella chiesa di San Basilio, dove egli officia, sia autentico, benché «nessun religioso o storico dell'arte [voglia] ammetterlo»⁵³, motivo per cui verrà convocata una commissione per stabilire, una volta per tutte, da chi sia stato realizzato. Ma la presenza di un'opera dello stesso artista anche ad Acquadolce ostacolerebbe lo sviluppo turistico del confinante comune di Pigna, il che fa ipotizzare che i precedenti tentativi di attribuzione, conclusi con esito negativo, siano stati il risultato di una macchinazione. Le ragioni di tutto questo sono, naturalmente, economiche:

Il San Michele con il suo Canavesio dovrà diventare un grande luogo di culto e di turismo, in questa Liguria di capre. Voglio vedere i pullman salire dal fondovalle e dannarsi per trovare un posto dove fermare le ruote. [...] Devi dire a quel vecchio prete di piantarla lì, con le sue ossessioni, i suoi pii desideri... non ci possono essere due capolavori dello stesso pittore a pochi chilometri di distanza⁵⁴.

Ribes risulta così un romanzo con due trame, che si alternano e intrecciano: quella che narra l'apertura della televisione e quella che declina le vicende di Don Lercari, secondo una modalità consueta in Orengo, come dichiarato da lui stesso⁵⁵. L'intreccio suscita curiosità, dunque, ricorrendo strategicamente alla negazione: perché la colomba è stata rubata? La caduta dalla scala è stata davvero un incidente? Quello a San Basilio è realmente un affresco di Canavesio?

⁵² *Ibid.*, p. 150.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁵ «In ogni storia, in ogni libro credo di mettere sempre due storie, una, profonda, e l'altra è una storia più quotidiana, più realistica» (Lucamante, Stefania, *Intervista con Nico Orengo*, in *Rivista di studi italiani*, 1996, 2, p. 141).

Delle quattro opere commentate, *La guerra del basilico* del 1994 è la meno provinciale, dal momento che l'azione si svolge sul confine tra Italia e Francia, tra Montecarlo e Ventimiglia, anche se le due città sono relegate sullo sfondo: basti considerare che la prima scena avviene di notte, tant'è che la protagonista, che ritorna in Italia dal Principato, afferma di non aver visto «nulla tranne un grappolo di luci, attraversando Mentone»⁵⁶. Non manca, tuttavia, il richiamo al paesaggio: è il caso di Baia Benjamin a Mortola⁵⁷ o Garavan, storico luogo di soggiorno della scrittrice Katherine Mansfield⁵⁸. Sandra Piovano – questo è il nome della donna protagonista – è una biologa marina dell'Università di Torino, inviata al Museo Oceanografico di Montecarlo per collaborare con «l'Équipe del Professeur Rochard»⁵⁹ al fine di stabilire se una certa alga, di recente ritrovata «a Punta Chiappa [...] nella rete dei pescatori di Camogli»⁶⁰, sia un esemplare tropicale invasivo e conseguentemente individuare i responsabili della sua diffusione. Orengo sceglie di non coinvolgere il lettore in questa indagine, quando a poche pagine dall'*incipit* sorprende i monegaschi intenti a preoccuparsi di ostacolare le indagini di Piovano senza destare sospetti: «se ho capito bene il Professeur vuole che [la donna] torni in Italia senza che si possa dire che qui le abbiamo messo i bastoni fra le ruote»⁶¹. La rivelazione sembra funzionale a spostare l'attenzione dall'identità dei responsabili alle circostanze che li porteranno a essere scoperti, un'impostazione che ricorda il *thriller*⁶², secondo la descrizione di Petronio⁶³. Orengo pare allestire una narrazione all'insegna della *suspense* così come formulata da Todorov: un “gioco” di mosse e contromosse tra Piovano, che presto nutre dei sospetti nei confronti degli studiosi monegaschi contro

⁵⁶ Orengo, Nico, *La guerra del basilico*, Einaudi, 1994, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁶² Anche Lucamante riconosce questa matrice, sebbene la ascriva a un più generale giallo: «*La guerra del basilico* nasce come un racconto giallo che si arricchisce via via di altre sfumature e tonalità con cui si compone la storia» (Lucamante, Stefania, *Il romanzo ecologico di Nico Orengo*, in *Rivista di Studi Italiani*, 1998, 1, p. 287).

⁶³ «[Il] romanzo mozzafiato, nel quale il colpevole non dev'essere cercato, perché parte del libro è occupata nella presentazione del colpevole o dei colpevoli e nella preparazione del “colpo” e l'interesse del lettore è indirizzato allo svolgimento» (Petronio, Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, 2000, p. 76).

cui tenta di raccogliere prove (come le fotografie subacquee dell'alga nel fondale marino sotto il museo), e il professor Rochard, intento a depistare:

Fategliene trovare qualche fogliolina a Imperia, a Savona. E mettete su, a Nizza o a Cannes, un convegno, tre giorni possono bastare, di studi su: 'Mediterraneo e nuove forme di vita marina'. Trovate un ricercatore, meglio se italiano, che faccia una relazione sulla non nocività della Caulerpa [sic] Taxifolia. Tipo: 'Uova di branzino coltivate sulla pianta che si sono felicemente dischiuse', eccetera eccetera. Cose così...⁶⁴

Non è questa la sola linea diegetica: alla «*tragedia del mare*» come scrive Lorenzi⁶⁵ si affiancano anche «*la commedia del Tropicana*»⁶⁶, l'albergo dove Piovano alloggia, che «viene utilizzato per offrire una galleria di storie e di tipi umani, la maggior parte schiettamente comici»⁶⁷, e una vicenda sotto il segno di Grace Kelly che vede tra i protagonisti Oscar Pinto, un commerciante di oggetti legati a personaggi famosi, in viaggio tra Liguria e Costa Azzurra alla ricerca dell'originale sedia a sdraio su cui si sedette l'attrice americana durante le riprese del film del 1954 *Caccia al ladro*. Come Sandra, anche il commerciante risiede al Tropicana, dove stringe amicizia con Adriano, il cameriere dell'hotel e altro personaggio chiave, di cui legge un manoscritto dal titolo *La donna venuta dal mare*⁶⁸, che racconta del ritrovamento sulla spiaggia di Ventimiglia, anni prima, di una straniera priva di sensi, bionda e molto bella, con indosso una sola gonna gialla e ampia. La donna viene soccorsa da Adriano e dopo pochi giorni sparisce nuovamente, senza aver rivelato nulla della propria identità. A quel punto lo scritto si interrompe, Oscar domanda se Adriano, in seguito, sia riuscito a dare un nome a quel volto, ma il cameriere tace: «non mi sento di dirlo, ho paura – asserisce – è qualcosa di più grande. Ho paura di essere preso per allucinato»⁶⁹. Tuttavia, diverse pagine dopo, Louis-Baptiste, un collega *brocanteur*, riferisce a Oscar un aneddoto, secondo cui le tracce dell'americana sarebbero andate perse per alcuni giorni

⁶⁴ Orengo, Nico, *La guerra del basilico*, Einaudi, 1994, pp. 73-74.

⁶⁵ Lorenzi, Federica, «Un paesaggio del sentimento»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 229.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁶⁸ Orengo, Nico, *La guerra del basilico*, Einaudi, 1994, p. 95.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

mentre filmava *Caccia al ladro*: «Finito di girare le sue riprese Grace si ritira in camerino, con una vigorosa gonna gialla [...] e scompare. Cioè per un po' di giorni non si ripresenta sul set»⁷⁰. Potrebbe essere un indizio rivelatore, se Orengo non preferisse lasciar il lettore con una risposta incerta e duplice, aggiungendo che in quegli stessi giorni non era soltanto la futura principessa di Monaco a essere irrintracciabile, ma anche la sua controfigura:

- Qualcuno, secondo Marion, disse che venne ripresa alla frontiera con l'Italia...
- Cosa?
- Ma sì, l'avevano ritrovata di là.
- Lei o la controfigura?
- Chi potrà mai saperlo o dirlo⁷¹.

Con *La curva del Latte* del 2002 si ritorna nella provincia; una provincia "al quadrato", perché il romanzo si colloca nel 1957, prima della scomparsa del confine tra centro e periferia, e si ambienta in un microcosmo, Latte appunto, di «poche case, sparse lungo la strada e sulla piana [...] un bel paese come mille altri, che viv[e] soprattutto di fiori e di un po' di turismo estivo che ancora non s[a] come prendere, se come una maledizione, un aiuto o una soluzione»⁷². Questa scelta di tempo e spazio permette di raccontare l'impatto del cambiamento epocale su una ridotta comunità, «i primi segni del benessere che cancellano la povertà del secondo dopoguerra e precedono il boom economico»⁷³: si tratta di una riflessione sulla speculazione edilizia di calviniana memoria a firma Orengo. Come scrive Cesare Segre «la fantasia di Orengo è, in questo romanzo, inesauribile: i misteri si moltiplicano e s'intrecciano»⁷⁴, accordando diverse concessioni a quell'assenza di certezze cara all'autore dai tempi di *E accaddero come figure*, a partire dall'urlo che attraversa la notte di Latte, rimbombando «come un grido di guerra. [...] Un grido violento e straziante che sembrò

⁷⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Orengo, Nico, *La curva del Latte*, Einaudi, 2002, p. 16.

⁷³ Lorenzi, Federica, "Un paesaggio del sentimento": Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 231.

⁷⁴ Segre, Cesare, *Riso amaro in Riviera fra sputnik e bigotti*, in *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2002, p. 35.

scuotere la piatta del mare e le fronde degli ulivi e le stelle appese in cielo»⁷⁵. In realtà, quell'«einbow»⁷⁶ – questa l'onomatopea dello strido – è «un gigantesco vagito»⁷⁷ lanciato dal figlio di una dei protagonisti della vicenda, Jolanda, come si viene a sapere quasi subito. Tuttavia, un margine di mistero rimane: una levatrice, Angela, è impensierita perché «i bambini che aveva aiutato a nascere si presentavano con pianti, con singhiozzi, in silenzio»⁷⁸ ma mai con un suono simile⁷⁹. Orengo ne sottolinea la straordinarietà (rendendo ancor più inverosimile che sia stato emesso da un neonato) mettendolo in relazione a una serie di altri fatti curiosi accaduti nel territorio dopo quella notte:

la fontana della Benella si era messa a buttar acqua solo al pomeriggio [...]. A Piematún invece era seccato un grappolo su due nelle vigne del vermentino [...]. Giù ai Balzi Rossi ci fu, e solo lì, un'invasione di meduse che impedì ai pescatori, per almeno una settimana, di mettere i gozzi in mare; mentre, senza che fosse piovuta una sola goccia d'acqua cominciarono a sbucare funghi nel sottobosco di Hanbury⁸⁰.

Le strategie narrative individuate nei casi precedenti sono di nuovo al servizio della storia «profonda»⁸¹: ne *La curva del Latte*, oltre a quella già ricordata del grido, si aggiunge la trama secondaria che caratterizza la prima parte del romanzo, in cui si segue il maldestro tentativo di Libero, un ex-partigiano e ora militante comunista, di identificare l'uomo da cui la già citata Jolanda ha avuto il bambino. La seconda si basa, invece, sull'indagine per un'aggressione avvenuta fuori scena ai danni di Mrs Pym, una pittrice inglese, trovata in stato confusionale. Qualcuno, o meglio

⁷⁵ Orengo, Nico, *La curva del Latte*, Einaudi, 2002, p. 3.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ C'è un altro caso ambiguo nel testo, quello della radio Phonola della maestra Canzani sulle cui onde corte «fra gli spiriti leggeri che le si affacciavano dopo mezzanotte in salotto [c'è] quello di Rosolino, un giovane fascista che aveva combattuto per Salò» (*ibid.*, p. 74) cui la donna chiede informazioni sull'urlo disumano e più avanti sulla scomparsa, negli anni della guerra, della testa della statua della Madonna di Sant'Anna (*ibid.*, p. 89 e sgg.).

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁸¹ Lucamante, Stefania, *Intervista con Nico Orengo*, in *Rivista di studi italiani*, 1996, 2, p. 141.

qualcosa, l'ha colta di sorpresa, lasciando dietro di sé una traccia: incolato ai colori ancora freschi della tela su cui la donna stava dipingendo viene ritrovato «un dito, lungo una decina di centimetri, coperto di pelo rossiccio, sanguinante»⁸². L'indizio si rivela tutt'altro che chiarificatore, anzi confonde e complica ulteriormente la situazione, dacché «sembra provenire da una zampa»⁸³ di un animale, cui lo stesso medico accorso sul luogo della violenza non riesce a risalire. La popolazione in breve tempo è spaventata – teme «un mostro che giri per i boschi»⁸⁴ – e anche i politici si aggiungono ad aggravare la situazione mettendo «in giro la voce che è un effetto delle radiazioni»⁸⁵ della sonda spaziale sovietica Sputnik, recentemente lanciata in orbita. Non potendo tollerare che simili dicerie gettino fango sul suo partito, Libero decide di accertare la verità e insieme alla maestra Canzani si mette sulle tracce degli esperimenti condotti dallo scienziato russo, realmente esistito, Sergei Voronoff nella sua villa ormai abbandonata di Grimaldi, ipotizzando che «una, o più, delle sue cavie [sia] scappata fra i boschi di Belenda e Gran Mondo, per poi ricomparire alle spalle di Mrs Pym»⁸⁶.

Infine, *Islabonita* del 2009 abbraccia la duplice Liguria cara allo scrittore, ambientandosi parte nella Sanremo dei casinò e parte nell'entroterra retrostante con i suoi borghi, su tutti Isolabona, ritratto con dovizia di particolari come la tutt'oggi esistente «trattoria del Piombo»⁸⁷. Orengo tratteggia quel lembo di terra, nominando torrenti come il Barbaira e il Merdanzo⁸⁸, località di Dolceacqua come Causurin e Rebaudun⁸⁹, ma anche altri paesi limitrofi come Apricale, Pigna⁹⁰ e la sua frazione Buggio, «un nido di pietra fredda»⁹¹. Intervistato nella trasmissione *Che tempo che fa*, dov'è ospitato per presentare il suo ultimo lavoro, Orengo parla del romanzo come di «un noir commedia come li poteva fare Truffaut: *Sparate*

⁸² Orengo, Nico, *La curva del Latte*, Einaudi, 2002, p. 123.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁷ Orengo, Nico, *Islabonita*, Einaudi, 2009, p. 11.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁹¹ *Ibid.*, p. 154.

sul pianista⁹², *Il terzo uomo*⁹³»⁹⁴; dichiarando così un'ulteriore predilezione per la narrativa d'indagine, rispetto all'ammissione affidata alle pagine di *Hotel Angleterre* due anni prima. Nella sua recensione, Giovanni Choukhadarian riconosce l'ispirazione cinematografica di *Islabonita*, quando sottolinea «il gusto per la regia e, più ancora, per il montaggio, arti nelle quali Orengo eccelle»⁹⁵. Anche in questo caso la costruzione dell'intreccio trova un parallelo con un'altra opera già commentata, *La guerra del basilico*, essendo gli avvenimenti di *Islabonita* strutturati per indurre *suspense* nel lettore. L'intera vicenda, infatti, si colloca cronologicamente nel 1924, e ruota attorno a Fatima, dignitaria della corte dell'ultimo sultano turco Maometto VI, in esilio a Sanremo dopo la mobilitazione dei nazionalisti di Mustafa Kemal e l'istituzione della Grande assemblea nazionale turca. La donna ha assistito all'uccisione del medico personale del sovrano ed è pertanto una testimone da proteggere⁹⁶. Attorno alla sua figura si avvicenda un mondo di spie inglesi e italiane, logge massoniche e fascisti, dove «nessuno è mai quello che è, lo voglia o no»⁹⁷, motivo per cui Carlo Fruttero osserva che «[vi sono] doppi e tripligiochisti, che si danno da fare a proteggere o minacciare non è ben chiaro chi»⁹⁸. In questo caso Orengo unisce la corallità tipica delle sue opere alla negazione delle informazioni, dando vita a un intricato gioco di specchi nel quale il lettore è chiamato a distinguere tra il vero e il riflesso. Le stesse circostanze della scomparsa del medico di corte sono una verità che soltanto Fatima sarebbe in grado di rivelare, se non fosse per il suo apparente mutismo. Al tempo stesso, anche le implicazioni di quella morte – avvenuta prima che la narrazione avesse inizio – non appaiono subito chiare e quando lo sembrano, subito dopo vacillano. Infatti, a un terzo del romanzo si scopre che «qualcuno all'inter-

⁹² In realtà *Tirate sul pianista*, film del 1960.

⁹³ Film del 1949 per la regia di Carol Reed.

⁹⁴ Orengo, Nico, *Intervista su Islabonita*, in *Che tempo che fa*, Rai 3, 21 febbraio 2009, Identificatore teca Rai Roma F560127.

⁹⁵ Choukhadarian, Giovanni, *A Sanremo negli anni Venti si suona tutta un'altra musica*, in *Il Giornale*, 22 febbraio 2009, p. 25.

⁹⁶ Come per la *La curva del Latte* e la *Phonola*, anche qui Orengo inserisce un elemento che fa scricchiolare il presunto impianto realistico del testo: una sfera di cristallo con cui Fatima può «catturare il presente [e] mostrare il passato e anche il futuro» (*ibid.*, p. 42).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁸ Fruttero, Carlo, *Un'anguilla decò regine di Liguria*, in *Tuttolibri*, sabato 7 marzo 2009, p. III.

no della corte di Maometto, in combutta con emissari venuti dal Bosforo, avrebbe attentato alla vita del sultano»⁹⁹, mentre più avanti: «[il colonnello] Zeki Bay voleva che Maometto rientrasse in Turchia e il medico si opponeva»¹⁰⁰. Piuttosto che una parodia degli schemi della *spy-story* sul modello di *E accaddero come figure*, l'«intento ludico»¹⁰¹ rilevato Lorenzi in *Islabonita*, oltre che un omaggio a un certo genere cinematografico, sembra un'ulteriore riprova del solito «tocco leggero, cantabile, di una ballata di De Andrè»¹⁰² tipico delle opere di Orengo. Inoltre, in un suo *Fulmine* (il sintetico corsivo settimanale in prima pagina su *Tuttolibri*) lo scrittore aveva «diagnosticato» una «“malattia” del romanzo [...] letterario: quella di un minimalismo, intimismo, “tinellismo” di storie», invitando i giallisti a misurarsi con «misteri che farebbero invidia a Follett, Ellroy, Crichton»¹⁰³. In effetti, con il suo respiro internazionale e improntato all'azione convulsa, l'intreccio di *Islabonita* appare immune da questa «malattia».

A margine si possono ancora citare *Gli spiccioli di Montale* del 1993, nella cui linea diegetica principale – ovvero il narratore che vuole realizzare un acquerello della Piana di Latte minacciata dalla cementificazione – sono inserite digressioni che propongono vere e proprie indagini, come quella condotta sui libri (anticipando di quasi un quindicennio il *modus operandi* che sarà di *Hotel Angleterre*)¹⁰⁴ per accertare la verità su quanto scrive Montale in *Fuori di casa*, secondo cui il pittore Cézanne non avrebbe fatto la carità al poeta Germain Nouveau. Parimenti, si può ricordare l'interrogativo che circonda il passato nella Seconda guerra mondiale di Peter, il marito defunto della protagonista de *L'autunno della signora Waal*, che insieme a lei ha lasciato Amsterdam in favore di Grimaldi per allontanarsi dagli «sguardi sprezzanti e minacciosi dei concittadini che [lo] consideravano [...] un traditore, un informatore tedesco durante la

⁹⁹ Orengo, Nico, *Islabonita*, Einaudi, 2009, p. 54.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰¹ Lorenzi, Federica, «Un paesaggio del sentimento»: Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria, Mimesis, 2020, p. 297.

¹⁰² La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, 1999, p. 248.

¹⁰³ Orengo, Nico, Fatima gialla, *Tuttolibri*, 20 maggio 2009, p. 1.

¹⁰⁴ Sulle caratteristiche di non-fiction di *Hotel Angleterre*, prima persona e narrativizzazione delle fonti, mi riprometto di tornare in altra sede.

Resistenza»¹⁰⁵. Come quelle precedentemente esaminate, anche queste vicende rimangono sullo sfondo, confermando la prassi autoriale di scandire e ritmare la narrazione con quesiti che mantengono alta l'attenzione di chi legge.

Per concludere, Orengo nei suoi romanzi non sacrifica l'intrattenimento sull'altare della letterarietà, tant'è che finisce per adottare le strategie formali proprie della narrativa d'indagine: curiosità e *suspense* todoroviane, negazione. Soluzioni retoriche invero proprie di tutta la letteratura e non di uno specifico genere, come sostenuto dallo stesso Orengo nelle parole della donna di *"Gialli" e geometria*. A questo si aggiunge la scelta radicale della provincia come scenario d'elezione, tratteggiato con uno spiccato «realismo geografico»¹⁰⁶: Latte, Isolabona, Dolceacqua, microcosmi dove può accadere, e dov'è accaduto, di tutto e insieme punti di osservazione per leggere le contraddizioni della società, altrettanto validi e forse più che la città.

¹⁰⁵ Lorenzi, Federica, *"Un paesaggio del sentimento": Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria*, Mimesis, 2020, p. 256.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 70.

BIBLIOGRAFIA

- Brooks, Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, 2004 (ed. or. 1981).
- Calabrese, Stefano, *La suspense*, Carocci, 2016.
- Choukhadarian, Giovanni, *A Sanremo negli anni Venti si suona tutta un'altra musica*, in *Il Giornale*, 22 febbraio 2009, p. 25.
- Crotti, Ilaria, *La "detection" della scrittura: modello poliziesco ed attualizzazione allotropiche nel romanzo del Novecento*, Antenore, 1982.
- D'Agostino, Anna, *Raccontare cultura: l'avventura intellettuale di "Tuttolibri" (1975-2011)*, Donzelli, 2011.
- Ferrero, Ernesto, *E il perfetto irregolare sedusse Einaudi*, in *La Stampa*, 2009, <https://www.lastampa.it/cultura/2009/05/31/news/e-il-perfetto-irregolare-sedusse-einaudi-1.37066375/>, consultato il 26/09/2024.
- Fruttero, Carlo, *Un'anguilla decò regine di Liguria*, in *Tuttolibri*, sabato 7 marzo 2009, p. III.
- Gramigna, Giuliano, *La finzione immersa nella realtà*, in *Il Giorno*, 28 marzo 1973, p. 12.
- Guglielmi, Angelo, *Il "gatto" Orengo graffia e accarezza questo triste mondo*, in *l'Unità*, 12 maggio 2009.
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, 1999.
- Lorenzi, Federica, *"Un paesaggio del sentimento": Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria*, Mimesis, 2020.
- Lucamante, Stefania, *Intervista con Nico Orengo*, in *Rivista di studi italiani*, 1996, 2, pp. 138-151.
- Lucamante, Stefania, *Il romanzo ecologico di Nico Orengo*, in *Rivista di Studi Italiani*, 1998, 1, pp. 278-296.
- Orengo, Nico, *"Gialli" e geometria*, in *Tuttolibri*, 15 novembre 1975.
- Orengo, Nico, *L'immagine e l'immaginazione*, in Christie, *Istantanea di un delitto*, Mondadori, 1979, pp. V-VI.
- Orengo, Nico, *Canavesio oltre il dogma*, in *Tuttolibri*, 22 dicembre 1990.

Orengo, Nico, *La guerra del basilico*, Einaudi, 1994.

Orengo, Nico, *La musica di Nico Orengo*, in *Appunti di volo*, Radio 3, 18 marzo 1995, identificatore teca Rai 141032.

Orengo, Nico, *La Descrizione*, in Francesio (cur.), *L'officina del racconto: conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orengo, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*, Nuova compagnia, 1996, pp. 69-87.

Orengo, Nico, *Terre blu*, Il melangolo, 2001.

Orengo, Nico, *La curva del Latte*, Einaudi, 2002.

Orengo, Nico, *Cerca l'assassino scoprirai la società*, in *La Stampa*, 9 settembre 2005.

Orengo, Nico, *Hotel Angleterre*, Einaudi, 2007.

Orengo, Nico, *Introduzione*, in AA.VV., *Parlami di Aurelia. Racconti sulla strada*, Diabasis, 2008, pp. 9-13.

Orengo, Nico, *Intervista su Islabonita*, in *Che tempo che fa*, Rai 3, 21 febbraio 2009, Identificatore teca Rai Roma F560127.

Orengo, Nico, *Islabonita*, Einaudi, 2009.

Orengo, Nico, *Fatima gialla*, in *Tuttolibri*, 20 maggio 2009, p. 1.

Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine*, Bompiani, 2009.

Petronio, Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, 2000.

Segre, Cesare, *Riso amaro in Riviera fra sputnik e bigotti*, in *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2002.

Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, Bompiani, 1995 (ed. or. 1971).

«TERRITORIO DI BIZZARRIE E MERAVIGLIE»:
WU MING E L'INDAGINE DI PAESAGGIO,
DALLA VALLE DI SUSÀ A QUELLA DEL PO

*Lorenzo Resio*¹

SUL QUARZERONE

Prendiamo un monte misterioso, il Quarzerone, nella Lunigiana. In esso si apre il celebre Antro di San Palpano, la grotta più grande e riconoscibile del monte. Sulla cima negli anni Settanta ci sono stati numerosi avvistamenti di oggetti volanti non identificati, ma all'appassionato di misteri questo non importa. Piuttosto il Quarzerone nell'agosto 1976 fu teatro della sparizione di una coppia di scout, Jacopo e Margherita, in parte chiarita da alcuni eventi avvenuti nel 1978.

I tre componenti attivi del collettivo Wu Ming, raccontando la vicenda nel 2022, si interessano alla

storia delle vite che si incrociarono allora, alle pendici della montagna. E se di una vita non si possono conoscere tutte le pieghe, le luci e le ombre, si può almeno provare a raccontarla, usando documenti, interviste, libri e giornali d'epoca, consapevoli dell'incolmabile distanza tra i giorni vissuti e le pagine scritte. Del resto, la sfida del narrare è raggiungere la verità affrontando l'ineffabile, si trattasse anche di lupi e dischi volanti².

¹ Università di Torino.

² Wu Ming, *Ufo 78*, Einaudi, 2022, pp. 14-15.

La vicenda raccontata dal collettivo bolognese, attraverso la consueta e rigorosa ricerca documentaria, è quindi quella di un'indagine in uno spazio extra-urbano e interessato da diversi fenomeni inquietanti. Si tratterebbe di un bel mistero di quelli che, talvolta, hanno interessato la storia del nostro paese, se solo fosse accaduto realmente.

Infatti il Quarzerone non esiste. Come racconta sul blog *Giap* l'ufologo Paolo Fiorino, che ha ispirato uno dei personaggi del romanzo di cui sto parlando, *Ufo 78*:

Un altro incontro [Wu Ming 1] lo ebbe con me a Torino l'8 settembre 2019 nel corso della presentazione de *La macchina del vento* (il suo romanzo su Ventotene) organizzato dallo spazio sociale Neruda, considerando che già in precedenza, nel corso della stesura di *Un viaggio che non promettiamo breve* (2016), aveva effettuato insieme a Tomatis [Mariano Tomatis, scrittore e illusionista, collaboratore torinese del collettivo] un blitz nella mia ufo-casa-museo raccogliendo materiale e informazioni sulle leggende del monte Musinè – di fatto il Quarzerone di *UFO 78* – e la Valle di Susa, il tutto ampiamente utilizzato nella realizzazione di questo libro³.

La creazione dell'ambiente naturale in cui è situata gran parte del romanzo del 2022 è quindi ispirata al Musinè, monte della Valle di Susa che effettivamente fu al centro di avvistamenti ufologici negli anni Sessanta⁴. Uno dei membri del collettivo, Wu Ming 1, nel corso della presentazione di alcuni suoi romanzi precedenti si era interessato alla storia del monte, decidendo di renderlo protagonista del giallo, che però è ambientato alla fine del decennio successivo⁵.

³ Fiorino, Paolo, *Ufo 78, speciale n. 5. Uno scritto dell'ufologo Paolo Fiorino (CISU) e altre recensioni, pillole mesmeriche, segnalazioni varie*, in *Giap*, 2022, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2022/11/paolo-fiorino-su-ufo-78/>, consultato il 31 ottobre 2024.

⁴ Se ne parla ad esempio in Tomatis, Mariano, *Camminata spirituale sul Monte Musinè, Il cuore intelligente*, 2014, pp. 12-31.

⁵ Il possibile evento che ha ispirato il romanzo è però del 2021 e lo racconta proprio Tomatis nel capitolo *Incontri ravvicinati del terzo tipo* del suo libro, in cui viene riportato un passo di un articolo di Francesco Fornari, *La centrale degli UFO sarebbe in Valle Susa*, in *La Stampa*, 17 dicembre 1978: «Secondo il racconto dei giovani [...] uno di loro sarebbe stato 'rapito' e tenuto 'prigioniero' da 'esseri scesi con un UFO'. [...] I giovani erano saliti sulla montagna per controllare certe luci che, secondo gli abitanti dei paesi della valle, si vedevano brillare ogni notte fra gli anfratti rocciosi.

Il romanzo che è nato da questa esperienza, *Ufo 78*, rappresenta un interessante esempio di come la letteratura militante d'indagine di Wu Ming possa intrecciarsi con lo sviluppo di un efficace *thriller* storico. Come suggerisce infatti l'anno nel titolo, si parla di uno dei momenti più intensi della storia italiana del Novecento; a conferma che il tema è quello dei 55 giorni del Caso Moro, l'illustrazione di Andrea Alberti per la copertina della prima edizione mette al centro dell'immagine, proprio sopra il titolo, la Renault 4 amaranto targata Roma N57686.

Il modo in cui Wu Ming racconta del ritrovamento del corpo di Aldo Moro è segnale che la vicenda di quei due mesi non è solamente uno sfondo storico efficace: infatti diviene elemento centrale per lo svolgimento delle indagini in quanto del pomeriggio del 9 maggio la protagonista Milena Cravero, ricercatrice universitaria⁶ che sta seguendo un progetto di osservazione con un gruppo di ufologi torinesi, ricorda:

Poco dopo l'ora di pranzo, radio e tivù diedero notizia del ritrovamento, a Roma, del corpo senza vita di Aldo Moro.

Stava nel bagagliaio di una Renault 4 – che i telespettatori videro grigia, sul momento fu detta rossa, e in realtà era amaranto – parcheggiata in via Caetani, a metà strada tra la sede nazionale del Pci e quella della Dc. Un chiaro messaggio ai due partiti del compromesso storico e della «fermezza»⁷.

In un interessante gioco tra *fiction* e reale che solo un abile narratore storico poteva architettare, i protagonisti della vicenda (Moro, personaggio

Divisi in gruppi, esploravano il terreno quando due di loro hanno visto un chiarore dietro delle rocce. Convinto che si trattasse di uno scherzo degli amici, uno è andato a vedere: il compagno dice che quando è scomparso dietro le rocce, il bagliore è aumentato d'intensità, al punto da costringerlo a chiudere gli occhi. Dopo qualche minuto è tornato il buio, ma l'amico era sparito. L'hanno ritrovato dopo più di un'ora, in un posto lontano circa 150 metri dal luogo in cui era scomparsa. I capelli e le sopracciglia strinati dal fuoco, semisvenuto e ferito. Tremante e terrorizzato, ha detto di essere stato avvolto da una luce intensissima 'attraverso la quale ho visto delle ombre muoversi'. Ombre caratteristiche umane, ma delle quali il testimone preferisce non parlare, evidentemente ancora confuso e spaventato» (Tomatis, Mariano, *Camminata spirituale sul Monte Musinè*, Il cuore intelligente, 2014, p. 26).

⁶ È un'antropologa: sulla scelta, cfr. l'intervista al collettivo (Wu Ming 1, 2 e 4) *Un desiderio di altrove. Una conversazione con Wu Ming* (26 febbraio 2023), in *Rivista di antropologia contemporanea*, 2023, 1, pp. 209-214.

⁷ Wu Ming, *Ufo 78*, Einaudi, 2022, p. 361.

reale, e Milena, personaggio fittizio) si incontrano all'inizio dello stesso capitolo (intitolato *Torino, martedì 9 maggio*) in una sequenza onirica che coinvolge alcuni alieni, del tipo di quelli che Milena ha visto al cinema in *Close encounters of the third kind*, uscito in Italia proprio quell'anno:

Là fuori c'è la notte stellata. Milena guarda in basso. Riconosce la sagoma del Quarzerone e il borgo di Forravallo. La radura di Pian del Cielo è punteggiata di piccole luci. Milena sa che sono fuochi fatui.

Al centro della sala, sopra un piedistallo lucido, un uomo siede a gambe incrociate. È rinchiuso in un parallelepipedo trasparente, una membrana appena percettibile lo tiene prigioniero.

È Aldo Moro.

Il presidente della Democrazia cristiana ha l'abito sgualcito, la barba di più giorni, i capelli in disordine. Quando vede Milena mormora qualcosa.

«Il sacrificio degli innocenti in nome di un astratto principio di legalità...»⁸.

La battuta del presidente viene da una lettera di Moro a Cossiga, allora ministro dell'interno, recapitata il 29 marzo 1978, in cui il primo lascia presagire gli sviluppi del mese successivo. La sequenza permette di spiegare l'altra anima del romanzo, già richiamata nella copertina: la Reanult 4 sta levitando, come un oggetto volante non identificato (un Ufo) sopra i profili di alcune montagne. E di Ufo si parla, visto che uno dei misteri del romanzo riguarda le ricerche di alcuni appassionati di avvistamenti sul Quarzerone. In un turbine di avvenimenti misteriosi e (apparentemente) inspiegabili, le parole del sogno di Milena la guideranno fino a fare luce sulla sparizione dei due scout Jacopo e Margherita. È infatti durante una ricerca, che sfrutta quasi il metodo stocastico, che emerge la «tana del lupo manaio»⁹, una grotta sul Quarzerone legata alla sparizione, in cui è nascosto un arsenale fascista su cui sta indagando lo scrittore di fantascienza Martin Zanka (personaggio ispirato al narratore torinese Peter Kolosimo).

L'assunzione di un fungo allucinogeno donatole da un gruppo di ufofili¹⁰ la porterà verso il Quarzerone, dove qualche tempo prima, il 3 aprile,

⁸ *Ibid.*, p. 356.

⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁰ «Ufofilia è 'l'amicizia per gli oggetti non identificati', [...] significa rifiutare i pregiudizi e la smania di riconoscere e classificare. [...] Noi ufofili [...] quell'indeterminatezza

un appassionato di ufologia era stato pestato brutalmente da quelli che credeva fossero alieni (delle «creature altissime» avvolte da una «grande luce»¹¹). Qui è nascosto il covo di «bombaroli»¹², un gruppo paramilitare terroristico neofascista legato a una comunità *new age* della Lunigiana, Tanhur¹³.

E in effetti il ritrovamento (e la soluzione del caso) di Milena ha dell'incredibile, che viene motivato con il concetto di «congiunzione serendipica del cosmo»:

«Però...», obiettò Brenda, [...] «Eravamo sul monte per vedere gli Ufo... e abbiamo trovato un covo di bombaroli. Non mi sembra ufologia, ma eterogenesi dei fini».

«Più che eterogenesi dei fini», ribattè Livia, «è *serendipità*. Essere disposti a trovare quel che non si stava cercando».

«Esatto», disse Jimmy. «Non è solo questione di trip, di sostanze. Conta lo *spirito* con cui siamo saliti sul monte, cioè senza alcun intento di identificare, di definire, di classificare. Massima apertura mentale e rispetto per quel che accadrà sono alla base dell'ufologia. Senza questo spirito, Milena non avrebbe scovato il deposito»¹⁴.

Sembrerebbe quindi che l'indagine narrata nel romanzo sia priva di metodo e legata più alle sensazioni e alla fortuna della protagonista. In realtà il romanzo si presenta esplicitamente come una raccolta di testimonianze intorno al fatto accaduto trent'anni fa. Il vero protagonista e investigatore

la rispettiamo, non pretendiamo di stabilire di preciso cosa siano e da dove vengano, se dalla nostra mente o da un'altra galassia, se siano miraggi o pareidolie, archetipi o realtà», spiega a un certo punto Jimmy, fondatore del negozio di dischi Hallogallo e sperimentatore delle pratiche *new age* (*ibid.*, pp. 89-90). Tra gli ufologi fanno la loro apparizione i coniugi Guido e Adele Cantalamappa, già protagonisti di una serie di libri per bambini del collettivo bolognese: «Portavano entrambi i capelli lunghi raccolti in una treccia. Lui aveva una giacca di panno a tre bottoni, con lo stesso motivo *paisley* della gonna di lei: gocce blu, dalla punta ricurva, ripetute centinaia di volte in un disegno ipnotico» (*ibid.*, pp. 418-419).

¹¹ *Ibid.*, p. 152.

¹² *Ibid.*, p. 441.

¹³ Il riferimento potrebbe essere a un'altra realtà delle Valli a nord di Torino, la città-stato di Damanhur vicino a Vidracco, fondata proprio nel 1979 da un gruppo di amici appassionati di parapsicologia. Cfr. Merrieffield, Jeff, *Damanhur, The Story of an Extraordinary Italian Artistic and Spiritual Community*, Thorson, 2006.

¹⁴ Wu Ming, *Ufo 78*, Einaudi, 2022, p. 441.

di questo atipico giallo è infatti il già citato Zanka, introdotto da un (finto) reportage di *Odeon*:

Gianmaria Zanchini [...] cinquantquattro anni, piemontese ma ormai romano d'adozione, partigiano sulle Alpi Graie, una carriera di cronista di nera alle spalle. Negli anni si è affermato, col suo nome d'arte, come esploratore dell'ignoto e cantore di mondi misteriosi. Si è infilato con destrezza nel filone inaugurato dal best seller mondiale *Il mattino dei maghi*, dei francesi Pawuels e Bergier, ma con un approccio originale, tarato sugli interessi del pubblico italiano. Meno alchimia e scienze segrete; più storia, culture esotiche e bellezze del paesaggio¹⁵.

Martin sta vivendo una crisi esistenziale a causa della complessa storia familiare e, contemporaneamente, per la paura che il suo nome venga associato per sempre al genere della criptoarcheologia, privo di qualsiasi fondamento scientifico. È il suo lavoro di inchiesta intorno al segreto nascosto nel Quarzerone, con una documentazione che viene da giornali e fonti dell'epoca, ad essere il centro della vera indagine deduttiva che inevitabilmente si incrocerà a quella di Milena. Sicuramente il collettivo in questo modo ha voluto divertirsi invertendo il metodo rigoroso della ricercatrice accademica con quello meno affidabile di uno pseudoscientziato, riagganciandosi al dibattito su come andrebbero lette le opere di Kolosimo¹⁶.

Il lettore così vede dipanarsi il giallo tra un personaggio che segue la classica indagine e un metodo più libero, legato all'improvvisazione e all'azione. Del resto la narrazione stessa, se prestiamo fede a quanto ci viene raccontato da Wu Ming, nasce proprio come improvvisazione narrativa (con il coinvolgimento di Giuseppe Genna, che in effetti appare tra gli autori delle testimonianze sui giorni del sequestro Moro) già nel 2006¹⁷. La prima versione della trama intrecciava le questioni rimaste in

¹⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁶ Per il collettivo infatti l'opera di Kolosimo non è molto distante da quanto viene fatto in *Ufo 78*, «grande narrativa popolare travestita da saggistica». Wu Ming, Tomatis, Mariano, *Peter Kolosimo, 30 anni «across the universe» (1984-2014)*, in *Giap*, 2014, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/03/peter-kolosimo-30-anni-across-the-universe-1984-2014/>, consultato il 31 ottobre 2024.

¹⁷ Wu Ming, *Sarà colpa di tutti quegli ufologi a Roma se la città è precipitata nel caos?*, in *Tuttolibri*, 15 ottobre 2022.

sospeso del delitto Moro con i romanzi di Kolosimo, che all'epoca «erano in ogni casa, le nostre e quelle dei nostri amici»¹⁸.

Il romanzo quindi si nutre della cultura cospirazionista legata ai misteri del 1978, superando brillantemente il rischio di cadere nel facile intrigo. Lo nota Daniele Giglioli in una delle prime recensioni del romanzo:

Un culto per le coincidenze che è riuscito felicemente a evitare la paranoia – il vero cattivo del romanzo: è importante – in cui si sono infognati surrealismo e situazionismo pur con tutte le loro altezzose difese culturali. Una capacità di cogliere i nessi tra macro e microstoria affinata allo spasimo¹⁹.

Siamo, anche secondo Alessandro Combina²⁰, tra le «allegorie metastoriche» di cui si parlava in *New Italian Epic*:

Si può descriverla come il rimbalzare di una palla in una stanza a tre pareti mobili, ma anche come un continuo saltare su tre piani temporali:

- Il tempo rappresentato nell'opera (che è sempre un passato, anche quando l'ambientazione è contemporanea);
- Il presente in cui l'opera è stata scritta (che, anch'esso, è già divenuto passato);
- Il presente in cui l'opera viene fruita, in qualunque momento questo accada: stasera o la prossima settimana, nel 2050 o tra diecimila anni²¹.

In effetti il romanzo gioca continuamente tra il piano temporale del 1978 e quello dell'Italia in cui i lettori hanno accolto il nuovo romanzo. Per Combina

risulta chiaro allora come il collettivo bolognese non sia interessato all'oggetto-Ufo in quanto tale, ma che al contrario l'Ufo sia più che altro uno strumento attraverso cui indagare le vicende umane passate e presenti. Risulta chiaro, in sostanza, come all'Ufo sia stato

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Giglioli, Daniele, *Chiedi agli ufo dove stiamo andando*, in *La lettura*, 16 ottobre 2022.

²⁰ Combina, Alessandro, *La storia vista dallo spazio*, in *L'indice dei libri del mese*, febbraio 2023.

²¹ Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0*, Einaudi, 2008, p. 25.

assegnato uno statuto allegorico indefinito, ambiguo, e per questo incredibilmente efficace²².

L'Ufo di Wu Ming, su cui indagano Milena e Zanka, e che nasconde una verità molto meno romantica di quanto i due possano aspettarsi, è legato alla ingarbugliata storia politica dell'Italia degli anni di piombo; la chiave per interpretare la vicenda forse va cercata nel passo della lettera di Moro che guida la protagonista come *refrain* della seconda parte del romanzo fino alla scoperta. Il tutto è però celato in un intrigo di «storie che si tramandano di bocca in bocca, finché nemmeno ti chiedi più che cosa ci sia di vero»²³.

SUL MUSINÈ

È forse lo stesso approccio all'indagine che usa Wu Ming 1 per parlare esplicitamente della Val di Susa nel romanzo solista *Un viaggio che non promettiamo breve*. In questo caso, infatti, il reportage giornalistico incontra più volte il racconto fantastico, usato per illustrare l'impatto delle scelte politiche sul territorio.

L'indagine questa volta è quella di uno spettatore (lo stesso Wu Ming 1) che si allontana da Bologna per visitare i gruppi di resistenza piemontesi al Tav raccolti intorno al Musinè, che anche in questo romanzo ha un ruolo centrale:

quando arrivavo in Val di Susa, era come passare... non un confine, ma la soglia di un campo di forza, una membrana sottile ma decisa, che si tendeva e si apriva in un punto per farmi entrare e subito si riformava. Sulla destra, il monte Musinè mi salutava con la grande scritta: TAV=MAFIE, fatta di teli bianchi sul verde e rossiccio della parete brulla, poi la strada del Moncenisio (SS 25) si impavesava di bandiere No Tav, quelle bianche con la scritta rossa, il disegno del treno oblitterato da una croce e il vecchietto che, appoggiato al bastone, inveisce col pugno levato al cielo²⁴.

²² Combina, Alessandro, *La storia vista dallo spazio*, in *L'indice dei libri del mese*, febbraio 2023.

²³ Wu Ming, *Ufo* 78, Einaudi, 2022, p. 498.

²⁴ Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve. Venticinque anni di lotte No Tav*, Einaudi, 2016, p. 12.

I protagonisti da raccontare e definire sono proprio i No Tav, «movimento dalle molte anime e voci, cresciuto in un territorio di bizzarrie e meraviglie, all'incrocio di diverse tradizioni, dotato di grande intelligenza strategica [...], che da anni sperimentava forme inedite di partecipazione, autogestione e politica dal basso»²⁵. Ad interessare l'autore è il concetto di comunità, come quella fittizia di Thanur del romanzo del 2022, dove «le persone convivono con il solo scopo di vivere bene»²⁶. Una fuga dalla realtà del Mugello ben conosciuta dall'autore, segnata dalle «catastrofi ecologiche causate dai lavori dell'Alta velocità Bologna-Firenze»²⁷.

Il disastro assume nel racconto di Wu Ming 1 l'aspetto di un'Entità lovecraftiana, il principale nemico della comunità valsusina, sorto dalla carta di un progetto in un ufficio del quartiere torinese di San Salvario:

Sotto il disegno, la carta ribolliva, *plop, plop*, borbottando come il fango di un laghetto termale. Il progetto era insonne, si agitava, non ne poteva più di restare nella *flatland*. [...] Finalmente le sbarre avevano ceduto, scagliando tutt'intorno il nero del disegno, facendolo cadere, simile a liscivia, sul pavimento di grès laminato effetto legno.

Dal foglio squarciato era uscito il progetto, nella nuova Entità. Descriverla? E come, se era invisibile? Soltanto alla luce del giorno, mettendo bene a fuoco, si sarebbe potuto intuire un nucleo in movimento, vibratile, una sorta di fitto vortice, mulinello di incomunicabilità e grumi di miti logori²⁸.

Malgrado la componente fantastica, il romanzo vira la narrazione d'indagine più verso il *reportage* giornalistico dal punto di vista del testimone che osserva e partecipa, in parte seguendo il modello di Saviano su cui i Wu Ming avevano scritto nel saggio-manifesto *New Italian Epic*, definendo questo tipo di narratore «io iper-testimoniale e 'sovraccarico', tono

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 395.

²⁷ *Ibid.*, p. 23. La vicenda del Mugello è raccontata anche in un'opera di Wu Ming 2, *Il sentiero degli dei*, Ediciclo, 2010 (poi Feltrinelli, 2023); nel racconto di viaggio manca però il lavoro di indagine, visto che il protagonista viene coinvolto in un'avventura picaresca tra Bologna e Firenze in cui è solo testimone (spesso involontario) di diversi incontri.

²⁸ Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve. Venticinque anni di lotte No Tav*, Einaudi, 2016, pp. 61-62.

‘eroico’, effetto-valanga di storie etc.»²⁹. Tale elemento viene riscontrato nell’opera da Elia Rossi nella sua recensione per *La Balena Bianca*, dove il testo viene analizzato come una narrazione costantemente in bilico tra *reportage* (*non-fiction* d’indagine) e grottesco (*fiction*):

in ogni momento [Wu Ming 1] cammina sul crinale del divorzio di realtà e finzione, avendo dato ad ognuno dei due partner delle ragioni autonome (saggistiche al primo, narrative – e pure di genere! – al secondo) che hanno la priorità sulle ragioni della coppia. La scommessa è estrema. Il fatto che, alla fine, il divorzio non si consumi ha qualcosa di letterariamente grande³⁰.

Forse manca solo il tono eroico, anche se talvolta ci sono momenti di nuova epica. È ad esempio il caso della descrizione di alcuni scontri tra i dimostranti e le forze dell’ordine, attraverso i quali viene raccontata la forza di un movimento che parte dal basso. Tuttavia, a rivestire il ruolo dell’eroe del romanzo è proprio il territorio, come ha fatto giustamente notare Gerardo Iandoli³¹: *Un viaggio che non promettiamo breve* attraverso questo innalzamento dell’ambientazione a protagonista (e, aggiungerei, a oggetto di indagine) diviene così una celebrazione del movimento collettivo contro le scelte politiche che minacciano l’ambiente.

NEL DELTA

Wu Ming 1 in questa prova solista comincia quella che potrebbe essere definita la svolta a narratore d’indagine (con *reportage*, ma anche con gialli) delle province. In questo probabilmente è stato aiutato dall’attività di traduttore di uno dei più importanti autori americani del genere, Stephen King, per cui nel 2012 aveva curato la versione italiana del romanzo *22/11/63*³². Proprio in quelle pagine c’era un ritorno dell’autore a uno dei

²⁹ Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0*, Einaudi, 2008, p. 5.

³⁰ Rossi, Elia, *Wu Ming 1: qualcosa di nuovo nella non-fiction*, in *La Balena Bianca*, 2017, <https://www.labalenabianca.com/2017/05/08/wu-ming-1-qualcosa-nella-non-fiction/>, consultato il 31 ottobre 2024.

³¹ «In questa storia è il personaggio l’elemento principale, il quale non è un singolo individuo, ma il corpo territoriale che emerge dall’unione di tanti individui» (Iandoli, Gerardo, “*Un viaggio che non promettiamo breve*” di Wu Ming 1: *la letteratura come strumento per riconoscere una storia*, in *Atlante. Revue d’études romanes*, 2019, 10, p. 7).

³² King, Stephen, *22/11/63*, traduzione italiana di Wu Ming 1, Sperling & Kupfer, 2012.

luoghi misteriosi del Maine in cui sono ambientati numerosi romanzi, tra cui il classico *It*, ovvero la cittadina di Derry. Derry rappresenta forse il simbolo di come viene raccontato il lento disgregarsi di un luogo con il passare del tempo: il male che divora l'anima degli abitanti in realtà è la metafora del tempo che passa in un ambiente chiuso, lontano dalle metropoli e quindi dal progresso³³.

È un tipo di provincia che ricorda molto quella descritta da Wu Ming 1 nel 2024 in un altro romanzo solista, *Gli uomini pesce*, seguito di *La macchina del vento*³⁴, che però ha molte tematiche (e personaggi) in comune con la prova solista precedente, *La Q di Qomplotto*³⁵, e con il già citato romanzo collettivo *Ufo 78*.

Gli uomini pesce vuole essere, secondo quanto dice l'autore stesso, un «atto d'amore per il Po, per la sua valle, il suo Delta»³⁶: ci spostiamo così verso oriente, ma nella stessa pagina è difficile non vedere una continuità tematica e di fini con i due testi di cui si è parlato finora, dal momento che «è anche un libro su ogni territorio afflitto, e sulle resistenze che conoscerne la storia può suscitare»³⁷.

Il romanzo racconta, concentrandosi questa volta sul Polesine e sul ferrarese di una provincia italiana in cui «ovunque vediamo alberi agonizzanti e corsi d'acqua ridotti ai minimi termini»³⁸. In effetti, quest'ultimo romanzo d'indagine di Wu Ming 1 utilizza l'esplorazione del territorio e un mistero legato al passato dello zio della protagonista, Ilario Nevi, per parlare ancora una volta della violenza sull'ambiente. L'esito a cui giunge la narrazione ci permette quindi di tracciare un parallelo tra la costruzione di una linea ad alta velocità nella Valle di Susa e quanto nel secondo dopoguerra è invece accaduto nella valle del Po, soggetta nel corso degli anni Settanta a ripetute modifiche. Nevi ha in mente, come ultimo

³³ Più che cercarne testimonianza nell'insipido saggio del collettivo Imaginary Travel LTD., *I luoghi del re. Guida alle città immaginarie di Stephen King*, Nicola Pesce editore, 2024, è consigliabile affidarsi a Vincent, Bev, *Stephen King. La guida definitiva al Re*, traduzione italiana di Tania Spagnoli e Federico Zaniboni, Mondadori, 2022, pp. 116-119 e Beahm, George, *Il grande libro di Stephen King. La vita e le opere del re del terrore*, traduzione italiana di Anna Pastore, Mondadori, 2021, pp. 305-308.

³⁴ Wu Ming 1, *La macchina del vento*, Einaudi, 2019.

³⁵ Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Alegre, 2021.

³⁶ Wu Ming 1, *Gli uomini pesce*, Einaudi, 2024, p. 615.

³⁷ *Ibid.*, p. 615.

³⁸ *Ibid.*, p. 614.

gesto prima di morire, un'azione di sabotaggio che molto probabilmente verrà interpretata come atto di terrorismo, ma il cui fine ultimo è quello di salvare il territorio dalle mire di politicanti preoccupati solo dei propri interessi. Così descrive il piano il suo braccio destro, il dottor Stegan'skij, il cui compito è quello di portare a termine la missione:

Ilario diceva sempre che il futuro dell'azione diretta siamo noi vecchi che non abbiamo più nulla da perdere e possiamo permetterci ogni radicalità. Con un piede nella fossa, la minaccia della galera e il rischio di morire in azione non sono più deterrenti, perdono ogni efficacia. Se solo ciascuno di noi si scegliesse un bersaglio, diceva... Uno dei cento cantieri di infrastrutture dannose e inutili, un ecomostro da abbattere, un iper energivoro centro dati per la produzione di criptovalute, una delle migliaia di sale slot o bingo dove si manda in pappa il cervello della gente... Agendo così, ciascuno per conto proprio, metteremmo una tale quantità di sabbia negli ingranaggi da bloccare il sistema e avviare nuovi modelli. Non c'è bisogno di concepire piani grandiosi come quello che le ho appena esposto. Del resto, poca gente avrebbe i mezzi per metterli in pratica. Vanno bene anche piccoli obiettivi sul territorio. Se va male, pazienza, tanto siamo giunti a fine corsa; se va bene, allora ce ne andiamo in gloria³⁹.

La violenza sul territorio, viene esposto bene qui come anche in *Un viaggio che non promettiamo breve*, è una delle manifestazioni del fascismo: se nel reportage l'autore preferisce descrivere il male come un'Entità lovecraftiana, qui passa direttamente a un rimando a Theweleit e al suo saggio *Fantasie virili*⁴⁰, nei passi dedicati alla bonifica di zone paludose.

L'uomo fascista è un maschio insicuro, dallo sviluppo psicologico incompiuto e dall'identità precaria, che in ogni istante teme di cedere e di dissolversi. Per questo ha bisogno dell'ordine, di corpi – fisici e sociali – solidi e dai confini certi. Corpi asciutti, senza niente che coli, e con un guscio duro a proteggerli. [...] Tutto ciò perché il fascista ha il terrore di sciogliersi, di squagliarsi. Con la sua immagine mentale di un corpo tonico e sigillato, cerca di sfuggire al

³⁹ *Ibid.*, p. 597.

⁴⁰ Theweleit, Klaus, *Fantasie virili. Donne Flussi Corpi Storia. La paura dell'eros nell'immaginario fascista*, traduzione italiana di Giuseppe Cospito, il Saggiatore, 1997.

pensiero della putrefazione, della resa all'informe che comunque lo attende, perché *corpus debet solvi*⁴¹.

Specularmente, nello stesso anno in cui l'autore chiude il romanzo, pubblica sul sito di *Internazionale* il *reportage* in due puntate *Perché dobbiamo prendere sul serio le fantasie di complotto sul clima*⁴². Si tratta del seguito di un primo ciclo di articoli pubblicati durante la redazione de *La Q di Qomplotto* sullo stesso portale, intitolato *Come nasce una teoria del complotto e come affrontarla*⁴³, ma questa volta l'oggetto è proprio il tema ecologico. All'epoca era passato meno di un anno dalla primavera del 2023 e dai disastri idro-geologici che avevano interessato l'Emilia-Romagna. In risposta a una dichiarazione del presidente della regione Bonaccini ai microfoni di La7⁴⁴, Wu Ming 1 dichiara di vedere un legame evidente tra le «scelte che ne hanno peggiorato l'assetto idrogeologico»⁴⁵ – la cementificazione della valle del Po, insomma – e le fantasie del complotto descritte nello stesso romanzo.

Il personaggio di Ilario Nevi infatti a un certo punto incontra, nella sua lotta per la tutela del paesaggio, gruppi di teorici del complotto, dagli ufofili già visti in *Ufo 78* a personaggi ben più preoccupanti. Il rapporto passa dall'interesse antropologico (nel romanzo c'è un'intervista inventata

⁴¹ Wu Ming 1, *Gli uomini pesce*, Einaudi, 2024, pp. 524-525.

⁴² Wu Ming 1, *Perché dobbiamo prendere sul serio le fantasie di complotto sul clima*, in *Internazionale*, 2023, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2023/12/13/fantasie-complotto-clima> (prima parte), <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2023/12/21/fantasie-complotto-clima-seconda-parte> (seconda parte), consultato il 31 ottobre 2024.

⁴³ Wu Ming 1, *Come nasce una teoria del complotto e come affrontarla*, in *Internazionale*, 2018, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2018/10/15/teorie-complotto-qanon> (prima parte), <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2018/10/29/teoria-complotto> (seconda parte), consultato il 31 ottobre 2024.

⁴⁴ «Quando in trentasei ore cade l'acqua di sei mesi, e cade dove quindici giorni fa era caduta una pioggia record che aveva fatto cadere quello che cade in quattro mesi, non c'è territorio che possa tenere, anche perché la pioggia cade su un terreno che non assorbe più nulla, va tutta nei fiumi e non può scaricare in mare perché è ingrossato dalle mareggiate: su questo non ci si può far nulla» (video su Facebook, 2023, <https://www.facebook.com/watch/?v=175564142126732>, consultato il 31 ottobre 2024).

⁴⁵ Wu Ming 1, *Perché dobbiamo prendere sul serio le fantasie di complotto sul clima. Seconda parte*, in *Internazionale*, 2023, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2023/12/21/fantasie-complotto-clima-seconda-parte>, consultato il 31 ottobre 2024.

sugli uomini-lucertola del Po all'ufologo Gasparre Sorvillo, appassionato di «pattume complottista, pieno di veleni razzisti, reazionari...»⁴⁶), alla convivenza nei gruppi Telegram fino al rifiuto vero e proprio, la delusione durante la pandemia («aveva messo in guardia da derive incontrollabili, ma il suo modo di esprimersi era troppo forbito e, soprattutto, il suo messaggio troppo complesso per quel momento di animi surriscaldati, di rancori incrociati, di coperchi che saltavano dopo un anno e mezzo di clausura, isolamento, angoscia»⁴⁷).

In rapporto con il recente saggio *Doppio* di Naomi Klein⁴⁸, nell'intervento su *Internazionale* Wu Ming 1 propone il *debunking* come forma di indagine volta anche alla demistificazione dai trucchi della politica contemporanea: le teorie del complotto, per quanto affascinanti, «sbagliando a indicare cause e colpevoli, spostano l'attenzione – la risorsa oggi più contesa – e hanno una funzione diversiva»⁴⁹.

In conclusione, il ciclo di romanzi costituito da *Un viaggio che non promettiamo breve*, *Ufo 78* e *Gli uomini pesce* può rappresentare un percorso di presa di coscienza dell'impatto della politica sul territorio. Se nel romanzo collettivo i Wu Ming decidono di inventare un territorio *ex novo* (il Quarzerone in Lunigiana) messo a rischio dalle attività di gruppi di estrema destra, nella narrativa in solitaria Wu Ming 1 preferisce concentrarsi su situazioni reali, in cui l'impatto dell'uomo ha evidentemente avuto (o sta ancora avendo) conseguenze pericolose.

Ne nasce un romanzo militante ambientalista, in cui alcuni elementi del fantastico non nascondono la denuncia di evidenti danni ambientali, ma anzi fanno emergere il male celato dietro interventi invasivi sul territorio. La scelta dell'autore è quella di utilizzare la narrazione di indagine (il giallo e il *reportage*) per sfruttare al meglio le possibilità della narrativa di consumo nel presentare in forma narrativa ritratti del reale memorabili per il lettore.

⁴⁶ Wu Ming 1, *Gli uomini pesce*, Einaudi, 2024, p. 450.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁸ Klein, Naomi, *Doppio. Il mio viaggio nel mondo specchio*, traduzione italiana di Andrea Silvestri e Andrea Terranova, La nave di Teseo, 2023.

⁴⁹ Wu Ming 1, *Perché dobbiamo prendere sul serio le fantasie di complotto sul clima. Prima parte*, in *Internazionale*, 2023, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2023/12/13/fantasie-complotto-clima>, consultato il 31 ottobre 2024.

BIBLIOGRAFIA

- Beahm, George, *Il grande libro di Stephen King. La vita e le opere del re del terrore*, traduzione italiana di Anna Pastore, Mondadori, 2021.
- Combina, Alessandro, *La storia vista dallo spazio*, in *L'indice dei libri del mese*, febbraio 2023.
- Fiorino, Paolo, *Ufo 78, speciale n. 5. Uno scritto dell'ufologo Paolo Fiorino (CISU) e altre recensioni, pillole mesmeriche, segnalazioni varie*, in *Giap*, 2022, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2022/11/paolo-fiorino-su-ufo-78/>, consultato il 31 ottobre 2024.
- Iandoli, Gerardo, "Un viaggio che non promettiamo breve" di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia, in *Atlante. Revue d'études romanes*, 2019, 10, pp. 1-13.
- Imaginary Travel LTD., *I luoghi del re. Guida alle città immaginarie di Stephen King*, Nicola Pesce editore, 2024.
- King, Stephen, 22/11/63, traduzione italiana di Wu Ming 1, Sperling & Kupfer, 2012.
- Klein, Naomi, *Doppio. Il mio viaggio nel mondo specchio*, traduzione italiana di Andrea Silvestri e Andrea Terranova, La nave di Teseo, 2023.
- Merrielfield, Jeff, *Damanhur, The Story of an Extraordinary Italian Artistic and Spiritual Community*, Thorson, 2006.
- Rossi, Elia, *Wu Ming 1: qualcosa di nuovo nella non-fiction*, in *La Balena Bianca*, 2017, <https://www.labalenabianca.com/2017/05/08/wu-ming-1-qualcosa-nella-non-fiction/>, consultato il 31 ottobre 2024.
- Theweleit, Klaus, *Fantasie virili. Donne Flussi Corpi Storia. La paura dell'eros nell'immaginario fascista*, traduzione italiana di Giuseppe Cospito, il Saggiatore, 1997.
- Tomatis, Mariano, *Camminata spirituale sul Monte Musinè*, Il cuore intelligente, 2014.
- Vincent, Bev, *Stephen King. La guida definitiva al Re*, traduzione italiana di Tania Sganoli e Federico Zaniboni, Mondadori, 2022.
- Wu Ming, *Sarà colpa di tutti quegli ufologi a Roma se la città è precipitata nel caos?*, in *Tuttolibri*, 15 ottobre 2022.

Wu Ming, *Ufo 78*, Einaudi, 2022.

Wu Ming, *Un desiderio di altrove. Una conversazione con Wu Ming (26 febbraio 2023)*, in *Rivista di antropologia contemporanea*, 2023, 1, pp. 209-214.

Wu Ming; Tomatis, Mariano, *Peter Kolosimo, 30 anni «across the universe» (1984-2014)*, in *Giap*, 2014, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/03/peter-kolosimo-30-anni-across-the-universe-1984-2014/>, consultato il 31 ottobre 2024.

Wu Ming 1, *New Italian Epic 2.0*, Einaudi, 2008.

Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve. Venticinque anni di lotte No Tav*, Einaudi, 2016.

Wu Ming 1, *Come nasce una teoria del complotto e come affrontarla*, in *Internazionale*, 2018, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2018/10/15/teorie-complotto-qanon> (prima parte), <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2018/10/29/teoria-complotto> (seconda parte), consultato il 31 ottobre 2024.

Wu Ming 1, *La macchina del vento*, Einaudi, 2019.

Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni. Come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Alegre, 2021.

Wu Ming 1, *Perché dobbiamo prendere sul serio le fantasie di complotto sul clima*, in *Internazionale*, 2023, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2023/12/13/fantasie-complotto-clima> (prima parte), <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2023/12/21/fantasie-complotto-clima-seconda-parte> (seconda parte), consultato il 31 ottobre 2024.

Wu Ming 1, *Gli uomini pesce*, Einaudi, 2024.

Wu Ming 2, *Il sentiero degli dei*, Ediciclo, 2010.

CRIMINI INDIVIDUALI PER PROBLEMI GLOBALI.
PERCORSI ECOLOGICI NEL ROMANZO D'INDAGINE
FRANCESE

Roberta Sapino¹

INTRODUZIONE

Nel suo saggio *Face à Gaïa*, Bruno Latour mette in guardia rispetto a un'illusione: l'idea che i dati scientifici, per quanto significativi e allarmanti, siano sufficienti per accrescere la consapevolezza ambientale delle collettività e indirizzarne le azioni². Sono innanzitutto le narrazioni, declinate nelle loro varie forme mediali, a offrire quadri di comprensione per quei dati e a promuovere modalità sostenibili di relazione con l'ambiente. Di fronte a un ecosistema il cui degrado si manifesta sia sul piano "concreto", sia su quello "immateriale" dell'immaginario, con ripercussioni socio-politiche tanto rilevanti quanto difficili da circoscrivere³, e in un mondo globalizzato nel quale la maggior parte delle persone compongono la loro percezione delle problematiche ecologiche attingendo ai prodotti medial

¹ Università di Torino.

² Latour, Bruno, *Face à Gaïa*, Éditions La Découverte, 2015.

³ Ad esempio, un'analisi pubblicata su *Le Monde* evidenzia le relazioni complesse tra la percezione del cambiamento climatico dei cittadini francesi e le loro inclinazioni politiche, e osserva come la divisione ideologica sulle questioni ambientali tra elettori di affiliazioni politiche diverse ostacoli il raggiungimento di quel consenso e di quella partecipazione indispensabili per la messa in atto di azioni efficaci sul lungo periodo (Huet, Sylvestre, *Climat et opinion publique: la France s'américanise*, in *Le Monde*, 18/11/2024, <https://www.lemonde.fr/blog/huet/2024/11/18/climat-et-opinion-publique-la-france-samericanise/>).

ai quali sono esposte⁴, è evidente che il ruolo dei media non può essere sottovalutato.

Per quanto riguarda la letteratura – ovverosia la tipologia mediale sulla quale ci concentreremo nel presente contributo – le ricerche empiriche che hanno tentato una prima quantificazione dell'impatto del consumo di *fiction* ambientali sull'immaginario, le opinioni e le pratiche quotidiane degli individui ben dimostrano la necessità di studi ad ampio raggio sulla questione. Seppur sporadiche e non sufficienti a comporre un quadro completo delle dinamiche in atto – anche per ragioni geografiche, essendo concentrate per lo più, se non esclusivamente, sul contesto statunitense – queste ricerche suggeriscono infatti che la lettura di romanzi a tema ecologico possa provocare un incremento «small but significant» nella consapevolezza riguardo ai principali rischi ambientali e nella capacità degli individui di immaginare organizzazioni sociali più sostenibili⁵. Alla luce di questi dati, comprendere i temi e i linguaggi che sono propri della scrittura romanzesca di impianto ecologico, così come osservarne il posizionamento rispetto nel campo culturale di riferimento, emerge come una prospettiva imprescindibile per gli studi sociologici che vogliano osservare le relazioni tra i gruppi umani e l'ambiente non soltanto nelle loro componenti materiali, ma anche in quelle immateriali, perseguendo un approccio culturalmente situato.

Le pagine che seguono intendono contribuire alla riflessione sul tema osservando come la crisi ambientale sia comunicata nel romanzo prodotto in Francia – un Paese dove la preoccupazione ecologica è vivace nel dibattito pubblico⁶, nonché alimentata da dati recenti e poco incorag-

⁴ Bruhn, Jørgen; Salmose, Niklas, *Intermedial Ecocriticism. The Climate Crisis Through Art and Media*, Lexington Books, 2024, p. 9.

⁵ Si vedano: Schneider-Mayerson, Matthew *et al.*, *Environmental Literature as Persuasion: An Experimental Test of the Effects of Reading Climate Fiction*, in *Environmental Communication*, 17.1, 2020, pp. 35-50, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17524032.2020.1814377>; Schneider-Mayerson, Matthew, *The Influence of Climate Fiction. An Empirical Survey of Readers*, in *Environmental Humanities*, 2018, 10.2, pp. 473-500, <https://www.environmentandsociety.org/mml/influence-climate-fiction-empirical-survey-readers>; Davidson, Claire, *Can Climate Fiction Novels Inspire Social Change? A Literary and Empirical Ecocritical Analysis*, in *Senior Independent Study Theses*, 2021, <https://openworks.wooster.edu/independentstudy/9453>.

⁶ Aspe, Chantal; Jacqu  , Marie, *La construction socio-politique de la question environnementale en France*, in *Ressources en Sciences économiques et Sociales*, 2021,

gianti⁷. In particolare, ci si soffermerà su quei romanzi che integrano al loro interno un elemento di indagine: non necessariamente narrazioni poliziesche in senso stretto, quindi, ma accomunate dal fatto di essere concepite «come cammino verso l'accertamento o la manifestazione di una verità inizialmente negata»⁸. L'indagine è peraltro una forma narrativa che nel corso degli ultimi trenta o quarant'anni ha acquisito una certa fortuna in contesto francese, in conseguenza della sua propensione a penetrare in una letteratura "bianca" che andava intanto democratizzandosi e discostandosi dai formalismi delle ultime avanguardie, per dare origine a modalità di racconto concepite «come relazione» con il mondo extradiegetico e animate dalla progettualità di agire su di esso⁹.

Alla base di questa selezione è inoltre l'idea che il romanzo d'indagine, sviluppatosi sin dalle sue origini in dialogo esplicito con le urgenze socio-politiche dei periodi storici e dei luoghi che ha via via raccontato, possa rappresentare una forma narrativa particolarmente adatta a dare voce alle inquietudini e alle contraddizioni che l'emergenza ambientale introduce nella nostra contemporaneità e, di conseguenza, che costituisca un terreno di inchiesta particolarmente fecondo per quegli studi che considerano il racconto «come fonte di conoscenza della realtà, inclusa la conoscenza sociologica del reale»¹⁰. Da un punto di vista metodologico, il contributo si colloca quindi nel solco degli studi sociologici che considerano i testi letterari come fonti potenziali di conoscenza sulla società, seguendo un orientamento alimentato dall'idea di omologia strutturale tra le forme letterarie e le strutture sociali formulata da Goldmann¹¹, così come dalle osservazioni di Bourdieu sulla possibilità del testo letterario di offrire gli

<https://ses.ens-lyon.fr/articles/la-construction-socio-politique-de-la-question-environnementale-en-france>.

⁷ Commissariat général au développement durable, *Changement climatique : des effets de plus en plus perceptibles*, 31/03/2025, <https://www.notre-environnement.gouv.fr/ree-2024/4-grands-defis-pour-demain/changement-climatique/article/changement-climatique-des-effets-de-plus-en-plus-perceptibles>.

⁸ Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, 2008, p. 8.

⁹ Viart, Dominique, *La littérature comme relation. De la tour d'ivoire à la tour de guet*, in Bessard-Banquy, *Splendeurs et misères de la littérature. De la démocratisation des lettres*, Armand Colin, 2022, pp. 441-452.

¹⁰ Longo, Mariano, *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Carocci, 2012, p. 11.

¹¹ Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

strumenti necessari per l'analisi dello spazio sociale in cui esso si colloca e del quale è il prodotto¹².

Servendoci della letteratura come di un documento per la riflessione sociologica non intendiamo ridurre la complessità dei dispositivi e dei linguaggi che le sono propri, né obliterare il regime finzionale sulla quale essa si fonda, poiché proprio la finzione può rappresentare una lente di osservazione privilegiata per comprendere dei vissuti collettivi altrimenti difficili da registrare¹³. Inoltre, discostandoci leggermente dal punto di vista di coloro che circoscrivono l'apporto della letteratura agli studi sociologici alle produzioni «non di mero consumo»¹⁴, nella nostra analisi convocheremo gli uni accanto agli altri testi consacrati dalla critica o meno, spesso riconducibili a forme narrative «di genere», immessi nel mercato da case editrici dal profilo culturale riconosciuto così come da altre maggiormente rivolte, almeno nella percezione diffusa, all'intrattenimento. La ragione di questa scelta è riassumibile nelle considerazioni riportate da Luc Boltanski nel suo *Énigmes et complots*, laddove, ricordando che la genesi del romanzo poliziesco va di pari passo con lo sviluppo della sociologia, ipotizza che i due fenomeni siano i risultati concomitanti di una stessa maniera di problematizzare la realtà e di interrogarsi sulle contraddizioni che la attraversano¹⁵.

Alla luce delle considerazioni sinora esposte, nelle prossime pagine si cercherà di dare conto di alcune delle principali linee di tendenza rilevabili all'interno del segmento editoriale dedicato al romanzo d'indagine di tipo ecologico in Francia, al fine di osservare come la scrittura partecipi al discorso sociale e politico sulla crisi ambientale mediante le forme comunicative che le sono proprie. Nella prima sezione si delinea il contesto culturale in cui si affermano delle forme narrative «ibride», nelle quali l'elemento dell'indagine, inserito in opere non strettamente «di genere», supporta a livello testuale il perseguimento di una finalità di tipo etico-politico. Nella seconda sezione si tratteranno alcune linee direttrici

¹² Si veda in particolare l'introduzione di Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

¹³ Si veda Longo, Mariano, *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Carocci, 2012.

¹⁴ Perrotta, Rosalba; Toscano, Giuseppe, *Osservare, immaginare e scrivere. Riflessioni sulla relazione tra Sociologia e Letteratura*, Kurumuny, 2017, p. 18.

¹⁵ Boltanski, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, 2012, p. 15.

all'interno del vasto campo delle scritture d'indagine che integrano tematiche di tipo ecologico. Successivamente, si proporrà un approfondimento sulla produzione romanzesca che affronta i non-detti legati all'industria della carne e ai luoghi a essa preposti, collocati in uno spazio liminale che non è né urbano, né propriamente rurale. Infine, si svilupperanno alcune considerazioni complessive riguardo a ciò che i romanzi presi in esame possono dirci della nostra contemporaneità e del nostro rapporto con l'ambiente.

UNA NARRATIVA "TRANSITIVA"

Negli ultimi decenni, la narrativa francese ha conosciuto una trasformazione profonda, spesso descritta come una «svolta etica» da quei teorici che osservano la letteratura da un punto di vista anche, seppur non solo, sociologico¹⁶. Secondo questa prospettiva, a partire dagli anni Ottanta e in risposta alla vera o presunta autoreferenzialità delle pratiche strutturaliste, la letteratura ha esplicitamente riportato al centro delle sue preoccupazioni la realtà extradiegetica, percepita e trasposta a livello testuale da figure autoriali e voci narranti animate da un atteggiamento assimilabile a un'assunzione di responsabilità. Emerge allora una concezione della letteratura di tipo «transitivo», che ne evidenzia l'intenzione e la capacità di agire attivamente nel mondo¹⁷. Non si tratta di un ritorno all'*engagement* inteso in senso novecentesco, quanto di una scrittura cosiddetta *impliquée*¹⁸ – ovvero sia coinvolta, partecipe – intesa come sguardo critico sul mondo, incline a misurarsi con questioni tanto complesse quanto urgenti, dal trauma storico all'ingiustizia sociale, dalle disuguaglianze di genere alla crisi ambientale, senza necessariamente assumere posizioni nette,

¹⁶ Si veda, ad esempio, il saggio seminale di Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Corti, 2017.

¹⁷ La definizione è di Dominique Viart. Si veda Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin, 2013, e il più recente saggio di Tortonese, Paolo, *La Faute au roman. Littérature et morale*, Vrin, 2023.

¹⁸ Si veda Blanckeman, Bruno, *De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué: figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle*, in Brun; Schaffner (cur.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française, XX^e-XXI^e siècles*, Éditions universitaires de Dijon, 2015, pp. 161-169.

ma anzi sollevando dubbi, suggerendo domande, evidenziando i punti ciechi e le contraddizioni dell'organizzazione sociale del presente¹⁹.

In quanto espressione di una relazione con il mondo fondata sull'interrogazione continua, non è raro che la narrativa contemporanea variamente ascrivibile a una postura di transitività faccia uso di forme narrative proprie dell'indagine: spesso i testi si delineano come inchieste biografiche o familiari, integrano supporti documentari di genere vario, ricostruiscono meticolosamente i passi di un individuo alla ricerca di una qualche forma di verità. Anche sul piano formale, il romanzo si configura allora come uno spazio discorsivo in cui si esercita il dubbio, si esplorano dilemmi etici e si mettono in discussione le gerarchie consolidate: inclusa quella che pone l'umano al centro dell'organizzazione del mondo.

Ad assolvere a quest'ultimo compito sono, in larga misura, quegli approcci alla narrazione afferenti all'ambito dell'ecocritica e dell'ecopoe-tica. Se il primo termine, di emanazione statunitense, tende a indicare una postura manifestamente politica e prossima all'attivismo, nonché una visione dell'ambiente fortemente legata all'immaginario della *wilderness*, il secondo, più volentieri – benché non esclusivamente – utilizzato per descriverne la declinazione in contesto francese, è associato a una prospettiva attenta soprattutto alle forme poetico-retoriche con cui la letteratura partecipa al dibattito sulla crisi ambientale e tiene maggiormente in conto le specificità geografiche, storiche e politico-sociali di un territorio capillarmente antropizzato come quello europeo, privo dei vasti spazi “selvaggi” tipici del continente americano²⁰. Da un punto di vista socio-culturale, queste forme di scrittura e di lettura di impianto ecologico assolvono a una specifica funzione “transitiva” di sensibilizzazione alla complessità delle questioni ambientali, di ripensamento del linguaggio comunemente impiegato per descrivere l'ecosistema e di promozione di una concezione non antropocentrica della realtà, e per questo

¹⁹ Si veda Kieffer, Morgane, *La possibilité du monde: fictions critiques et réalisme adressé dans le contemporain français*, in *Relief*, 2019, 13.1, pp. 13-27, <https://revue-relief.org/article/view/9207>.

²⁰ Una discussione particolarmente efficace dei punti di affinità e convergenza tra i due approcci è sviluppata da Julien Defraeye e Élise Lepage nella loro introduzione al numero tematico della rivista *Études Littéraires* intitolato *Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain* (Defraeye, Julien; Lepage, Élise, *Introduction*, in *Études Littéraires*, 2019, 48 pp. 7-18, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2019-v48-n3-etudlitt04741/1061856ar/>).

contribuiscono a incentivare non tanto, o non solo, una più approfondita conoscenza scientifica dei cambiamenti in atto, quanto un senso di connessione profonda dell'uomo con la natura²¹.

Si pensi, ad esempio, al romanzo di Pierre Ducrozet intitolato *Le grand vertige*²², edito presso Actes Sud nel 2020: una vicenda di indagine e avventura organizzata intorno al personaggio di un pensatore ecologista chiamato a guidare una commissione internazionale sul cambiamento climatico, la cui ambientazione si estende significativamente in una pluralità di aree urbane e, soprattutto, extra-urbane su scala globale, a indicare la necessità di un'azione collettiva che superi gli interessi strettamente locali. Sin dalla copertina, sulla quale campeggia un grande fiore colorato su sfondo nero, il testo evoca il fatto che le questioni umane raccontate nel romanzo sono finalizzate, di fatto, a orientare una riflessione il cui oggetto centrale è la natura, in una narrazione saldamente radicata nell'urgenza ecologica della contemporaneità. «Une chasse au trésor qui, autant que des solutions pour un avenir possible, met en jeu une très concrète éthique de l'être au monde» è d'altronde la definizione proposta dall'editore in quarta di copertina, seguita da una formula che suona come un vero e proprio manifesto: «Pour tous, et pour tout de suite». Appare allora evidente come *Le grand vertige* sia rappresentativo di una postura etico-didattica di tipo ambientale non soltanto sviluppata all'interno della narrazione, ma valorizzata mediante strategie comunicative finalizzate a una sua specifica collocazione nel campo editoriale: collocazione alla quale ha ampiamente contribuito la stampa specializzata e non (*Diakritik* lo definisce «fait de didactisme pop et de gai savoir»²³, mentre il titolo di una recensione comparsa su *Le Point* si chiede: *Pierre Ducrozet sauvera-t-il le monde?*²⁴) e che è stata consolidata con la candidatura al Prix du Roman d'Écologie nel 2021.

²¹ Si veda il saggio: Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wildproject, 2015, riferimento imprescindibile per gli studi sul tema.

²² Ducrozet, Pierre, *Le grand vertige*, Actes Sud, 2020.

²³ Marcandier, Christiane, *Pierre Ducrozet: un art du roman "fait de didactisme pop et de gai savoir" (Le Grand vertige)*, in *Diakritik*, 2020, <https://diakritik.com/2020/08/19/pierre-ducrozet-un-art-du-roman-fait-de-didactisme-pop-et-de-gai-savoir-le-grand-vertige/>.

²⁴ de Tilly, Marine, *Pierre Ducrozet sauvera-t-il le monde?*, in *Le Point*, 2020, https://www.lepoint.fr/culture/pierre-ducrozet-sauvera-t-il-le-monde-05-11-2020-2399643_3.php.

Meno esplicito nelle strategie di posizionamento di cui fa prova, e tuttavia profondamente animato da una spinta etico-ambientale che la critica non ha tardato a riconoscere, facendone uno dei testi canonici dell'ecopoetica di matrice francese²⁵, è *Sans l'orang-outan* di Éric Chevillard²⁶: un testo vibrante di ironia tanto quanto attraversato da una venatura inquietante, nel quale la creatività linguistica contribuisce all'espressione di una prospettiva antispecista e non antropocentrica. Sebbene non si tratti di un poliziesco, il romanzo si organizza intorno a una morte e a un'indagine: a essere deceduti, a causa di un raffreddore, sono gli ultimi due esemplari di orangotango custoditi in uno zoo, mentre l'indagine riguarda le conseguenze impreviste, e sempre più nefaste, della loro scomparsa. Chevillard immagina un mondo in cui l'estinzione di una specie è causa del degrado ineluttabile di tutti gli elementi che garantivano l'organizzazione della realtà e la coesione sociale: «Nous allons payer cher notre désinvolture» commenta il narratore, «je prévois de profonds bouleversements»²⁷. La sperimentazione formale è qui messa al servizio di una riflessione sulle interconnessioni che uniscono tutti i viventi, nonché sulla necessità di mantenere uno sguardo vigile anche sugli eventi apparentemente insignificanti.

Ancora sulla sparizione di un animale, ma rappresentativo di un impianto epistemologico diverso, poiché fondato sulla ricostruzione romanzesca di un fatto realmente accaduto, è il recente *Le Loup de Valberg*, firmato da Pauline Briand, giornalista specializzata in tematiche legate alla biodiversità. L'autrice ripercorre gli eventi successivi all'apparizione di un cucciolo di lupo nel villaggio di Valberg, nel parco del Mercantour: la mobilitazione dei residenti, dei cacciatori, delle autorità locali, degli attivisti, degli studiosi; la decisione di tracciare i movimenti del lupacchiotto con un collare geolocalizzato, e poi il ritrovamento misterioso del collare, a fronte della scomparsa dell'animale che lo indossava. Alternando pagine saggistiche e documentarie ad altre più strettamente romanzesche, e

²⁵ Per una lettura ecopoetica del romanzo, si vedano tra gli altri: Cazaban-Maserolles, Marie, *L'écologie poétique profonde d'Éric Chevillard*, in *Fixxion*, 2015, 11, <https://journals.openedition.org/fixxion/8659>; e El Assal, Mohamed, *Place, rôle et représentation de l'animal dans le roman Sans l'orang-outan (2007) d'Éric Chevillard*, in *Acta Philologica*, 2021, 57, pp. 5-16, <https://acta.wn.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=226688>.

²⁶ Chevillard, Éric, *Sans l'orang-outan*, Éditions de Minuit, 2007.

²⁷ *Ibid.*, p. 88.

facendosi talvolta interprete dei pensieri e delle sensazioni del cucciolo di lupo (in frasi come «Il galope pour s'éloigner des agresseurs, son coeur bat fort dans sa poitrine. Il a un drôle de goût dans la bouche. [...] Les lieux qu'il traverse sont étranges, comme flottants»²⁸), *Le Loup de Valberg* si costruisce nel crocevia tra due tendenze di rilievo nel panorama letterario contemporaneo: da un lato, la declinazione in territorio europeo delle forme del *nature writing* di matrice americana, riscontrabile in un nutrito filone editoriale in cui spiccano nomi come quelli di Sylvain Tesson, Laurent Mauvignier, Céline Minard²⁹; dall'altro, l'intersezione della scrittura letteraria con le metodologie d'indagine del giornalismo narrativo e delle scienze sociali.

Quest'ultimo elemento, in particolare, fa del testo di Briand un esempio rappresentativo di quella forma romanzesca fondata sull'indagine sul campo e sulla raccolta documentaria che in Francia prende il nome di *littérature de terrain*, popolarizzatasi con gradualità nell'ultimo trentennio e ormai capillarmente frequentata sia dagli autori, sia dai lettori, sia dalla critica universitaria³⁰. Comparabile all'indagine di Briand per l'ambizione socio-antropologica, oltre che letteraria, di cui fa prova, ma di ambientazione acquatica più che montana, è inoltre la *Trilogie des rives* firmata da Emmanuelle Pagano: tre romanzi, pubblicati tra il 2015 e il 2018 e ampiamente ricompensati – con il Prix du roman d'Écologie e con il Prix littéraire des Grands Espaces Maurice Dousset, tra gli altri, in riconoscimento della loro portata etico-politica – ambientati in una pluralità di aree rurali e costiere della Francia, in cui l'autrice si interroga sulle relazioni ambivalenti che legano l'uomo all'ecosistema acquatico e sulle dinamiche di potere, costrizione e minaccia su cui esse si fondano³¹.

²⁸ Briand, Pauline, *Le loup de Valberg*, Éditions Goutte d'Or, 2024, p. 87.

²⁹ Pensiamo in particolare, seppur non esclusivamente, a Tesson, Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Gallimard, 2011; Mauvignier, Laurent, *Continuer*, Éditions de Minuit, 2016; Minard, Céline, *Le grand jeu*, Payot & Rivages, 2019.

³⁰ La definizione *littérature de terrain* è stata coniata da Dominique Viart. Per una panoramica aggiornata delle forme della "letteratura sul campo", peraltro ricondotta a più ampie tendenze culturali di area europea e sudamericana, rimandiamo alla sezione dedicata alla Francia del volume: Milanese, Claudio (cur.), *Effetti Reali. La non fiction tra Italia, Francia, Spagna e America Latina*, Carabba, 2024, e in particolare al saggio che la introduce, firmato da Dominique Viart (*La non fiction francese contemporanea*, pp. 125-142).

³¹ Pagano, Emmanuelle, *Ligne & Fils*, P.O.L., 2015; Pagano, Emmanuelle, *Sauf riverains*, P.O.L., 2017; Pagano, Emmanuelle, *Serez-vous des nôtres?*, P.O.L., 2018.

Nei testi che abbiamo menzionato finora, e che chiaramente non esauriscono la complessità di un fenomeno editoriale più ampio, del quale incarnano piuttosto alcune delle tendenze portanti, l'indagine innerva la struttura narrativa secondo modalità varie: dall'inchiesta politica immaginata da Ducrozet, situata in un universo narrativo non così dissimile dalla realtà extradiegetica, alla fantasticherie goliardico-catastrofista a cui dà vita Chevillard, fino alle ricerche socio-antropologiche sviluppate da Briand e Pagano, nelle quali il lavoro documentario si interseca con la memoria personale e con l'invenzione letteraria, la forma narrativa dell'indagine si piega e si adatta a progetti editoriali anche molto diversi tra loro, ma accomunati dalla volontà di proporre rappresentazioni del degrado della biosfera capaci di sollevare interrogativi più che di sviluppare letture ideologiche del mondo.

UN POLIZIESCO "VERDE"

Complementarmente alle tipologie testuali "bianche" finora evocate, si osserva negli ultimi anni lo sviluppo di un nutrito filone editoriale "di genere", il quale affronta i rischi e le inquietudini dell'Antropocene mediante i codici del poliziesco: una produzione che riempie gli scaffali delle librerie, circola tra i festival e gli eventi culturali³² e raggiunge fasce di pubblico varie, allo stesso tempo alimentando e beneficiando della spinta di un mercato particolarmente florido³³. A fronte di questa vivacità editoriale, nonché dell'abbondante produzione teorica che, dagli anni Duemila, contribuisce al consolidamento dell'ecocritica e dell'ecopoetica come metodi di comprensione del mondo, stupisce notare come gli studi sul poliziesco e quelli sull'ecocritica si intersechino, allo stato attuale,

³² Sembra significativa la scelta di dedicare ampio spazio proprio al poliziesco ambientale nel programma dell'edizione del 2025 del festival lionese *Quais du polar* (<https://quaisdupolar.com/>), con un incontro con Sandrine Collette e una tavola rotonda intitolata *Le mal qu'on fait à notre monde: allier le vert et le noir* con la presenza di Morgan Audic, Roxanne Bouchard, Grégoire Osoha e Sara Strömberg.

³³ Negli anni recenti, in Francia, un romanzo di *fiction* venduto su quattro è di genere poliziesco. Lesniak, Isabelle, *Livres de poche : le second souffle du polar*, in *Les Échos*, 2020, <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/livres-de-poche-le-second-souffle-du-polar-1214084>. Dati più aggiornati, che mostrano come il mercato del poliziesco in Francia sia tuttora in crescita, sono riportati in Malaure, Julie, *Spécial polar: un marché en pleine forme*, in *Livres Hebdo*, 2025, <https://www.livreshebdo.fr/article/special-polar-un-marche-en-pleine-forme>.

in maniera piuttosto sporadica. Alla base di tale vuoto teorico sarebbe, secondo il ricercatore inglese Nathan Ashman – al quale si devono alcuni degli studi più sistematici sull'incontro tra la *crime fiction* e il discorso ecologico³⁴ – il vecchio adagio che marca una distinzione tra la letteratura “seria”, equipaggiata per dare voce a questioni politiche, filosofiche, sociali di elevata complessità, e la narrativa “popolare”, limitata dai propri stessi codici al ruolo di *divertissement* o, al più, di disamina di problemi ben circostanziati nel tempo e nello spazio³⁵.

Per contribuire a colmare il vuoto teorico in contesto francese, un numero tematico della rivista *Belphégor* è stato dedicato al *polar vert* nel 2023. Se la rilevanza di questa pubblicazione è, in sé, indubbia, così come l'interesse della domanda fondante della ricerca (preso atto della fiorente produzione giallistica su temi ambientali, è possibile riscontrare un'intenzione ecologica tale da influenzare le strutture dei racconti, oppure il crimine ecologico rimane una disfunzionalità sociale tra le tante affrontate dal genere poliziesco, quando non, addirittura, un dettaglio relegato sullo sfondo?), la prospettiva internazionale adottata dalle curatrici fa sì che ai romanzi di genere pubblicati in Francia sia dedicato uno spazio ridotto, insufficiente per elaborare una risposta circostanziata all'interrogativo³⁶.

A emergere con una certa evidenza è invece la nascita recente di iniziative editoriali esplicitamente pensate per prendere parte al dibattito ecologico mediante la scrittura d'indagine, come la collana *Territori* creata da Cyril Herry presso le edizioni Écorce – fondate da lui stesso nel 2009 e poi confluite, sei anni dopo, sotto l'egida della Manufacture des Livres – con il progetto di raccogliere opere variamente ascrivibili al genere poliziesco e capaci di declinare il *nature writing* americano secondo le coordinate geografiche e culturali proprie del contesto francese. Senza necessariamente raccontare di crimini contro l'ambiente – non lo fanno, ad esempio, due tra i più celebri, nonché tra i primi, testi editi nella collana, *Clouer l'ouest* di Séverine Chevalier e *Retour à la nuit* di Éric

³⁴ Ashman, Nathan (cur.), *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology*, Routledge, 2023; Ashman, Nathan, *Crime Fiction and Ecology: From the Local to the Global*, Cambridge University Press, 2025.

³⁵ Ashman, Nathan, *Crime Fiction and Ecology: From the Local to the Global*, Cambridge University Press, 2025, p. 2.

³⁶ Jacquelin, Alice; Peillon, Juliette (cur.), *Dans la fabrique du polar vert: écopoétique et ruralité*, in *Belphégor*, 2023, 21.2, <https://journals.openedition.org/belphegor/5751>.

Maneval³⁷, concentrati l'uno sul ritorno di un uomo nel suo villaggio natale nel limosino, agitato dalla minaccia di un enorme cinghiale che incarna simbolicamente la rabbia repressa nella famiglia, e l'altro sulla ricerca di chiarezza di un uomo riguardo a un episodio traumatico della sua infanzia, in una Creuse dalle atmosfere inquietanti – i romanzi *noir* della collana *Territori* si discostano dalla più consueta ambientazione urbana per addentrarsi in spazi naturali colti nella contemporaneità del ventunesimo secolo.

La finalità ultima è, ancora una volta, di tipo transitivo, poiché legata a uno specifico impegno etico-politico verso l'ambiente: «Écrire la nature», afferma Herry, «ne se résume pas à inviter le lecteur à découvrir des paysages pittoresques, comme un randonneur suit des sentiers soigneusement balisés, comme un touriste pique-nique en jouissant d'un point de vue imprenable»³⁸, ma significa incentivare relazioni con la natura fondate sul rispetto, sulla prossimità e, quando necessario, sull'azione politica.

Ben sapendo di non potere esaurire in queste pagine il panorama ampio delle scritture poliziesche che si collocano nel campo editoriale rivendicando esplicitamente una finalità comunicativa di tipo ecologico, chiudiamo questa pur parziale rassegna evocando un progetto recente, di particolare interesse perché rivolto a un pubblico non di adulti, ma di ragazzi in età scolare, a partire dai 14 anni. L'autore, Thierry Colombié, è detentore di un dottorato in Scienze Economiche, si è specializzato negli studi sulla criminalità organizzata, è attivo come saggista e sceneggiatore e nel 2021 ha avviato presso le edizioni Milan di Tolosa una serie di narrazioni che hanno come protagonista una diciassettenne intenta a investigare dapprima sulla diffusione di alghe dannose e sul traffico illegale delle ceche – i cuccioli d'anguilla, il cui allevamento è strettamen-

³⁷ Chevalier, Séverine, *Clouer l'ouest*, Écorce, 2014; Maneval, Éric, *Retour à la nuit*, Écorce, 2014.

³⁸ Ted, Écorce Éditions / La Manufacture des Livres, in *Un dernier livre avant la fin du monde*, 2015, <https://www.undernierlivre.net/ecorce-editions-la-manufacture-de-livres/>. Si veda altresì Jacquelin, Alice, *Entretien avec Cyril Herry, écrivain et éditeur de romans noirs : éditions Écorce (collection «Territori»)*, in *Belpégor*, 2023, 21.2, <https://journals.openedition.org/belpégor/5618>.

te regolamentato – in Bretagna³⁹, e poi sui pericoli che minacciano la sopravvivenza degli orsi nei Pirenei⁴⁰.

Questi romanzi appaiono interessanti nel contesto della nostra ricerca per diverse ragioni oltre a quella che è forse la più evidente, ovvero sia la dimostrazione della produttività della forma del romanzo d'indagine per la comunicazione ambientale nei confronti di fasce di pubblico diversificate. Innanzitutto, la protagonista incarna la condizione ambivalente che vive la maggior parte delle persone: quella di chi, davanti alla catastrofe ecologica, si trova a essere sia vittima – poiché esposto alle conseguenze del degrado ambientale – sia carnefice – in quanto, in varia misura e con diversi gradi di consapevolezza, partecipa di quelle pratiche quotidiane che impattano negativamente sull'ecosistema. Klervi infatti deve fare fronte ai dilemmi etici, oltre che psicologici, dovuti alla necessità di prendere posizione tra la protezione del fratello gemello, implicato in un gruppo di attivisti ecologisti e trovato in fin di vita, e la vicinanza con alla famiglia del suo fidanzato, sulla quale grava il sospetto di fare parte della rete criminale che regola il contrabbando dei pesci.

Inoltre, è interessante il fatto che i romanzi affrontino la questione della cosiddetta “ecoansia”, una condizione ancora relativamente estranea al campo letterario, ma ben presente nella realtà extradiegetica, tanto da essere definita “male del secolo” nei discorsi mediatici più cupi. Ricerche recenti mostrano infatti come la percezione della crisi ecologica, alimentata dall'ampia produzione mediatica sul tema⁴¹, sia alla base di sentimenti di allarme, angoscia e sconforto sempre più diffusi⁴², soprattutto tra le

³⁹ Colombié, Thierry, *Les algues assassines*, Milan, 2021; Colombié, Thierry, *Anguilles sous roches*, Milan, 2022.

⁴⁰ Colombié, Thierry, *La malédiction de l'ours*, Milan, 2022; Colombié, Thierry, *Les arbres magiques*, Milan, 2023.

⁴¹ Si vedano, tra gli altri: Tuitjer, Leonie; Dirksmeier, Peter, *Social media and perceived climate change efficacy: A European comparison*, in *Digital Geography and Society*, 2021, 2, pp. 1-10, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S266637832100009X>; Diehl, Trevor *et al.*, *Social Media and Beliefs about Climate Change: A Cross-National Analysis of News Use, Political Ideology, and Trust in Science*, in *International Journal of Public Opinion Research*, 2021, 33.2, pp. 197-213, <https://academic.oup.com/ijpor/article-abstract/33/2/197/5628296>.

⁴² Lammel, Annamaria, *Environmental crises and climate change: Eco-anxiety among young people and the urgent need for a transformative response*, in *Field Actions Science Reports*, 2025, 27, pp. 42-46, <http://journals.openedition.org/factsreports/7684>.

fasce più giovani della popolazione⁴³, riscontrabili in tutte le aree del mondo⁴⁴ e direttamente connessi a cambiamenti sociali su ampia scala⁴⁵. Solo in Francia, secondo una ricerca realizzata dall'Agence pour la Transition Écologique, resa nota nell'aprile 2025 ed enfaticamente rilanciata dalla stampa e dai media, un quarto delle persone intervistate dice di provare ecoansia, con un'intensità che va dal molto leggero al patologico⁴⁶. La scelta di integrare questo effetto psicologico del tutto umano all'interno di narrazioni finalizzate all'incentivo della tutela ambientale appare allora importante, sia perché dimostra la capacità del genere poliziesco di intercettare rapidamente le urgenze sociali del tempo in cui si colloca, sia perché produce una rappresentazione della realtà in cui il benessere umano è inscindibilmente interconnesso con la salute dell'ecosistema in tutte le sue componenti.

Da un punto di vista strutturale, l'ambizione di comunicazione ecologica è perseguita nei romanzi della serie *Polar Vert* mediante l'intersezione tra la linea narrativa d'indagine e la restituzione di contenuti informativi di tipo scientifico sui dilemmi ambientali ai quali l'eroina è chiamata a fare fronte. Pagina dopo pagina, Klervi – che è anche la narratrice interna – si interroga sui fenomeni ai quali è esposta, ne ricostruisce le specificità e i rapporti di causa-effetto, e contestualmente riporta nel dettaglio le informazioni raccolte, di fatto accompagnando i lettori in un processo di scoperta nel quale l'indagine sul crimine si sovrappone a una seconda linea di indagine, di tipo scientifico. In questo senso, la serie firmata da Colombié è rappresentativa di una tendenza comune nell'*eco-polar*

⁴³ Gienger, Ariane, *Responsible environmental education in the Anthropocene: understanding and responding to young people's experiences of nature disconnection, eco-anxiety and ontological insecurity*, in *Environmental Education Research*, 2024, 30, pp. 1619-1649, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13504622.2024.2367022>.

⁴⁴ Si veda lo studio di Hickman, Caroline *et al.*, *Climate anxiety in children and young people and their beliefs about government responses to climate change: a global survey*, in *Lancet Planet Health*, 2021, 12, pp. 863-873, [https://www.thelancet.com/journals/lanplh/article/PIIS2542-5196\(21\)00278-3](https://www.thelancet.com/journals/lanplh/article/PIIS2542-5196(21)00278-3).

⁴⁵ Alcuni studi, ad esempio, mostrano le connessioni tra l'“eco-ansia” e la gestione della vita riproduttiva. Si veda Pihkala, Panu, *Anxiety and the Ecological Crisis: An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety*, in *Sustainability*, 2020, 12.19, pp. 1-20, <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/19/7836>.

⁴⁶ Sutter, Pierre-Éric; Chamberlin, Sylvie; Messmer, Léonie, *Éco-anxiété en France*, ADEME, 2025, <https://librairie.ademe.fr/societe-et-politiques-publiques/8137-eco-anxiete-en-france.html>.

francese, così come nel suo modello anglo-americano. Come ricorda, tra gli altri, Anne-Laure Bonvalot, nel poliziesco ecologico l'investigazione è sovente affidata non a un rappresentante ufficiale delle forze dell'ordine, ma a una persona comune, esperta delle questioni scientifico-ambientali rispetto alle quali i romanzi intendono stimolare la riflessione. Da un punto di vista pragmatico-comunicativo, il risultato è la possibilità per il lettore di immedesimarsi in un personaggio per molti versi simile a lui e, di conseguenza, la partecipazione anche emotiva a un processo di attribuzione di senso rispetto ai dati scientifici – ricordiamo qui l'auspicio di Bruno Latour menzionato in apertura del saggio – operato tramite la narrazione⁴⁷.

Infine, i romanzi delle serie *Polar Vert*, analogamente ai testi menzionati in precedenza, ma in modo più esplicito, quando non occasionalmente didascalico, propongono letture dei crimini ambientali capaci di superare i confini dell'aneddoto territoriale per inscrivere i fatti narrati all'interno di ramificazioni complesse di interessi, prospettive e azioni estese su base nazionale e internazionale, traducendo narrativamente un discorso politico sull'urgenza di misure ecologiche coordinate su scala globale.

Che muovano da atti criminali la cui prima vittima, seppur non la sola, è la natura – come è il caso nella serie per ragazzi *Polar Vert*, ma anche in testi destinati a lettori adulti, dal pluripremiato *Entre Fauves* di Colin Niel⁴⁸, la cui azione si estende dal Parco nazionale dei Pirenei al deserto della Namibia, a *Partout le feu*, primo romanzo di Hélène Laurain⁴⁹, ambientato nelle aree inquinate della Lorena – oppure che mettano in scena delle vicende prevalentemente umane, rispetto alle quali il territorio non è però mai soltanto uno sfondo, i romanzi d'indagine che abbiamo convocato si inseriscono nel dibattito ecologico non solo immaginando – con diversi gradi di mimesi rispetto a fatti reali – dei casi criminali circoscritti nello spazio e nel tempo, ma ricostruendo i processi politici, sociali e culturali sottesi al degrado progressivo dell'ambiente. In questo senso, le narrazioni portano all'attenzione un tipo di violenza «lenta»⁵⁰, meno

⁴⁷ Bonvalot, Anne-Laure, *Qu'est-ce que l'éco-critique?*, in *La Clé des Langues*, ENS de Lyon, 2020, <https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/ojal/traces-huellas/quest-ce-que-leco-critique>.

⁴⁸ Niel, Colin, *Entre fauves*, Éditions du Rouergue, 2020.

⁴⁹ Laurain, Hélène, *Partout le feu*, Verdier, 2022.

⁵⁰ Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, 2011.

visibile poiché graduale e difficilmente imputabile a un solo colpevole, tuttavia non meno deleteria per l'ambiente e per i viventi – essere umano compreso – che ne fanno parte. Per approfondire la riflessione su quest'ultimo punto, nella prossima sezione ci si concentrerà su un corpus di romanzi in cui l'immagine del logoramento progressivo e l'idea di una violenza difficile da visualizzare sono elementi centrali per la riflessione sulle implicazioni etiche e ambientali dello sfruttamento animale per la produzione della carne.

NÉ CITTÀ, NÉ CAMPAGNA; NÉ ANIMALE, NÉ UMANO

Se dei testi per molti aspetti diventati canonici come *Comme une bête* di Joy Sorman⁵¹ o *À la ligne* di Joseph Ponthus⁵² restituiscono i processi sociali ed ecologici legati all'industria della carne attraverso la lente della sperimentazione formale, altre pubblicazioni ricorrono a impianti narrativi fondati sull'indagine. Tralasciando in questa sede le pur numerose e rilevanti inchieste di natura puramente giornalistica per concentrarci su quei testi variamente riconducibili al genere "romanzo", menzioniamo tra gli altri *180 Jours* di Isabelle Sorente: un intrigo nutrito da un'inchiesta condotta dall'autrice in prima persona, nel quale il disvelamento delle condizioni di vita e di morte degli animali è affidato al personaggio di Martin Enders, un professore universitario di filosofia recatosi in un impianto di allevamento intensivo di suini per una ricerca sul campo⁵³.

Per molti aspetti affine al testo di Sorente è *Deux kilos deux*, romanzo d'esordio di Gil Bartholeyns – quest'ultimo, peraltro, specialista in studi antropologici all'Università di Lille, a ulteriore dimostrazione della permeabilità tra il romanzo "transitivo" e le scienze sociali in ambito francese –, un testo dall'atmosfera da *noir* americano, dove ad assolvere al ruolo di investigatore è un giovane ispettore veterinario giunto in una regione remota del Belgio per fare luce sulle attività di un'azienda avicola su cui pesano accuse di irregolarità⁵⁴.

È inoltre un crimine – il rapimento di un Segretario di Stato da parte di un gruppo di operai in rivolta – il fatto immaginario da cui si dipana *Des*

⁵¹ Sorman, Joy, *Comme une bête*, Gallimard, 2012.

⁵² Ponthus, Joseph, *À la ligne. Feuilletts d'usine*, Éditions de la Table Ronde, 2019.

⁵³ Sorente, Isabelle, *180 Jours*, Gallimard, 2013.

⁵⁴ Bartholeyns, Gil, *Deux kilos deux*, J.C. Lattès, 2019.

Châteaux qui brûlent di Arno Bertina, anch'esso ambientato nel mondo dell'allevamento intensivo e dell'abbattimento del pollame. Se in questo caso le forze dell'ordine sono rappresentate a più riprese, la loro incapacità di decifrare le intenzioni dei lavoratori asserragliati nell'azienda con l'ostaggio sembra rimandare a una più ampia riflessione sull'inadeguatezza delle misure istituzionali rispetto alle condizioni di esistenza tanto degli operai, quanto degli animali⁵⁵.

Anche la scrittura più strettamente poliziesca non si esime dal misurarsi con gli spazi – peraltro molto evocativi nell'economia di un romanzo con delitto – deputati alla produzione della carne. Tra le pubblicazioni più recenti, vale la pena di ricordare *La peste soit des mangeurs de viande* di Frédéric Paulin, il cui titolo ben annuncia i toni di un *polar* che è stato definito un «manifesto ecologico»⁵⁶: un'investigazione che prende origine dal ritrovamento del corpo di un capitano di polizia, sgozzato come un animale al macello, e in cui – secondo una pratica ricorrente nel poliziesco ecologico, già osservata in relazione alla serie *Polar Vert* – si intreccia con l'indagine criminale una seconda linea di inchiesta, di tipo conoscitivo, mediante la quale sono comunicati al lettore dati fattuali riguardo al commercio della carne su scala mondiale.

Un secondo esempio di un certo rilievo è *À l'abattoir* di Ovide Blondel⁵⁷, pubblicato dalla casa editrice Cairn nella collana dedicata alla scrittura d'indagine regionalista *Du Noir au Sud* e concepito come la storia di un uomo che per mestiere abbatte animali e che, dopo un incidente, inizia a uccidere anche i suoi consimili.

Pur diversi tra loro per i regimi di finzionalità su cui riposano e per le specificità stilistico-comunicative di cui fanno uso, questi romanzi condividono diverse caratteristiche che li rendono particolarmente interessanti per gli studi sociologici. In primo luogo, invitano a mettere in discussione i confini concettuali delle categorie di *ecopoetica* e di *ecocritica*, adottando una prospettiva per la quale la condizione dell'animale e quella dell'essere umano appaiono come strettamente interdipendenti. Come scrive

⁵⁵ Bertina, Arno, *Des Châteaux qui brûlent*, Verticales-Gallimard, 2017.

⁵⁶ Hakem, Tewfik, Frédéric Paulin : “Chaque jour on tue 3 millions d'animaux, la consommation de viande est une problématique éthique et politique”, in *Radiofrance - France Culture*, 2017, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reveil-culturel/frederic-paulin-chaque-jour-on-tue-3-millions-d-animaux-la-consommation-de-viande-est-une-problematique-ethique-et-politique-5859295>.

⁵⁷ Blondel, Ovide, *À l'abattoir*, Cairn, 2022.

Stéphanie Posthumus⁵⁸, se la prospettiva ecocritica, nella sua forma più rigorosa formalizzata all'inizio degli anni Duemila, persegue un punto di vista strettamente non antropocentrico, presto si ramificano correnti teoriche più inclini a valorizzare le interconnessioni tra l'umano e il non umano, finalizzate a decostruire le relazioni di potere, sfruttamento e sopraffazione che sono alla base del degrado tanto dell'ambiente, quanto dei legami sociali. L'ecocritica torna a concentrarsi (anche) sull'organizzazione sociale degli uomini, non per promuovere un antropocentrismo cieco, ma per insistere sul fatto che l'umano e il non-umano sono entità intimamente interconnesse. Le indagini sviluppate nei romanzi che abbiamo presentato sviluppano delle vere e proprie inchieste sulle forme di sopraffazione che si delineano all'interno degli stabilimenti produttivi e che si compiono mediante processi di de-individuazione e di violenza sui corpi – sia degli animali condotti al macello, sia dei lavoratori sottoposti a condizioni fisicamente e mentalmente estenuanti – non dissimili dalle «tecnologie del potere» individuate da Foucault in relazione alle carceri o ai manicomi⁵⁹. Non è raro che, nel corso delle narrazioni, i lavoratori si trovino a compiere atti violenti tanto efferati quanto, all'apparenza, ingiustificati: è il caso, ad esempio, del testo di Bertina, che si conclude con un'uccisione inattesa per il lettore tanto quanto per gli altri personaggi coinvolti nella diegesi, e lo è in maniera ancora più estesa per il romanzo di Blondel. Benché la casa editrice presenti quest'ultimo testo come la storia della trasformazione dell'«homme en bête»⁶⁰, il modo in cui l'intrigo si sviluppa orienta piuttosto la lettura verso la presa di coscienza dei processi produttivi e sociali che inducono alla riproduzione di una violenza pervasiva, perché esercitata innanzitutto dal sistema economico-politico.

La riflessione sulla violenza dell'uomo sull'uomo, dell'uomo sull'animale e dei processi produttivi su entrambi si accompagna a un'altra linea di interrogazione, relativa all'opposizione apparente tra ciò che è visibile –

⁵⁸ Posthumus, Stéphanie, *Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique*, in Vadean; David (cur.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Presses Universitaires du Québec, 2014, pp. 15-34.

⁵⁹ Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975. Per una lettura foucaultiana del mattatoio, si veda Thierman, Stephen, *Apparatuses of Animality: Foucault Goes to a Slaughterhouse*, in *Foucault Studies*, 2010, 9, pp. 89-110, <https://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/view/3061/3196>.

⁶⁰ Si veda il sito della casa editrice Cairn: <https://www.editions-cairn.fr/it/polars-du-noir-au-sud/1898-a-l-abattoir-9791070061145.html>.

il prodotto finito esposto per la vendita – e ciò che rimane *abietto* in senso kristeviano⁶¹, ovverosia rimosso, perturbante – i meccanismi della violenza che operano nello spazio liminale del capannone per l'allevamento e del mattatoio – la quale assume nei romanzi qui menzionati valore di contestazione anche nei confronti dei media. Soprattutto, benché non esclusivamente, in *Des Châteaux qui brûlent*, il discorso mediatico si delinea infatti come un ulteriore agente di violenza, poiché incline a riproporre stereotipi già noti invece di addentrarsi in indagini sulla realtà di un qualche spessore, e volentieri disposto a tacere la realtà documentata dei fatti⁶².

Si rileva allora in questi romanzi un'intenzione comune di tipo transitivo, ovvero la volontà di portare all'attenzione del grande pubblico ciò che succede in quei non-luoghi che sono gli allevamenti e i mattatoi, evidenziandone la natura liminale. Collocati al di fuori del tessuto urbano, i siti di produzione della carne appaiono scanditi da tempi, gesti e processi che rappresentano di fatto le aberrazioni iper-industrializzate, intenzionalmente private di ogni significato esistenziale, culturale e identitario, delle relazioni uomo-animale che hanno caratterizzato la vita rurale attraverso i secoli; nascosti agli occhi dei più, essi sono indirettamente presenti nella nostra quotidianità nella forma dei prodotti alimentari che riempiono i negozi e i frigoriferi. Riprendendo un'immagine simmeliana, si può affermare che i romanzi sulla produzione della carne si addentrano in località che sono rurali per la loro ubicazione, ma cittadine per l'intensità, la tipologia e le conseguenze esperienziali delle sollecitazioni a cui sottopongono i viventi⁶³, e che sono ormai saldamente collocate nel reticolo di rapporti e interessi internazionali della società globalizzata. Narrativamente, i luoghi produttivi sono infatti descritti come incardinati non tanto nel tessuto geografico e sociale della regione in cui si trovano, quanto nel reticolo degli scambi commerciali internazionali: Bertina immagina un mattatoio di polli destinati all'Arabia Saudita, Paulin un

⁶¹ Si veda Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980.

⁶² Su questo punto rimandiamo a Sapino, Roberta, "Donc on est obligés, médiatiquement, de rester dans la catastrophe humaine?". *Scritture dell'alterità e demistificazione del linguaggio in Des châteaux qui brûlent di Arno Bertina*, in Adinolfi, Trincherò (cur.), *Mistificazione e demistificazione: il linguaggio del potere dall'età moderna all'era della globalizzazione*, Bonanno, 2023, pp. 66-88.

⁶³ Simmel, Georg, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 1995 (ed. or. 1903).

macello di maiali in buona parte commercializzati in Cina, e in entrambi i casi la distanza – sia geografica, sia culturale – che separa i lavoratori da coloro che beneficeranno del prodotto del loro lavoro è rappresentata come una causa di alienazione ulteriore.

In virtù dei fattori appena menzionati, la narrativa contribuisce a quella ridefinizione dell'immaginario legato alla ruralità contemporanea auspicata da diversi studiosi, volta ad abbandonare ogni opposizione radicale tra città e campagna per valorizzarne invece la natura di *continuum* esperienziale⁶⁴: la campagna che i romanzi descrivono non ha nulla a che fare con la cultura agricola tradizionale, ma ne costituisce la derivazione industrializzata più estrema e, si potrebbe dire, più urbana.

Infine, si osserva come queste narrazioni contestualizzino la reazione tra l'uomo e l'animale, con tutte le implicazioni etiche, politiche ed ecologiche che da essa dipendono, all'interno di una riflessione più ampia sulle ideologie della società neoliberale, al fine di rilevare le conseguenze dannose dell'organizzazione iper-razionalizzata e potenzialmente illimitata della produzione su scala globale. Rappresentando un'organizzazione della società nella quale la catena produttiva non è così dissimile dalla catena alimentare, i testi che abbiamo menzionato adottano una prospettiva non strettamente antropocentrica, e tuttavia attenta alle sofferenze alle quali l'attuale sistema politico, economico e culturale espone tutti i viventi, umani compresi. Se, come ricorda Posthumus⁶⁵, il discorso sulla giustizia ambientale non può prescindere, nelle sue declinazioni contemporanee, da una riflessione su nozioni umane come quelle di razza, genere e classe, i romanzi che sviluppano indagini sugli spazi extra-urbani preposti all'industria della carne emergono come rappresentativi di un approccio fondato su quel principio di intersezionalità comune a molti attivismi, laddove invitano a individuare le dinamiche di potere che agiscono nella società a vari livelli, per comprendere come esse concorrano a influenzare gli individui, le comunità e l'ambiente naturale in maniera disuguale e culturalmente situata.

⁶⁴ Si vedano ad esempio gli studi di Jean-Claude Chamboredon raccolti nel volume *Territoires, culture et classes sociales*, Éditions Rue de l'Ulm – Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 2019.

⁶⁵ Posthumus, Stéphanie, *Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique*, in Vadean; David (cur.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Presses Universitaires du Québec, 2014, pp. 15-34.

PER CONCLUDERE

Ne *La società dell'indagine*, Alessandro Perissinotto spiega che la fascinazione dei lettori e spettatori contemporanei per le narrazioni ascrivibili alla categoria del poliziesco sarebbe dovuta a un bisogno assillante e pervasivo di verità: «poiché ogni desiderio (così come ogni storia) nasce da una mancanza, dobbiamo ammettere che l'amore diffuso e massificato verso il poliziesco denuncia una profonda crisi di credibilità di ogni tipo di istituzione sociale, un profondo senso di insicurezza»⁶⁶. Tra le ragioni del senso di insicurezza dilagante a cui il romanzo poliziesco dà voce, continua Perissinotto, vi sarebbe *in primis* non una mancanza di quelle conoscenze essenziali per comprendere le logiche del mondo, quanto, forse paradossalmente, un vero e proprio eccesso informativo, favorito dalla diffusione capillare dei contenuti mediatici nelle nostre vite e causa di una dilagante sfiducia nelle istituzioni. Sempre di più siamo destinatari di informazioni, fatti, opinioni riguardanti delle porzioni di realtà geograficamente e concettualmente molto lontane da noi, rispetto alle quali non abbiamo alcuna esperienza diretta e per la cui comprensione dobbiamo affidarci interamente alle voci che ci raggiungono attraverso i media: se si può affermare che «il poliziesco è figlio della comunicazione di massa»⁶⁷ è quindi innanzitutto in virtù della sua capacità di farsi interprete della «dissociazione, operata dalla comunicazione di massa, tra esperienza e conoscenza»⁶⁸ e delle inquietudini che tale dissociazione porta con sé.

Il successo del romanzo d'indagine a tema ecologico può forse essere spiegata, almeno in parte, in relazione ai processi descritti dallo studioso. La crisi ambientale è d'altronde uno dei fenomeni rispetto ai quali lo scarto conoscitivo da lui rilevato si fa sentire con più pregnanza: da un lato, siamo esposti a un tal numero di contenuti mediatici sul tema da rendere pressoché impossibile ignorarne l'esistenza; dall'altro, almeno nella nostra porzione privilegiata del mondo, l'emergenza ecologica si manifesta con una gradualità tale da rendere difficile apprezzarne a pieno la portata⁶⁹, mentre i sintomi più evidenti del riscaldamento globale –

⁶⁶ Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, 2008, p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ È il paradosso della rana bollita: una metafora della quale si servono ormai anche le cosiddette scienze “dure” per comunicare efficacemente al grande pubblico dati

dallo scioglimento dei ghiacciai agli eventi meteorologici estremi – così come i casi più eclatanti di inquinamento del suolo o delle acque rimangono per lo più confinati – almeno nella percezione collettiva – ad aree relativamente ristrette e, spesso, remote⁷⁰. Gli effetti di questa situazione apparentemente contraddittoria, per la quale il degrado ecologico è tanto pervasivo sul piano del discorso quanto ritenuto estraneo all'esperienza diretta, sono tangibili e anch'essi, per alcuni aspetti, ambivalenti, poiché si collocano in un ventaglio che va dall'“ecoansia” al disinteresse provocato dall'illusione di distanza dal problema. Ricerche recenti, condotte attraverso prospettive disciplinari e metodologiche varie, mostrano infatti come l'esposizione a un'abbondanza di dati e pareri non sempre trasparenti, talvolta contraddittori, e in ogni caso scollegati dall'esperienza diretta degli individui possa essere controproducente rispetto all'obiettivo di influenzare positivamente i comportamenti di questi ultimi⁷¹.

Nel contesto culturale e mediatico appena descritto, la letteratura di indagine può allora delinearsi come uno strumento critico di rilievo attraverso il quale interrogare le dinamiche dell'Antropocene e comprendere gli orizzonti socio-politici della crisi ecologica. In virtù della polifonia propria del genere romanzesco, le narrazioni sulle quali ci siamo concentrati in questa sede propongono letture della realtà sociale tali da incentivare la

e previsioni. Si veda ad esempio l'articolo dell'economista Sharpe, Simon, *Telling the boiling frog what he needs to know: why climate change risks should be plotted as probability over time*, in *Geoscience Communication*, 2019, 2, pp. 95-100, <https://gc.copernicus.org/articles/2/95/2019/gc-2-95-2019.html>, poi raccolto nel volume *Five Times Faster. Rethinking the Science, Economics, and Diplomacy of Climate Change*, Cambridge University Press, 2023.

⁷⁰ Si vedano: Riva, Paolo, *La percezione sociale del cambiamento climatico*, in Miglia-
vacca; Rigamonti (cur.), *Cambiamenti climatici: Un approccio interdisciplinare per
capire un pianeta in trasformazione*, Il Mulino, 2010, pp. 169-214; Marincioni, Fau-
sto, *L'emergenza climatica in Italia: Dalla percezione del rischio alle strategie di
adattamento*, Il Sileno, 2020.

⁷¹ Si vedano, ad esempio: Antronico, Loredana; Coscarelli, Roberto; De Pascale, Fran-
cesco; Di Matteo, Dante, *Climate Change and Social Perception: A Case Study in
Southern Italy*, in *Sustainability*, 2020, 12.17, <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/17/6985#B33-sustainability-12-06985>; Maiella, Roberta *et al.*, *The Psychological
Distance and Climate Change: A Systematic Review on the Mitigation and Adaptation
Behaviors*, in *Frontiers in Psychology*, 2020, 11, <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2020.568899/full>; Fuentes, Lance Cary, *Climate Change Perception, Climate Change Anxiety, & Pro-environmental Behaviors
of Tertiary Students*, in *Technium Social Sciences Journal*, 2024, 63, pp. 127-141.

riflessione più che fornire interpretazioni definitive. Rifacendosi ai codici della narrativa di indagine, questi testi contribuiscono altresì a guidare i lettori in percorsi conoscitivi nei quali i dati tecnici e scientifici sono contestualizzati all'interno di dispositivi discorsivi capaci di metterne in risalto le valenze sociali e simboliche. Concentrandosi su aree marginali rispetto alle realtà urbane più tipicamente associate al racconto d'indagine e rilevandone la partecipazione ai processi produttivi, culturali e sociali su scala nazionale e internazionale, infine, il romanzo di matrice ecologica contribuisce ad alimentare una riflessione nella quale Mariano Longo individua una delle sfide primarie a cui la sociologia è chiamata a confrontarsi nella contemporaneità: «attivare modalità di analisi in grado di localizzare processi globali e di globalizzare processi locali»⁷².

BIBLIOGRAFIA

- Antronico, Loredana; Coscarelli, Roberto; De Pascale, Francesco; Di Matteo, Dante, *Climate Change and Social Perception: A Case Study in Southern Italy*, in *Sustainability*, 2020, 12.17, <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/17/6985#B33-sustainability-12-06985>.
- Ashman, Nathan (cur.), *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology*, Routledge, 2023.
- Ashman, Nathan, *Crime Fiction and Ecology: From the Local to the Global*, Cambridge University Press, 2025.
- Aspe, Chantal; Jacqu  , Marie, *La construction socio-politique de la question environnementale en France*, in *Ressources en Sciences économiques et Sociales*, 2021, <https://ses.ens-lyon.fr/articles/la-construction-socio-politique-de-la-question-environnementale-en-france>.
- Bartholeyns, Gil, *Deux kilos deux*, J.C. Lattès, 2019.
- Bertina, Arno, *Des Châteaux qui brûlent*, Verticales-Gallimard, 2017.
- Blanckeman, Bruno, *De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué: figures de la responsabilit   littéraire au tournant du XXI   siècle*, in Brun; Schaffner

⁷² Longo, Mariano, *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Carocci, 2012, p. 123.

(cur.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française, XX^e-XXI^e siècles*, Éditions universitaires de Dijon, 2015, pp. 161-169.

Blondel, Ovide, *À l'abattoir*, Cairn, 2022.

Boltanski, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, 2012.

Bonvalot, Anne-Laure, *Qu'est-ce que l'éco-critique?*, in *La Clé des Langues*, ENS de Lyon, 2020, <https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/ojal/traces-huellas/quest-ce-que-leco-critique>.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

Briand, Pauline, *Le loup de Valberg*, Éditions Goutte d'Or, 2024.

Bruhn, Jørgen; Salmose, Niklas, *Intermedial Ecocriticism. The Climate Crisis Through Art and Media*, Lexington Books, 2024.

Cazaban-Maserolles, Marie, *L'écologie poétique profonde d'Éric Chevillard*, in *Fixxion*, 2015, 11, <https://journals.openedition.org/fixxion/8659>.

Chamboredon, Jean-Claude, *Territoires, culture et classes sociales*, Éditions Rue de l'Ulm-Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 2019.

Chevalier, Séverine, *Clouer l'ouest*, Écorce, 2014.

Chevillard, Éric, *Sans l'orang-outan*, Éditions de Minuit, 2007.

Colombié, Thierry, *Les algues assassines*, Milan, 2021.

Colombié, Thierry, *Anguilles sous roches*, Milan, 2022.

Colombié, Thierry, *La malédiction de l'ours*, Milan, 2022.

Colombié, Thierry, *Les arbres magiques*, Milan, 2023.

Commissariat général au développement durable, *Changement climatique : des effets de plus en plus perceptibles*, 31/03/2023, <https://www.notre-environnement.gouv.fr/ree-2024/4-grands-defis-pour-demain/changement-climatique/article/changement-climatique-des-effets-de-plus-en-plus-perceptibles>.

Davidson, Claire, *Can Climate Fiction Novels Inspire Social Change? A Literary and Empirical Ecocritical Analysis*, in *Senior Independent Study Theses*, 2021, <https://openworks.wooster.edu/independentstudy/9453>.

- de Tilly, Marine, *Pierre Ducrozet sauvera-t-il le monde?*, in *Le Point*, 2020, https://www.lepoint.fr/culture/pierre-ducrozet-sauvera-t-il-le-monde-05-11-2020-2399643_3.php.
- Defraeye, Julien; Lepage, Élise, *Introduction*, in *Études Littéraires*, 2019, 48, pp. 7-18, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2019-v48-n3-etudlitt04741/1061856ar/>.
- Diehl, Trevor *et al.*, *Social Media and Beliefs about Climate Change: A Cross-National Analysis of News Use, Political Ideology, and Trust in Science*, in *International Journal of Public Opinion Research*, 2021, 33.2, pp. 197-213, <https://academic.oup.com/ijpor/article-abstract/33/2/197/5628296>.
- Ducrozet, Pierre, *Le grand vertige*, Actes Sud, 2020.
- El Assal, Mohamed, *Place, rôle et représentation de l'animal dans le roman Sans l'orang-outan (2007) d'Éric Chevillard*, in *Acta Philologica*, 2021, 57, pp. 5-16, <https://acta.wn.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=226688>.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975.
- Fuentes, Lance Cary, *Climate Change Perception, Climate Change Anxiety, & Pro-environmental Behaviors of Tertiary Students*, in *Technium Social Sciences Journal*, 2024, 63, pp. 127-141.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Corti, 2017.
- Gienger, Ariane, *Responsible environmental education in the Anthropocene: understanding and responding to young people's experiences of nature disconnection, eco-anxiety and ontological insecurity*, in *Environmental Education Research*, 2024, 30, pp. 1619-1649, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13504622.2024.2367022>.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.
- Hakem, Tewfik, *Frédéric Paulin : "Chaque jour on tue 3 millions d'animaux, la consommation de viande est une problématique éthique et politique"*, in *Radiofrance - France Culture*, 2017, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reveil-culturel/frederic-paulin-chaque-jour-on-tue-3-millions-d-animaux-la-consommation-de-viande-est-une-problematique-ethique-et-politique-5859295>.

- Hickman, Caroline *et al.*, *Climate anxiety in children and young people and their beliefs about government responses to climate change: a global survey*, in *Lancet Planet Health*, 2021, 12, pp. 863-873, [https://www.thelancet.com/journals/lanplh/article/PIIS2542-5196\(21\)00278-3](https://www.thelancet.com/journals/lanplh/article/PIIS2542-5196(21)00278-3).
- Huet, Sylvestre, *Climat et opinion publique: la France s'américanise*, in *Le Monde*, 18/11/2024, <https://www.lemonde.fr/blog/huet/2024/11/18/climat-et-opinion-publique-la-france-samericanise/>.
- Jacquelin, Alice, *Entretien avec Cyril Herry, écrivain et éditeur de romans noirs : éditions Écorce (collection «Territori»)*, in *Belphégor*, 2023, 21.2, <https://journals.openedition.org/belphegor/5618>.
- Jacquelin, Alice; Peillon, Juliette (cur.), *Dans la fabrique du polar vert: écopoétique et ruralité*, in *Belphégor*, 2023, 21.2, <https://journals.openedition.org/belphegor/5751>.
- Kieffer, Morgane, *La possibilité du monde: fictions critiques et réalisme adressé dans le contemporain français*, in *Relief*, 2019, 13.1, pp. 13-27, <https://revue-relief.org/article/view/9207>.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980.
- Lammel, Annamaria, *Environmental crises and climate change: Eco-anxiety among young people and the urgent need for a transformative response*, in *Field Actions Science Reports*, 2025, 27, pp. 42-46, <http://journals.openedition.org/factsreports/7684>.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa*, Éditions La Découverte, 2015.
- Laurain, Hélène, *Partout le feu*, Verdier, 2022.
- Lesniak, Isabelle, *Livres de poche: le second souffle du polar*, in *Les Échos*, 2020, <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/livres-de-poche-le-second-souffle-du-polar-1214084>.
- Longo, Mariano, *Il sociologo e i racconti. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Carocci, 2012.
- Maiella, Roberta *et al.*, *The Psychological Distance and Climate Change: A Systematic Review on the Mitigation and Adaptation Behaviors*, in *Frontiers in Psychology*, 2020, 11, <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2020.568899/full>.

- Malaure, Julie, *Spécial polar: un marché en pleine forme*, in *Livres Hebdo*, 2025, <https://www.livreshebdo.fr/article/special-polar-un-marche-en-pleine-forme>.
- Maneval, Éric, *Retour à la nuit*, Écorce, 2014.
- Marcandier, Christiane, *Pierre Ducrozet: un art du roman "fait de didactisme pop et de gai savoir" (Le Grand vertige)*, in *Diakritik*, 2020, <https://diakritik.com/2020/08/19/pierre-ducrozet-un-art-du-roman-fait-de-didactisme-pop-et-de-gai-savoir-le-grand-vertige/>.
- Marincioni, Fausto, *L'emergenza climatica in Italia: Dalla percezione del rischio alle strategie di adattamento*, Il Sileno, 2020.
- Mauvignier, Laurent, *Continuer*, Éditions de Minuit, 2016.
- Milanesi, Claudio (cur.), *Effetti Reali. La non fiction tra Italia, Francia, Spagna e America Latina*, Carabba, 2024.
- Minard, Céline, *Le grand jeu*, Payot & Rivages, 2019.
- Niel, Colin, *Entre fauves*, Éditions du Rouergue, 2020.
- Nixon, Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, 2011.
- Pagano, Emmanuelle, *Ligne & Fils*, P.O.L., 2015.
- Pagano, Emmanuelle, *Sauf riverains*, P.O.L., 2017.
- Pagano, Emmanuelle, *Serez-vous des nôtres?*, P.O.L., 2018.
- Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, 2008.
- Perrotta, Rosalba; Toscano, Giuseppe, *Osservare, immaginare e scrivere. Riflessioni sulla relazione tra Sociologia e Letteratura*, Kurumuny, 2017.
- Pihkala, Panu, *Anxiety and the Ecological Crisis: An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety*, in *Sustainability*, 2020, 12.19, pp. 1-20, <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/19/7836>.
- Ponthus, Joseph, *À la ligne. Feuilles d'usine*, Éditions de la Table Ronde, 2019.
- Posthumus, Stéphanie, *Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique*, in Vadean; David (cur.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, Presses Universitaires du Québec, 2014, pp. 15-34.

- Riva, Paolo, *La percezione sociale del cambiamento climatico*, in Migliavacca; Rigamonti (cur.), *Cambiamenti climatici: Un approccio interdisciplinare per capire un pianeta in trasformazione*, Il Mulino, 2010, pp. 169-214.
- Sapino, Roberta, “*Donc on est obligés, médiatiquement, de rester dans la catastrophe humaine?*”. *Scritture dell'alterità e demistificazione del linguaggio in Des châteaux qui brûlent di Arno Bertina*, in Adinolfi, Trincherò (cur.), *Mistificazione e demistificazione: il linguaggio del potere dall'età moderna all'era della globalizzazione*, Bonanno, 2023, pp. 66-88.
- Schneider-Mayerson, Matthew, *The Influence of Climate Fiction. An Empirical Survey of Readers*, in *Environmental Humanities*, 2018, 10.2, 473-500, <https://www.environmentandsociety.org/mml/influence-climate-fiction-empirical-survey-readers>.
- Schneider-Mayerson, Matthew, et al., *Environmental Literature as Persuasion: An Experimental Test of the Effects of Reading Climate Fiction*, in *Environmental Communication*, 2020, 17.1, pp. 35-50, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17524032.2020.1814377>.
- Schoentjes, Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wildproject, 2015.
- Sharpe, Simon, *Five Times Faster. Rethinking the Science, Economics, and Diplomacy of Climate Change*, Cambridge University Press, 2023.
- Sharpe, Simon, *Telling the boiling frog what he needs to know: why climate change risks should be plotted as probability over time*, in *Geoscience Communication*, 2019, 2, pp. 95-100, <https://gc.copernicus.org/articles/2/95/2019/gc-2-95-2019.html>.
- Simmel, Georg, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, 1995 (ed. or. 1903).
- Sorente, Isabelle, *180 Jours*, Gallimard, 2013.
- Sorman, Joy, *Comme une bête*, Gallimard, 2012.
- Sutter, Pierre-Éric; Chamberlin, Sylvie; Messmer, Léonie, *Éco-anxiété en France*, ADEME, 2025, <https://librairie.ademe.fr/societe-et-politiques-publiques/8137-eco-anxiete-en-france.html>.
- Ted, Écorce Éditions / La Manufacture des Livres, in *Un dernier livre avant la fin du monde*, 2015, <https://www.undernierlivre.net/ecorce-editions-la-manufacture-de-livres/>.
- Tesson, Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Gallimard, 2011.

- Thierman, Stephen, *Apparatuses of Animality: Foucault Goes to a Slaughterhouse*, in *Foucault Studies*, 2010, 9, pp. 89-110, <https://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/view/3061/3196>.
- Tortonese, Paolo, *La Faute au roman. Littérature et morale*, Vrin, 2023.
- Tuitjer, Leonie; Dirksmeier, Peter, *Social media and perceived climate change efficacy: A European comparison*, in *Digital Geography and Society*, 2021, 2, pp. 1-10, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S266637832100009X>.
- Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin, 2013.
- Viart, Dominique, *La littérature comme relation. De la tour d'ivoire à la tour de guet*, in Bessard-Banquy, *Splendeurs et misères de la littérature. De la démocratisation des lettres*, Armand Colin, 2022, pp. 441-452.

UN ROI SANS DIVERTISSEMENT DI JEAN GIONO:
UNA DISCESA AGLI INFERI SULLE MONTAGNE DELL'ISÈRE

Cristina Trinchero¹

«Un coin du Trièves»², nel dipartimento dell'Isère, territorio montuoso pastorale e, al tempo stesso, selvaggio e incontaminato. Una borgata sperduta in una valle marginale due secoli fa in quell'area alpina, un grappolo di case senza nome, designato soltanto con «notre territoire»³. È inverno, una coltre di neve riveste i prati, sovrasta i tetti delle casupole, s'insinua nelle fitte foreste, ammantava i pini. Le giornate sono brevi, buie, fredde, avvolte nelle nubi a bassa quota e nelle brume, in un'indistinta gradazione che rende tutto uguale in un paesaggio che pare agli estremi del mondo. Alcune persone scompaiono, si organizzano ricerche nei boschi. Si perdono le tracce di una fanciulla, Marie Chazottes, nel dicembre 1843, mentre il giovane Georges Ravanel, nell'inverno 1844, scampa a un tentativo di rapimento; Bergues, il bracconiere che, seguendo alcune tracce, ha individuato il colpevole dei fatti criminosi, viene eliminato prima che possa riferirne. Giunge un capitano della *gendarmerie* per indagare sui fatti e soccorrere quella piccola comunità di gente semplice, poco istruita, elementare nei bisogni, né agiata né indigente ma spartana nella ripetizione quotidiana e stagionale di mestieri e abitudini imposte da un ambiente naturale complesso. Nonostante la sua presenza, scompare Delphin-Jules Callas nell'inverno 1844 e, nell'inverno 1845, si perde traccia di Dorothee.

¹ Università di Torino.

² Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 12.

³ *Ibid.*, p. 124.

Tale Frédéric II, proprietario di una segheria, nota un soggetto losco, designato poi con le sole lettere puntate M. [Monsieur?] V., aggirarsi attorno a un grande faggio antico. Lasciatolo allontanarsi, esplora l'incavo e scopre con raccapriccio il cadavere di Dorothée e i resti dei precedenti scomparsi. Per oltre un anno si è convissuto con la morte passando accanto a quella pianta e vagando in cerca di indizi, quando il delitto era stato consumato e occultato in un luogo che vede scorrere ogni giorno la vita della comunità. Pare una sorta di rito di profanazione, se si pensa alla simbologia connessa a quell'albero nelle realtà montane: nelle antiche culture celtiche, germaniche e nordiche, il faggio era simbolo di conoscenza, sapere, saggezza e chiarezza nel pensiero e nell'azione, al punto di vedersi attribuite proprietà divinatorie, di collegamento col divino, nei rituali pagani volti a rafforzare il senso di coesione nel villaggio e a illuminare nelle scelte da compiere. Ritualità che vengono sovvertiti e tramutati dall'omicida in orribili sacrifici umani:

On trouva Dorothée bien gentiment allongée dans son nid d'arbre et de brume. Elle était couchée sur des ossements, à côté de trois crânes parmi lesquels le plus petit était sûrement celui de Marie Chazottes; les deux autres étaient indistinctement ceux de Bergues et de Delphin-Jules⁴.

Al suo arrivo, proponendo un'immagine di sé rassicurante ed efficiente, Langlois si cala nel suo ruolo, dirigendo le operazioni di ricerca con metodo e arrovellandosi sul mistero: «[...] pourquoi on les tue et pourquoi on les emporte? [...] S'il y a une raison pour lui, nous devons pouvoir la comprendre. Je ne crois pas, moi, qu'un homme puisse être différent des hommes au point d'avoir des raisons totalement incompréhensibles»⁵. Il colpevole viene identificato e ucciso, la *routine* riprende: la macabra storia di delitti e ritualità che sfidano i luoghi del sacro potrebbe chiudersi. Eppure, il lettore è giunto solo a un terzo del libro. Legittimo attendersi una ripresa dei misfatti, immaginare che qualche dettaglio sia sfuggito nella prima indagine e che quel caso considerato risolto riservi un colpo di scena volto a condurre a una soluzione diversa, tanto più che nulla è stato chiarito in merito ai moventi dei crimini e alla persona di M. V.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 44, p. 158.

Nel mezzo delle indagini, una coincidenza riporta Langlois nella borgata nella primavera del 1844, non nel ruolo di gendarme bensì come *louveter*, ufficiale dell'istituzione formalizzata da Francesco I per la gestione degli animali selvatici utili e di quelli pericolosi, incaricato di coordinare una caccia al lupo, un altro portatore di morte che fa temere le comunità alpine per l'incolumità di persone e greggi. L'impresa volge a buon fine, il lupo è rintracciato e Langlois lo sopprime, liberando il mondo da chi minaccia la vita. Segue la scoperta del responsabile dei rapimenti e degli omicidi, inseguito e ucciso da Langlois su indicazione di Frédéric II: il capitano fa giustizia da sé, rapidamente, ammazzandolo come ha fatto col lupo, in luogo di consegnarlo alla *gendarmerie*.

Nella terza parte del romanzo, ambientata nel 1846-1847, Langlois si trasferisce stabilmente nel villaggio per scelta personale, come a cercare evasione da un indefinito malessere interiore che tutti notano: «[...] un an après, il fallut faire un effort pour reconnaître Langlois qui retournait chez nous. Il est vrai qu'il était changé»⁶. Insoddisfatto, lo vediamo seduto nella poltrona di M. V., intento a contemplanne nella penombra il ritratto, come se il suo fantasma lo chiamasse:

Presque entièrement dans l'ombre, au milieu des objets à formes imprécises, [il] s'était enfoncé le plus possible dans le fauteuil [...]. Il faisait face à la partie la plus obscure de la pièce. Il ne bougeait pas [...]. Langlois regardait un portrait accroché sur le mur le plus sombre⁷.

Un'attrazione analoga è esercitata dall'osservazione delle pratiche con cui viene sgozzata un'oca e dalla contemplazione del sangue che deturpa il candore della neve. Poco alla volta, il capitano diventa il doppio dell'assassino, come se il criminale si fosse impossessato di lui o forse, già malata dentro, la sua anima più profonda e repressa fosse emersa dopo l'incontro col criminale e l'esperienza del male, generando la trasmutazione del giustiziere in omicida potenziale, in un mondo dove, dietro l'apparente ripristino dell'ordine, sono caduti i riferimenti morali e civili, e il morbo del male giorno dopo giorno contagia nuove vittime, come accade nella graduale "rinocerontite" che conquista ogni cittadino in *Rhinocéros* di Eugène Ionesco.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*, pp. 176-177.

Colui che era stato un eroe per la piccola comunità spaventata si rifugia nell'isolamento, col progetto di farsi costruire una casa circondata da un giardino-labirinto di siepi che lo separi dal mondo; infine chiede a Saucisse, l'ostessa che gestisce il *Café de la Route*, di cercargli moglie, ed ella gliela procura: sarà Delphine, piacente ma sciocca e vuota, «jeune, jolie, et dont la bêtise avait attendu les cailles rôties»⁸, tant'è che presto la noia dominerà nella vita coniugale. Né la sposa, né la comunità che lo ha integrato riescono a ravvivare le giornate, fino a quando Langlois perisce in una morte tanto stupefacente quanto misteriosa.

Giono spiazza il lettore con un'originale trama che conduce al rovesciamento delle parti e all'inversione dei ruoli, incentrando la sua narrazione su declinazioni della tematica del doppio che esplicita nei personaggi, nelle cose, nei fatti, negli spazi aperti e negli spazi chiusi, nelle caratteristiche del paesaggio. Disorienta sviluppando in maniera inedita l'immagine cui lo ha abituato della montagna-madre: nelle sue opere la montagna, dal Lure che sovrasta Manosque alle Alpi che intravede risalendo lungo la Durance, fino all'Isère dove soggiornò spesso⁹, non è certo mai idealizzata in un contrasto netto tra terre antropizzate e "terre alte". Se il mondo alpino è associato a una vita che meglio può cogliere quel *chant du monde* che dà il titolo a un suo scritto e che rimanda agli equilibri della natura e dell'uomo *nella* natura, quando l'uomo è rispettoso delle leggi non scritte ma antiche, tramandate, incise nella cultura e nel funzionamento delle società, come ogni buona madre la montagna è ritratta altresì come severa, attenta, educatrice, pronta a castigare l'uomo per la sua edificazione. Sempre mostrata nella sua asperità amorevole, scandita dai ritmi di clima, stagioni e conformazione del territorio che forgiavano principi e caratteri, è genitrice rigorosa eppure accogliente, *trait d'union* terra-ciolo, emblema dell'immensità della natura, *memento* di leggi non scritte che parlano d'antiche armonie, sede d'elevazione spirituale coerente con il simbolismo della verticalità. Nel ciclo delle stagioni, la montagna rammenta all'uomo la sua condizione di *néant*, piccolo ed effimero, eppure capace di rivoluzionare il mondo nel bene. Si pensi all'*homme qui plantait des arbres* del racconto cui dà il titolo, che restituisce vita a una montagna arida aiutando la natura a riprendere il suo corso, e le genti a vivere in

⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁹ È nel Trièves anche nel 1946, in piena fase di stesura del romanzo. Cfr. Citron, Pierre, *Giono (1895-1970)*, Éditions du Seuil, 1990.

quella natura; si pensi a Panturle che in *Regain* s'impegna per rendere vive lande desolate, trasformandole in campi di grano, garantendo sussistenza, commerci, lavoro e ripopolamento dei villaggi. La montagna-madre può talora mostrarsi indifferente verso l'uomo, in ragione della superiorità della Natura sui singoli: una è eterna, nonostante i cambiamenti, l'altro è fragile e transeunte in un mondo che può proseguire il suo cammino nei millenni senza la sua presenza, come si ricorda in *Rondeur des jours*.

Per contro, la montagna paesaggio-personaggio di *Un roi sans divertissement* non sembra per niente immune da un male pervasivo. Teatro di azioni delittuose, viene investita da quel male di vivere che costituisce la filigrana di tutto il testo, presentato da Giono come *chronique*¹⁰, come se si trattasse di un resoconto di fatti realmente accaduti tra il 1843 e il 1848. Di essi riferisce una voce narrante senza nome che si pone come testimone il quale, un secolo dopo, procede per frammenti di ricordi, suggerendo tra le righe che quei fatti sono destinati a ripetersi, restituendo ai lettori nuove cronache, in ere e ambientazioni diverse. E, oltre a una possibile ricollocazione temporale, la vicenda, ancorché menzionando coordinate spaziali precise, reperibili su una mappa, dai villaggi di Mens, Clelles, Chichiliane, Saint-Maurice, le Monestier, Prébois, Saint-Baudille, Avers, a laghi, colli e vette della zona, si presterebbe parimenti, per l'assente indagine nella realtà specifica di quella valle, a una ricollocazione spaziale, secondo quel processo di ri-creazione cartografica non inconsueta nella narrativa dai capisaldi ottocenteschi, ma con cui Giono ama cimentarsi spesso¹¹. I tratti del villaggio e del paesaggio sono verosimili e credibili se collegati ai siti reali menzionati, e nel contempo accomunano quell'ambientazione a qualsiasi altra ambientazione in sede montana, estraendo un luogo da tempo e spazio per farne l'allegoria di un'universale condizione esistenziale; non sono assenti simmetrie con la tragedia appena vissuta, inserite già nella presentazione dello stato in cui il villaggio si trova a proseguire la quotidianità in un mondo devastato, qui segnalato dall'impero delle nevi e del ghiaccio che pare intrappolare in uno spazio dove il crimine si sta

¹⁰ Laforgue, Pierre, *Chronique et roman: une poétique de l'histoire. Un roi sans divertissement*, in *Poétique*, 2020, 188, pp. 231-244.

¹¹ Mura, Maria Luisa, *Giono, Manosque et le Luberon. Parcours cartographiques de patrimonialisation d'un territoire littéraire*, in Bongiorno; Gouchan; Mura (cur.), *Création d'espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire des lieux littéraires et artistiques. Italie, Espagne, Provence*, Presses Universitaires de Provence, 2023, pp. 125-156.

diffondendo: «Dehors, il n'y a plus ni terre, ni ciel, ni village, ni montagne; il n'y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d'un monde qui a dû éclater»¹². Tutto è sorvegliato, s'impone una parola d'ordine per entrare e uscire, si effettuano ronde e si decide per il coprifuoco; per uscire, gli uomini devono formare un gruppo di almeno due persone, le donne di almeno tre.

Sta di fatto che, nella sua *tendre indifférence* – per recuperare la formula ben nota adottata da Camus ne *L'Étranger*¹³ che sembra pertinente al nostro discorso – la montagna di *Un roi sans divertissement* si configura come la rappresentazione universale di una Natura capace di accogliere oltre al bene anche il male, affidando all'uomo la responsabilità di reagirvi, assorbirlo, combatterlo, oppure di soccombervi. Intanto, essa resta muta, distaccata, sempre nera e sempre bianca, sempre uguale ogni volta che il cammino dell'anno ricomincia e che il cerchio delle stagioni si chiude per riaprirsi nello stesso momento. Montagna imponente, grandiosa e selvaggia, quella attorno al villaggio conduce alla follia e, in luogo d'ispirare vita, ricorda l'eterna fascinazione del male. Cornice dinamica per una vicenda che prende avvio come indagine poliziesca, il paesaggio montano viene eletto a specchio della condizione umana, del vuoto, dell'assurdità della vita, della noia esistenziale, nonostante la sua perenne bellezza e nonostante la quiete apparente cui abitualmente viene associata.

Non v'è per niente pace in quella valle che il lettore è portato da principio a immaginare come pura, lontana dalle frenesie e dalle afflizioni dei grandi centri, certo disturbata da un evento funesto che si auspica risolto una volta consegnato il responsabile. Non v'è pace nel protagonista, malato nell'anima quanto lo è l'assassino che ha scoperto, e il cui disagio si esaspera quando sceglie di stabilirsi nel villaggio dove dovrebbe recuperare la serenità. Il male di vivere si palesa lentamente e si stratifica, prima di esplicitarsi in male nell'agire; forse però, per alcuni versi, la conclusione sorprendente impedisce la completa discesa agli inferi in cui Langlois sta precipitando: muore quando non è ancora avvenuta la metamorfosi in criminale indifferente e sadico come colui che aveva soppresso persone innocenti e le aveva occultate nel tronco della pianta considerata nell'immaginario l'albero cosmico che collega cielo, terra e inferi, mondo superiore, realtà terrena e dimensione ctonia, unione di

¹² Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 15.

¹³ Camus, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, 1991 (ed. or. 1942), p. 186.

dualità, *axis mundi*¹⁴. Ma se normalmente il faggio proietta verso l'alto, cioè verso la dimensione spirituale e il bene, e rende fertile, cioè viva, la terra in cui affonda le sue radici, in questa vicenda, profanato, esce desacralizzato e infettato dal male. Sotto il faggio cerca riparo M. V. quando si scatena un temporale, nel tronco vengono nascosti cadaveri, ai piedi dell'albero Langlois fa giustizia e uccide istintivamente M. V., per tuttavia restarne affascinato. In un'intensificazione dal momento dell'uccisione del colpevole, a freddo, giorno dopo giorno il male di vivere del protagonista si traduce in accidia e inazione, fino allo scatenamento di pulsioni irrazionali orripilanti che lo portano ad apprezzare gesti truculenti e mortiferi, come sgozzare un animale, ma soprattutto assistere in silenzioso compiacimento allo spettacolo del sangue che cola sulla neve.

Il rosso che chiazza la bianca coltre rompe la monotonia sisifica delle giornate, conferisce un tocco di colore al tedio di una vita monocroma, dove l'opposizione nero/bianco produce una gamma di grigi emblematici di uno *spleen* che attanaglia un'esistenza senza scopo, senza senso, senza la vivacità espressa da una varietà di tinte. È un rosso che mai si carica di connotazioni positive. La scena che ritrae Langlois, prima della fatale serata, rivolgersi ad Anselmie chiedendole di sgozzare un'oca, non per portarla a casa e consumarla, ma per il puro piacere di osservare l'atto, come ipnotizzato, richiama l'altrettanto raccapricciante scena in cui il male di Ravanel viene torturato e soppresso a colpi di tagli inferti con vena quasi artistica da M. V., furioso perché è fallito il tentativo di rapimento del suo padrone, a suggerire la conclusione e un ragionamento sotteso alla vicenda, cioè che la storia è destinata a ripetersi e che le peggiori pulsioni albergano in ciascuno:

Il l'a tenue par les pattes. Eh bien, il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue [...]. Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie¹⁵.

Un de ses cochons était couvert de sang. On n'avait pas essayé de l'égorger, ce qu'on aurait pu comprendre. On l'avait entaillé de partout, de plus de cent entailles qui avaient dû être faites avec un couteau tranchant comme un rasoir. La plupart de ces entailles n'étaient pas

¹⁴ Eliade, Mircea, *Albero – "Axis Mundi"*, in Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, 1984, pp. 384 sgg.

¹⁵ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 243.

*franches, mais en zigzag, serpentine, en courbes, en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir*¹⁶.

Giono sfrutta a fondo due tonalità canoniche del codice iconografico legato alla montagna: il bianco, anzitutto delle nevi e del ghiaccio, ma anche delle nubi e delle brume che “chiudono” l’orizzonte e nello stesso tempo lo rendono sconfinato, facendo perdere ogni riferimento, e il nero, quello del buio profondo ed esteso delle notti lunghe, delle giornate brevi e dei cieli cupi («Aux nuages d’octobre déjà noirs se sont ajoutés les nuages de novembre encore plus noirs, puis ceux de décembre par-dessus, très noirs et très lourds»¹⁷), quello – in un’accentuazione ed esasperazione delle sfumature cromatiche – della saturazione dei grigi, dei marroni, del nero delle rocce e del verde dei pini, enfatizzati dalla forma stretta delle valli dove l’inverno impedisce ai raggi del sole di arrivare a scaldare corpi e cuori, far luce, favorire l’esercizio della ragione: «On voyait dans la nuit très noire la muraille très noire de la forêt»¹⁸. Già Bergues, che possiede un passo da montanaro e che conosce il territorio, avanza nelle nevi sulla traccia che dovrebbe portarlo all’assassino «en plein bois noir» e «se perdait dans les nuages»¹⁹, diventa poi anche lui vittima, eliminato prima che sveli i propri sospetti.

Bianco e nero sono colori antitetici e nel contempo non-colori: riassumono la gamma dell’iride, l’assorbono, l’annullano. Riproducono l’assenza di colore, cioè di vita e di definitezza, la monotonia, l’appiattimento, la stasi: «[...] la neige continue à tomber; [...] il n’a plus ni terre ni ciel, ni village, ni montagne; il n’y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d’un monde qui a dû éclater. [...] Il n’a plus d’habitable, c’est-à-dire il n’y a plus d’endroit où l’on puisse imaginer un monde aux couleurs du paon, que le lit»²⁰.

Associato al nero, piuttosto che contrastante, il bianco lo accompagna nella sua carica simbolica di negatività, in luogo di essere sfruttato nell’abituale connotazione, quale richiamo a purezza e positività, alla luce contro le tenebre. È un bianco che ottunde la mente, offuscando e ovattando il paesaggio, al pari del nero nelle vallate, sulle vette, nelle

¹⁶ *Ibid.*, p. 22, corsivo mio.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, pp. 15-16.

foreste, negli *hameaux* di pietra dove i vicoli sono stretti e bui; invece di illuminare e chiarire, confonde e fuorvia, favorendo quanto il nero reca con sé: indefinitezza, freddo fisico e dell'anima, peccato, dolore, morte. La neve, composta d'acqua, elemento primordiale portatore di vita, non adempie qui a questa funzione: i fiocchi che scendono dal cielo, invece di conferire un tocco poetico al paesaggio, accolto con gioia infantile e con un senso di pace, e invece di suggellare il riposo della terra e la riserva di acqua per le stagioni a venire, paiono appesantire un'atmosfera già greve, accentuando la monotonia e un generale senso di morte. Durante la nevicata il paesaggio pare deformarsi in una scena degna di un racconto dell'orrore, da quella *nuance* del rosa associato al sangue fresco che appare nell'incontro tra il nero del villaggio, il bianco dei fiocchi e il grigio pesante che, in una sinestesia, enfatizza lo spessore del fumo e delle brume, fino all'apparizione nel riquadro di una finestra un volto che guarda fuori, pallido, esangue e crudele, quasi un essere soprannaturale malvagio pronto a colpire:

[...] il se met à tomber de la neige. À midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruits, plus rien. Des fumées lourdes coulent le long des toits et emmantellent les maisons; l'ombre des fenêtres, le papillonnement de la neige qui tombe l'éclaircit et le rend d'un rose sang frais dans lequel on voit battre le métromane d'une main qui essuie le givre de la vitre, puis apparaît dans le carreau un visage émacié et cruel qui regarde²¹.

Nulla sappiamo di lui, né capiamo se si tratti di personaggio, allucinazione, effetto ottico sui vetri appannati.

Entrambi i colori in teoria opposti, bianco e nero, producono pertanto, nella loro associazione, angoscia, confusione, perdita di riferimenti nel territorio e nelle relazioni con il prossimo, favorendo nella loro ossessiva sconfinatazza reazioni parossistiche. Non è un caso che rapimenti e delitti abbiano luogo durante l'inverno, in concomitanza con il solstizio e con il Natale. Il periodo in cui le giornate sono più corte segna l'inizio del nuovo cammino dell'anno verso la luce, dunque la vita, invece qui si rovescia la favola delle stagioni: la violenza si scatena nei giorni che dovrebbero preludere alla rinascita di primavera.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

Il nero è onnipresente nelle stagioni sul cui sfondo si dipana la vicenda e nelle ore della giornata in cui si stagliano gli episodi più importanti: le esplorazioni di pianori e foreste in cerca degli scomparsi sono organizzate di giorno, in un paesaggio dove la neve si fa complice del male, perché cancella tracce e indizi, ma anche di notte, quando il nero si fonde con il biancore, enfatizzando mistero e senso di impotenza dinanzi al male; lo stesso accade nelle battute di caccia in cerca del nuovo criminale, il lupo. Il nero e le sue gradazioni cromatiche entrano altresì negli ambienti chiusi e intimi, le abitazioni, così nemmeno il “nido”²² domestico figura più un *habitat* protetto. Gli spazi aperti, abitualmente associati all’evasione, allo sviluppo, alla proiezione nel mondo, rappresentano invece pericolo, incertezza e mistero; quelli chiusi, che solitamente suggeriscono sicurezza, riparo, introspezione, simboleggiano alienazione e isolamento, creando così nell’intreccio esterni/interni un labirinto psicologico e sociale in cui i personaggi sono intrappolati. La rappresentazione di questa dualità spaziale contribuisce alla resa allegorica della condizione umana e della complessità della psiche.

L’unica nota di colore in questa dialettica atipica tra bianco e nero che si rafforzano a vicenda come gemelli, e che generano una monocroma espressione di tedio, malessere e morte, è data giustappunto dal rosso, presente in alcuni tratti del paesaggio, per esempio le foglie degli aceri che paiono pietrificati nella tinta autunnale, feriti e sanguinanti:

Les forêts, assises sur les gradins de l’amphithéâtre des montagnes, dans leur grande toilette sacerdotale, n’osaient plus bouger. Cette virtuosité de beauté hypnotisait comme l’œil des serpents ou le sang des oies sauvages sur la neige. Et, tout le long des routes qui montaient ou descendaient vers elle, s’alignait la procession des érables ensanglantés comme des bouchers²³.

Le sfumature d’autunno, che vedono gli alberi arrossarsi, segnano il passaggio della natura dalla vita della bella stagione alla morte dell’inverno, annunciando simbolicamente il ritorno puntuale di eventi funesti.

In un inconsueto accostamento, il rosso è introdotto inoltre come punto di colore presente nel nero delle ombre più cariche, come in una ferita profonda e letale:

²² Bachelard, Gaston, *La poétique de l’espace*, Presses Universitaires de France, 2007 (ed. or. 1957), cap. I.

²³ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 39.

Aux nuages d'octobre déjà noirs se sont ajoutés les nuages de novembre encore plus noirs, puis ceux de décembre par-dessus, très-noirs et très lourds. Tout se tasse sur nous, sans bouger. La lumière a été verte, puis boyau de lièvre, puis noire avec cette particularité que, malgré ce noir, elle a des ombres d'un pourpre profond²⁴.

Due, dunque, i colori che, tradizionalmente opposti, nel romanzo invece si fondono e confondono, in una rivisitazione della coppia antinomica bianco/nero e bene/male; a essi, e al colore-non-colore da loro generato, il grigio dello *spleen*, fa contrasto il carminio, in una complessificazione dell'impiego della simbologia cromatica convergente tutta sulla negatività²⁵.

Il rosso diventa fonte di distrazione e di godimento per M. V.: «C'est pour rentrer dans un monde coloré que M. V. joue du couteau», appunta Alain J. Clayton²⁶; analogo potere di attrazione sarà esercitato su Langlois.

Il rosso è presente nel sangue delle persone e delle bestie barbaramente uccise, nel fuoco che arde nei caminetti e nelle fiaccole adoperate per esplorare la montagna in cerca dei dispersi e del lupo; e torna nella scena finale, nel fragore della dinamite che chiude la vicenda dando morte al protagonista. Il fuoco non evoca calore, energia, sacralità, bensì favorisce la distruzione: al focolare, luogo intimo della casa, è assegnata la funzione di portatore lento di morte, preceduta dalla perdita della ragione. Accanto al caminetto siede Langlois: pensa, si macera, s'identifica con il criminale, sorta di presenza *unheimlich* che si impadronisce nella sua persona, trovando terreno fertile per svilupparsi giacché, rammenta Gaston Bachelard, «[...] la contemplation de la flamme pérennise une rêverie première. Elle nous détache du monde et elle grandit le monde du rêveur»²⁷. In luogo di alleggerire e innalzare i pensieri, questa fiamma non purifica, non riscalda il cuore, non ispira un'elevazione spirituale, non chiarisce i pensieri: segna piuttosto una discesa agli inferi, un consumare la vita fino alla distruzione, che in effetti avverrà innescando una fiamma.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ Roussel, Martine, *Fonction narrative de la couleur dans Un roi sans divertissement*, in *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 2002, 57, pp. 85-124.

²⁶ Clayton, Alain J., *Paysage et psyché dans quelques récits de Giono*, in Clayton (cur.), *Jean Giono 1. De Naissance de l'Odyssée au Contadour*, Minard, 1974, p. 154.

²⁷ Bachelard, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, 1964, p. 3.

È difatti sul caminetto che Langlois conserva la collezione di sigari dove viene introdotta una cartuccia di esplosivo.

La dinamica per opposti si esplicita parimenti nella scacchiera dei personaggi, anche qui con evoluzioni inconsuete e spiazzanti: nella prima parte della vicenda vi è un criminale ricercato e vi è un rappresentante della legge incaricato di far giustizia e riportare ordine nella comunità; la seconda parte si sviluppa in un'altra caccia, sempre coordinata da Langlois, non più all'uomo bensì all'animale, il lupo, su cui si proiettano paure antiche, investendolo di connotati di ferocia gratuita; a queste due ricerche di colpevoli, uno tra gli umani, l'altro tra le bestie, s'intreccia il percorso di decadenza del protagonista, che precipita nella terza parte. Langlois, invece di continuare a impersonare la risposta a irrazionalità, paura e disordine, va a sovrapporsi sia alla figura dell'assassino, sia a quella della belva, trasformandosi nel doppio di entrambi; soprattutto, come M. V. uccideva per distrarsi, Langlois elimina prima M. V. stesso poi il lupo come *divertissement*, termine recuperato da Giono nella citazione pascaliana proprio nell'accezione etimologica, con rimando al tentativo di *di-vertere* la propria vita dalla noia. Così, se quando coordina le indagini è tormentato da domande sul perché dei gesti criminali, poco alla volta "comprende" M. V. e va a identificarsi con lui. La sostituzione è sancita quando gli spara, in luogo di arrestarlo, in una sorta di sguardo di intesa: «Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, sans paroles»²⁸.

Del resto persino Bergues, uomo tranquillo e razionale che, con senso di giustizia, si mette al servizio della comunità a partire da alcuni sospetti, resta incantato dinanzi al rosso del sangue sulla neve, provando un piacere estetico nel contrasto cromatico con il bianco. In effetti per primo ha colto il senso del sangue disperso; è una sorta di firma, un segnale, un *leitmotiv* d'ordine estetico nella sequenza di omicidi che appare sin dall'inizio, oggetto di ammirazione anziché di repulsione: «L'homme était blessé. C'était du sang en gouttes, très frais, pur, sur la neige [...]. Le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc»²⁹.

²⁸ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 85. Si veda Šperková, Paulína, *Quand le Soi devient l'Autre. Les personnages d'Un roi sans divertissement de Jean Giono*, in *XLinguae.eu. A Trimestrial European Scientific Language Review*, 2010, 2, p. 11, http://xlinguae.eu/files/xlinguae_n2_2010.pdf.

²⁹ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), pp. 23-25.

È il sangue del sadismo contagioso su cui ragiona René Girard, per cui «Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames»³⁰. In un continuo gioco di richiami intertestuali, nella scena di un personaggio che contempla stregato il sangue che cola dal cadavere di un animale e macchia la neve, cogliendone una macabra bellezza, Giono recupera il passo del *Perceval* di Chrétien de Troyes dove il cavaliere non riesce a distogliere lo sguardo dalle gocce di sangue lasciate sulla neve da un'oca ferita³¹. Parimenti, Bergues sembra delirare: «le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'est très beau»³². Connotazioni inquietanti si riscontrano altresì nel ritratto delle vittime, come se non fossero immuni dal male. Callas è descritto come figura sanguigna, «construit en chair rouge, en bonne viande bourrée de sang»³³, perfetta per tentazioni vampiresche: si noti l'impiego della parola *viande*, che rimanda alla carne intesa come cibo, in luogo di *chair*, che si usa per indicare la carne viva, in una reificazione del personaggio, piatto appetitoso e pertanto destinato a essere abbattuto e consumato. Discorso analogo per Georges Ravanel, il cui cadavere rivela un'«abondance de sang»³⁴.

In questa “nuova maniera” del Giono degli anni della guerra e successivi, tutti i personaggi, persino i protagonisti e i “buoni”, risultano enigmatici e, né in prima persona né con l'aiuto di un narratore, mai si svelano appieno; per contro, nella “prima maniera” ogni carattere era più semplice, comprensibile, obbediva a una logica. Alla narrativa americana che ispira tanto il romanzo degli anni '30-'40, cui rimproverava scarso approfondimento psicologico e sagome essenziali, quasi scontate, qui Giono risponde con lo sforzo di elaborare anime complesse, di cui dà conto, più che in descrizioni o dialoghi, attraverso il paesaggio. Nella cornice di un'Europa in lenta ricostruzione, in cui la narrativa dà voce allo spaesamento, *Un roi sans divertissement* conosce una redazione molto rapida: Giono vi si dedica da inizio settembre a inizio ottobre 1946 e sceglie come sottotitolo *Chroniques I*, inizio d'un nuovo percorso di scrittura che risente dell'ispirazione fornita dai *faits divers* e che giustappunto, come le cronache, prevede un'impostazione narrativa rispettosa della cronolo-

³⁰ Girard, René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972, p. 56.

³¹ Cfr. Aupetit, Hubert, *Giono et les idées pascaliennes devenues folles*, in *Chroniques de Port-Royal*, 2020, 70, <http://journals.openedition.org/portroyal/504>.

³² Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), pp. 24-25.

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ *Ibid.*

gia e della sequenzialità degli avvenimenti, cui fanno eccezione le ellissi temporali, periodi di fatti non noti occorsi, come quando Langlois per mesi vive lontano dal villaggio, senza che ci sia precisato dove e come. Per definire la cifra di questi scritti Giono adotta la formula *roman court*: l'elemento della *fiction* ne compone la base, mentre s'impone la fedeltà a una narrazione lineare e ai dettagli, tralasciando però i grandi affreschi d'epoche e ambienti che avevano interessato il realismo ottocentesco³⁵. L'ecosistema naturale e sociale alpino pare sovrastato da un disagio diffuso e inarrestabile, con soggetti esausti, disillusi, sperduti. Il romanzo, infatti, in luogo di configurarsi come specchio della società in un'epoca e un luogo precisi, di là della collocazione della vicenda un secolo prima del momento della scrittura, traspone i temi dell'onnipresenza, assurdità e banalità del male che punteggeranno l'*entre-deux-guerres*, con i *romans de la condition humaine*, poi del periodo bellico e postbellico, a dispetto dell'impermeabilità di Giono verso correnti e movimenti letterari specifici, che gli suggerisce indipendenza nell'ispirazione e nello stile.

Impossibile, completata la lettura di *Un roi sans divertissement*, non pensare alla celeberrima conclusione su cui si chiude *La Peste*, quel monito in cui si menziona, più che l'eterno, sistematico ritorno del morbo della peste, allegoria del male in tutte le forme, la sua presenza silenziosa e infida negli spazi e nelle azioni della vita quotidiana, nella sua semplicità banale che parrebbe distante da ogni contaminazione letale per il corpo e per l'animo umano:

[...] le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, [qu']il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, [qu']il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et [que,] peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse³⁶.

Se il bacillo della peste citato da Camus si annida nei cassetti, tra gli scartafacci, in mezzo a oggetti della vita comune, convivendo con noi, allo stesso

³⁵ Importante è anche l'incipit di *Noé*, in cui Giono disserta su *Un roi sans divertissement*. Si veda lo studio di Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995.

³⁶ Camus, Albert, *La Peste*, Gallimard, 1991 (ed. or. 1947), p. 279.

modo l'indefinibile male di vivere e l'inesplicabile istinto alla violenza dei personaggi di questo Giono già maturo regnano subdolamente negli spazi che si tende a reputare come, se non immuni da derive morali e criminali associate abitualmente alla dimensione urbana, perlomeno maggiormente preservati. Se ne *La Peste* il morbo sopravvive anche quando la città è restituita alla normalità, in un apparente ritorno all'ordine destinato a essere un giorno nuovamente infranto da una ricomparsa che avverrà in maniera inattesa dopo fasi di tregua, il contagio del male evocato da Giono è destinato a perpetuarsi senza requie in una continua inesorabile mutazione, ogni giorno con modalità diverse e investendo nuove persone, evidente sin dalla disposizione tripartita, ripetuta e simmetrica, come in tre atti che ripetono le medesime scene, della vicenda, dove il numero tre rinvia a una perversa perfezione strutturale: ciascuna ha inizio con una scomparsa (gli abitanti, il lupo che si nasconde, Langlois che si isola) sinonimo di affermazione del male, poi con la protezione dei deboli (gli abitanti nelle prime due, Langlois "adottato" dalla comunità nella terza) e si chiude con un'esecuzione che risolve un problema però rilancia il mistero della violenza (M. V., il lupo, Langlois)³⁷.

La casualità ha portato i due scrittori a redigere e pubblicare questi romanzi nel 1947, appena usciti dalla guerra. Ma se ne *La Peste* la scomparsa dell'epidemia riporta la gente fuori casa, stimola esultanze e condivisione dell'allegria, fa riprendere il ritmo ordinario di Oran, in *Un roi sans divertissement* la conclusione reca tutt'altro che una pace almeno illusoria perché prende fattezze grottesche nell'epilogo, dove una raccapricciante disintegrazione della persona è associata a una spettacolarizzazione del male.

Rimangono irrisolte le ragioni di una fine così poco nobile ed eroica: nel buio della notte della montagna indifferente, Langlois deflagra come un fuoco d'artificio, un giocattolo rotto, un baraccone carnevalesco, chiudendo la sua parabola esistenziale in maniera truculenta quanto surreale, come in una *pièce* del Teatro dell'Assurdo. Si chiude peraltro così il cerchio in una vita dove tutto era già stato scritto: con spari si apre l'avventura di Langlois nel villaggio, uccidendo un criminale, e con un'altra detonazione si chiude la vicenda: se per M. V. si annota che «il y eut une grosse

³⁷ Cfr. Arnaud, Philippe, *Essai sur Un roi sans divertissement de Jean Giono. Anatomie d'un chef d'œuvre*, L'Harmattan, 2001.

détonation et l'homme tomba»³⁸, il suo doppio Langlois si tramuta in scenografico fuoco pirotecnico: «Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers»³⁹.

Intenso capolavoro dove gli elementi del giallo e del *noir* si prestano a rappresentare la contemporaneità, il romanzo mostra uno Giono figlio della sua epoca, che attraverso la scrittura si interroga sulla presenza, nell'uomo e nella natura, del male, banale e feroce, nelle configurazioni più svariate e imprevedibili, estranee a ogni ragionamento. Il microcosmo alpino si pone così, in questo libro, come miniatura del mondo nell'età postbellica e della condizione umana universale: cupo, buio, esausto, in cerca d'evasione. L'inquietudine che tormenta i personaggi, dal protagonista che dovrebbe sconfiggere il male ma che ne viene sedotto fino al responsabile di sparizioni e delitti, è d'ordine metafisico. La sola via d'uscita dinanzi alla tragicità e all'illogicità del male, mancando di riferimenti, è il *divertissement*. Il titolo del romanzo è difatti tratto da una *pensée* di Blaise Pascal⁴⁰ con cui il narratore chiude la vicenda, citandola in una domanda rivolta al lettore, a guisa di morale: «Qui a dit *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères?*»⁴¹. Oltre al rimando a Pascal, è presente, pur se con un rovesciamento delle prospettive, uno dei riferimenti letterari primari di Giono, Victor Hugo, là dove si ribalta il titolo del dramma romantico *Le roi s'amuse*: il tedio intriso di cinismo di Triboulet, uomo incattivito dalla vita e vittima del dispotismo, torna in Langlois. Di lui in effetti si conosce poco; se non è frustrato da esperienze passate di cui il narratore non informa, appare comunque inquieto; ed è a suo modo pure lui un re, poiché si pone alla guida del villaggio terrorizzato per due volte. E per due volte pare ristabilire l'ordine, imponendosi come un eroe presto accolto nella comunità. Nondimeno è un re infelice, che non trova soddisfazione, pace né distrazione, e che Giono erge a rappresentazione della condizione tragica e assurda dell'uomo in un mondo dove chi lotta

³⁸ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 86.

³⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁰ Pascal, Blaise, *Pensées*, texte établi par Brunswicg, Flammarion, 1990, art. II. *Misère de l'homme sans Dieu*, 142-137, p. 91: «Qu'on laisse un roi tout seul sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnies, penser à lui tout à loisir, et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misères».

⁴¹ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 244.

contro il male viene contagiato dal male stesso al punto di soccombere. Nel finale, al nero e al rosso fa contrasto sfrontato l'oro della regalità, delle feste e delle solennità. D'altronde, quale *divertissement* può salvare l'uomo, sollevarlo dall'accidia, allontanarlo dal male, da un'inquietudine di tipo metafisico che sfocia in reazioni mostruose e disperate al tempo stesso, contro le leggi della natura e quindi dell'umanità? Ogni *divertissement* risulta effimero, incapace di appagare l'infinita ricerca d'evasione. L'evoluzione di vicenda e personaggi, *in primis* il protagonista, conduce a un epilogo che resta aperto, lasciando lettore e commentatore liberi d'elaborare ipotesi su cosa sia accaduto: un incidente occasionato da una distrazione, una deliberata scelta di porre fine a un'esistenza infelice in maniera originale, come a celebrare la vittoria sul male di vivere dandosi alla morte prima del tempo con un suicidio spettacolare che sa di auto-repressione prima di tramutarsi definitivamente in assassinio⁴²? Oppure una tragica fatalità provocata da una svista assurda, per cui un uomo infila una cartuccia di dinamite per errore in una scatola della collezione di sigari che fanno bella mostra nel salotto di casa? O, ancora, un gesto omicida perpetrato da una consorte a sua volta investita dallo stesso male di vivere, che nasconde dell'esplosivo in una scatola di sigari e attende pazientemente la sera in cui suo marito finalmente apra quella giusta e accenda la dinamite senza rendersi conto di cosa ha in mano, complice l'abitudine di dedicarsi a quel breve momento di piacere la sera, dopo la cena, in fondo al giardino, nel buio della notte, in quel nero che ancora una volta confonde e porta alla morte? In quella serata fatale, la notte appare «trop noire»⁴³: l'avverbio di quantità suggerisce che la parabola notturna, rappresentazione ultima della discesa agli inferi, sia volta al termine, approdata al culmine della sopportazione e dell'accettabilità.

Cadere o ricadere nello *spleen* conduce a una serie gesti efferati e folli, rovesciando i ruoli e facendo risaltare l'ambivalenza dell'uomo e persino della natura: anche in essa bene e male inspiegabilmente paiono coesistere e intrecciarsi in un disegno oscuro. E la semplice, primitiva vita dell'ambiente montano, luogo antropologico elementare nel senso di manifestazione degli elementi fondamentali e delle forze primordiali, che parlano di animalità, di lotta per la sopravvivenza, di cicli climatici e

⁴² Cfr. Arnaud, Philippe, *Essai sur Un roi sans divertissement de Jean Giono. Anatomie d'un chef d'œuvre*, L'Harmattan, 2001, pp. 19-23.

⁴³ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 239.

stagionali in balia del caso e delle forze della natura, degli incidenti e degli incidenti, sono scelti come teatro per rappresentare la farsa tragicomica della vita. Dai fatti inquietanti che punteggiano la sequenza di inverni Giono fa emergere, con accenti degni di esperto autore di *polar* e con una profondità che lo avvicina alla narrativa di clima esistenzialista, i connotati mostruosi di quel doppio tra *ennui* e bisogno di *divertissement*, in un imbruttimento interiore degli individui che li deforma in sagome grottesche; un doppio che si riverbera e ha il suo contrappunto nell'ambiente naturale che li ospita, parimenti duplice e inquietante, non malvagio in sé però, oseremmo dire, al di sopra del bene e del male, come un'entità dove forze opposte trovano espressione secondo un disegno superiore. In questa cornice alpina, come altrove, l'uomo è libero di costruirsi e di distruggersi, mentre la montagna enigmatica consente al male di rinnovarsi, secondo la prerogativa di distante superiorità degli dèi dinanzi alla pochezza e alla debolezza umana.

Pur incupito dal contesto storico-politico e traumatizzato dalla guerra e da quanto l'ha preceduta, Giono – non i suoi personaggi – sembra l'unico in grado di trovare un vero, efficace, *divertissement*: quello che passa attraverso la scrittura. Se più generalmente e genericamente l'arte rappresenta una consolazione e un'evasione, nel caso di *Le roi sans divertissement* il vero "re", il sovrano della pagina, è l'autore, che un certo *divertissement* lo trova: consiste nel giocare con gli schemi canonici del romanzo di investigazione in quello che parrebbe un romanzo di costume in un'ambientazione passata, una sorta di romanzo storico-sociale volto a illustrare uno spaccato delle comunità alpine. Lo schema di una vicenda-enigma torna peraltro nell'intero ciclo delle *chroniques*, giacché lo spunto dei *faits divers*, caro all'altro suo modello letterario, Stendhal, si presta a sviluppare trame in nero invece di storie dalla conclusione felice.

Con *Un roi sans divertissement* Giono pare incamminarsi su una strada nuova che, dietro le fattezze di una trama di investigazione che subito fa smarrire il lettore per come l'impianto del genere viene fatto deflagrare, cela significati profondi e dà una rappresentazione della tragicità dell'umano esistere. Romanzo metafisico camuffato da romanzo nero, passa attraverso il recupero e la deformazione, in un libro non a vocazione poliziesca, dei canoni del poliziesco, adattandoli alla questione che lo scrittore ha bisogno di discutere. C'è una trama oscura nella scrittura di un Giono che è in parte cambiato: la scrittura diviene «[...] l'acte physique qui s'étend de la pointe violente du style sur le corps silencieux de la

feuille blanche»⁴⁴. Osa così insinuare nella cupa rappresentazione della condizione umana, nell'evocazione dell'assurdità e della banalità del male, nella serietà di indagini, ricerche e interventi che dovrebbero ristabilire ordine e pace, elementi persino farseschi che però, in luogo di far ridere, o sorridere alleggerendo la tensione, suscitano una smorfia di amarezza. Osa sovvertire ogni convenzione: l'assassino, scoperto, viene giustiziato alla spicciola, senza svelamento dell'identità, né ricostruzione dei fatti, né recupero dei moventi; ma, soprattutto, questo episodio si colloca molto presto, a un terzo del libro, e le restanti due parti trattano, in luogo di snodi di un'investigazione, del problema della caccia al lupo e del progressivo decadimento di Langlois, re che due volte ha salvato il villaggio ma che non riesce a salvare se stesso. Il *divertissement* gioniano culmina nella costruzione del profilo del giustiziere: né investigatore infallibile e perfetto, portatore di ordine, valori, certezze, né investigatore con punti deboli sopperiti da morale e senso di giustizia, da un senso *tout court* per il suo agire. Langlois si rivela anch'egli potenziale omicida e lupo, perché non trova un significato all'esistenza, in un romanzo nero di pessimismo.

D'altronde, nel parlare di M. V., nel romanzo si legge che «Ce n'est peut-être pas un monstre, dit Langlois»⁴⁵, osservazione ricordata dal narratore più avanti: «N'avions-nous pas déjà entendu Langlois dire que M. V. était un homme comme les autres?»⁴⁶; se da principio «On l'a considéré comme un malade, un fou»⁴⁷, poco alla volta quella che sembrerebbe una devianza che concerne pochi è presentata come un tratto dell'umano costante, più o meno evidente, represso, nascosto, che può restare sopito oppure rivelarsi. Se M. V. viene interpretato come emblema dell'animo umano, trascendendo il personaggio particolare, si delucida la scelta delle iniziali che conferiscono anonimato e nello stesso tempo un'universalità: in merito, sono state avanzate ipotesi diverse ma tutte convergenti («Monsieur Violence», «Mort et Vie», «Moi et Vous») verso quanto Giono aveva spiegato nei dialoghi con Jean e Taos Amrouche:

Si j'invente des personnages et si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la grande malédiction de l'univers, à laquelle personne ne fait jamais attention: c'est l'ennui. Au fond,

⁴⁴ Fédida, Pierre, *La table d'écriture*, in *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1977, 16, p. 111.

⁴⁵ Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947), p. 84.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

pour moi, si on voulait une description de l'homme, l'homme est un animal avec une capacité d'ennui. Les chiens ne s'ennuient pas, les animaux ne s'ennuient pas, les animaux domestiques ne s'ennuient pas, même pas les moutons, mais les hommes s'ennuient, ils ont la capacité d'ennui. De là, la création de tous les vices, de là, la création de tout ce que vous pouvez imaginer, de là, les crimes, parce qu'il n'y a pas de distraction plus grande que de tuer; c'est admirable; la vue du sang est admirable pour tout le monde⁴⁸.

BIBLIOGRAFIA

- A.a. V.v., *Jean Giono, Imaginaire et écriture*, actes du colloque de Talloires (4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, 1985.
- Antoine-Machu, Anne, *Fonction romanesque du paysage dans Un roi sans divertissement: ouverture/fermeture*, in *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 1977, 9, pp. 103-120.
- Arnaud, Philippe, *Essai sur Un roi sans divertissement de Jean Giono. Anatomie d'un chef d'œuvre*, L'Harmattan, 2001.
- Aupetit, Hubert, *Giono et les idées pascaliennes devenues folles*, in *Chroniques de Port-Royal*, 2020, 70, <http://journals.openedition.org/portroyal/504>.
- Bachelard, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, 1964.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 2007 (ed. or. 1957).
- Bem, Jeanne, *Violence et écriture dans Un roi sans divertissement*, in *Littérature*, 1978, 32, pp. 55-65.
- Camus, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, 1991 (ed. or. 1942).
- Camus, Albert, *La Peste*, Gallimard, 1991 (ed. or. 1947).
- Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 2000.
- Citron, Pierre, *Giono (1895-1970)*, Éditions du Seuil, 1990.

⁴⁸ Godard, Henri, *Jean Giono. Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Gallimard, 1990, p. 58.

- Clayton, Alain J., *Paysage et psyché dans quelques récits de Giono*, in Clayton (cur.), *Jean Giono I. De Naissance de l'Odyssée au Contadour*, Minard, 1974, pp. 240-250.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984.
- Durand, Jean-François, *Les Métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Durand, Jean-François, Laurichesse Jean-Yves (cur.), *Giono dans sa culture*, Presses Universitaires de Perpignan – Publications de l'Université Montpellier III, 2003.
- Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, 1984.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi Editore, 2012.
- Fédida, Pierre, *La table d'écriture*, in *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1977, 16, pp. 97-118.
- Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 2021 (ed. or. 1947).
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- Godard, Henri, *Jean Giono. Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Gallimard, 1953.
- Godard, Henri, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995.
- Godard, Henri, *Giono: le roman, un divertissement de roi*, Gallimard, 2004.
- Grosse, Dominique, *Jean Giono, violence et création*, L'Harmattan, 2003.
- Jarosz, Krzysztof, *Cruauté, sacrifice, transgression dans Un roi sans divertissement de Jean Giono*, in Wandzioch (cur.), *Virtualités du littéraire. Mélanges offerts à Aleksander Ablamowicz*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, pp. 140-149.
- Jarosz Krzysztof, *La tentation du mal. À propos d'Un roi sans divertissement de Jean Giono*, in Koźluk; Staroń (cur.), *L'art de vivre, de survivre, de revivre. Approches littéraires. Le 50^e anniversaire des études romanes à l'Université de Łódź*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022, pp. 131-144.
- Jourde, Pierre; Tortonese, Paolo, *Visages du double: un thème littéraire*, Armand Colin, 2005.

- Kovacshazy, Cécile, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX^e siècle*, Garnier, 2012.
- Laforge, Pierre, *Chronique et roman: une poétique de l'histoire. Un roi sans divertissement*, in *Poétique*, 2020, 188, pp. 231-244.
- Meny, Jacques; Morello, André-Alain; Quaranta, Jean-Marc (cur.), *Giono. Paysages*, Presses Universitaires de Provence, 2024.
- Morzewski, Christian, *Un roi sans divertissement de Jean Giono ou l'arbre qui plantait des hommes*, in Baudelle et al. (cur.), *Roman, histoire, société. Mélanges offerts à Bernard Alluin*, Presses de l'Université de Lille, 2005, pp. 299-307.
- Mura, Maria Luisa, *Giono, Manosque et le Luberon. Parcours cartographiques de patrimonialisation d'un territoire littéraire*, in Bongiorno; Gouchan; Mura (cur.), *Création d'espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire des lieux littéraires et artistiques. Italie, Espagne, Provence*, Presses Universitaires de Provence, 2023, pp. 125-156.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, texte établi par Brunswicg, Flammarion, 1990.
- Pastoureau, Michel, *Noir: histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2008.
- Pastoureau, Michel, *Blanc: histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2022.
- Ricatte, Luce, *Notice. Un Roi sans divertissement*, in Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. III, Gallimard, 1974, pp. 1295-1325.
- Roussel, Martine, *Fonction narrative de la couleur dans Un roi sans divertissement*, in *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 2002, 57, pp. 85-124.
- Šperková, Paulína, *Quand le Soi devient l'Autre. Les personnages d'Un roi sans divertissement de Jean Giono*, in *XLinguae.eu. A Trimestrial European Scientific Language Review*, 2010, 3, pp. 9-13, http://xlinguae.eu/files/xlinguae_n2_2010.pdf.
- Stéphane, Nelly, *Le mystère Langlois*, in *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 1977, 8, pp. 35-40.
- Vignes, Sylvie, *Giono: l'œil du peintre dans Jean le Bleu, Un roi sans divertissement et Le Hussard sur le toit*, in *Littératures*, 1994, 31, pp. 181-193.

Warmuzińska-Rogóż, Joanna, *De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.

MORTELLES PYRÉNÉES : L'IMAGINAIRE DE LA MONTAGNE
AU SERVICE DU THRILLER DANS *MONTEPERDIDO*
DE AGUSTÍN MARTÍNEZ

Émilie Guyard¹

INTRODUCTION

Né au milieu du XIX^e siècle sous la plume d'auteurs comme Edgar Allan Poe, le genre policier est un genre éminemment urbain. Pour cette littérature qui choisit de mettre en scène la rupture de l'ordre social provoquée par le crime, la ville apparaît d'emblée comme un scénario idéal : la grande ville moderne, née de la Révolution industrielle, avec sa cohorte d'ouvriers mal payés, son accroissement démesuré et incontrôlé, voit surgir de nouvelles formes de délinquance et de criminalité qui fournissent un matériau idéal à ce nouveau genre littéraire².

Implanté tardivement en Espagne avec la Démocratie dont il devient l'un des défenseurs mais aussi l'un des censeurs les plus sévères, le polar espagnol est aussitôt associé aux deux grandes villes emblématiques

¹ Université de Pau et des Pays de l'Adour.

² Comme le signale Marc Lits, c'est « la civilisation industrielle et son urbanisation qui vont permettre le développement d'une faune interlope hantant les rues des grandes villes et, pour lutter contre celle-ci, la création d'une police organisée » (Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CEFAL, 1999, p. 81). Nous renvoyons au numéro 10 de la revue *Líneas*, intitulé *Roman Noir : espaces urbains et grands espaces*, et en particulier à notre introduction : Guyard, Emilie, *Introduction*, in *Líneas : Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques*, 2017, 10, <https://univ-pau.hal.science/hal-02322255>.

du pays et plus particulièrement à la ville de Barcelone dans laquelle les figures tutélaires du genre (Manuel Vázquez Montalbán, Francisco González Ledesma ou encore Andreu Martín) situent les intrigues de leurs romans dans les années 1970 et 1980. Actuellement, Madrid et Barcelone n'ont pas perdu leur statut de capitales du polar espagnol mais on assiste depuis un certain nombre d'années en Espagne, comme dans le reste de l'Europe d'ailleurs, à un phénomène de décentralisation des intrigues³. Des écrivains souvent eux-mêmes issus de régions éloignées des grands centres urbains situent l'intrigue de leurs romans dans des zones jusqu'alors délaissées par les auteurs de polar. Tandis que, sous la houlette de Dolores Redondo et de sa trilogie du Baztán, le thriller basco-navarrais connaît un succès international, d'autres auteurs plus confidentiels comme Alexis Ravelo ou Domingo Villar, récemment disparus, situent leurs polars dans les Canaries ou dans la lointaine Galice. C'est clairement dans cette tendance que s'inscrit l'œuvre romanesque d'Agustín Martínez, du moins en ce qui concerne les deux romans qu'il a publiés à ce jour sous son nom, *Monteperdido* sorti en 2015 et *Mala hierba*, en 2017⁴. En revanche, et contrairement aux écrivains que nous venons de citer, Agustín Martínez n'est pas originaire des régions dans lesquelles il situe l'intrigue de ses deux romans – le désert d'Almería dans le cas de *La Mala hierba* ou les Pyrénées aragonaises dans le cas de *Monteperdido*. Né à Murcia en 1975, Agustín Martínez a poursuivi des études de cinéma à Madrid où il vit encore aujourd'hui. Si les auteurs cités précédemment entretiennent manifestement un lien affectif et identitaire très puissant avec leurs régions et en valorisent le patrimoine naturel et culturel dans leurs romans, Agustín Martínez semble avoir choisi les deux régions citées pour d'autres raisons. Dans le cas du roman *Monteperdido*, nous allons voir que la montagne des Pyrénées est utilisée comme un véritable dispositif narratif au service de l'intrigue policière et plus particulièrement de la mécanique narrative du thriller, qui repose sur la « tension narra-

³ Martín Escribà, Álex; Sánchez Zapatero, Javier, *De Plinio a Bevilacqua : breve historia de la novela negra y policiaca española*, in Guyard (dir.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, Éditions Orbis Tertius, 2017, p. 37.

⁴ Agustín Martínez est également l'un des trois écrivains qui se cachaient derrière le pseudonyme collectif de Carmen Mola.

tive » conjuguant menace et suspense⁵. Pour cette analyse, nous nous appuyons sur le roman publié en 2015 sans nous nous interdire quelques incursions à travers la série télévisée à laquelle le roman a donné lieu, et dont l'adaptation pour la télévision espagnole a été réalisée par Agustín Martínez lui-même.

DES PYRÉNÉES MYTHIQUES, ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE

La catégorie de l'espace est essentielle dans le roman d'Agustín Martínez. C'est d'ailleurs l'espace qui donne son titre au roman. *Monteperdido* renvoie de toute évidence à l'un des plus célèbres pics du massif pyrénéen, situé dans les Pyrénées aragonaises, le Mont Perdu (Monte Perdido en espagnol). Le choix de la référence au Mont Perdu n'est pas anodin : il s'agit d'un mont mythique, celui qui a donné naissance au pyrénéisme. En effet, l'ascension du Mont Perdu par Louis Ramond de la Carbonnière en 1802 signe, d'après Henri Béraldi, la naissance de ce mouvement à la fois sportif et culturel qui consacre les Pyrénées comme une montagne

⁵ Rappelons, avec Annie Collovald et Erik Neveu (*Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Bibliothèque Centre Pompidou, 2004, pp. 79-81), que le thriller est un label initialement attaché à une production anglophone avec trois repères :

1. Il s'agit d'un policier qu'on pourrait qualifier comme policier de la « menace », de la suspicion. Mystère et énigme dans le thriller reposent souvent sur la prévention d'une menace, de forfaits à venir dont la portée est souvent considérable.
2. Le thriller est marqué par un fort ancrage réaliste qu'il partage avec le noir [mais] le réalisme du thriller est moins social ou sociologique que celui du noir
3. Le thriller peut aussi être caractérisé par une grande vitesse narrative. Il est à l'origine de l'expression anglaise *page-turner*. Les rebonds, les scènes d'action, les fausses pistes, les réorientations de l'action, la pression d'une logique de compte à rebours y sont essentiels.

La tension narrative, décrite par Raphaël Baroni comme « le phénomène qui survient lorsque l'interprète [le récepteur] d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » est également centrale dans le thriller (Baroni, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007, p. 18).

moderne, désormais dotée d'une littérature à part entière⁶. C'est donc toute l'histoire et la mythologie du pyrénéisme que convoque, de façon oblique, le titre du roman. Si cette dimension référentielle s'impose au seuil du texte, elle est simultanément court-circuitée par la licence orthographique introduite dans le toponyme – Monteperdido et non pas Monte Perdido – qui signe la rupture entre l'espace référentiel réel et l'espace fictionnel. Ce brouillage liminaire est programmatique : il sera maintenu tout au long du roman qui combine systématiquement référentialité à des espaces réels et recreation imaginaire des lieux.

Un travail minutieux de comparaison entre les toponymes qui saturent le roman et la toponymie des Pyrénées centrales montre, en effet, que l'auteur a pris un certain nombre de libertés avec la géographie pyrénéenne pour recréer un espace mêlant inextricablement réalité et imaginaire.

Le village fictif de Monteperdido dans lequel il situe l'action du roman n'existe pas mais il possède un référent extratextuel qu'un certain nombre d'indices, comme la présence de la rivière Esera⁷, permettent à n'importe quel connaisseur des Pyrénées d'identifier. Derrière le village de Monteperdido se dessine le village de Benasque situé dans la vallée du même nom.

C'est d'ailleurs dans la vallée de Benasque que la série télévisée adaptée du roman a été tournée. Surnommée la vallée des 3000, cette vallée se situe dans les Pyrénées centrales, dans la zone axiale de la chaîne. C'est dans cette vallée, et plus précisément dans le massif de la Maladeta, surnommé le « Géant de Pyrénées » que se trouvent les plus hauts sommets des Pyrénées dont l'Aneto, point culminant de Pyrénées qui s'élève à 3404m. Comme le Mont Perdu, la Maladeta est une montagne au sujet de laquelle circulent de nombreuses légendes, à commencer par celle qui est associée à son étymologie qui ferait d'elle une montagne maudite et que l'auteur retranscrit dans le roman :

⁶ Henri Bérardi crée le terme pyrénéisme en 1898 dans son ouvrage *Cent ans aux Pyrénées* et attribue l'origine du mouvement à l'ouvrage de Louis Ramond de Carbonnières *Observations faites dans les Pyrénées* paru en 1789.

⁷ « El camino, paralelo al río Ésera, quedaba entre dos grandes macizos montañosos. El Pirineo central se levantaba a ambos lados y bañaba en sombra el valle. La vía ascendía empinada y se estrechaba en algunos tramos, serpenteando montaña arriba pero lejos de las cimas que punteaban el cielo. Los rayos de un sol poniente se colaban a veces entre los bosques, dando al verde rabioso de sus hojas un reflejo rosado » (Martínez, Agustín, *Monteperdido*, DeBolsillo, 2019, éd. or. 2017, p. 20).

en el pasado, esas montañas de tres mil metros de altura eran un prado verde en el que un pastor alimentaba un abundante ganado, hasta que un extraño ser subió a esas llanuras y le pidió que compartiera su fortuna con él. Ante la negativa del pastor, el hombre vertió una maldición sobre él y también sobre ese edén entre las nubes : los convirtió en piedra y hielo. Hizo de ellos los Montes Malditos⁸.

C'est incontestablement pour leur dimension légendaire que l'auteur convoque ces sommets dans son roman. Les légendes associées à ces montagnes, qu'il se plaît à retranscrire, ont toutes le même sens : « [son] cimias que esconden maldiciones, leyendas que muestran el terror de una población a la violencia de la naturaleza »⁹.

De fait, à côté de ces sommets légendaires appartenant à la géographie pyrénéenne l'auteur a également introduit une série de lieux et de toponymes imaginaires, au pouvoir évocateur, directement inspirés de la toponymie des Pyrénées aragonaises comme « ibón de Tempestades » ou encore « circo del infierno »¹⁰.

DES MONTAGNES TOUTES PUISSANTES

La beauté intrigante et fascinante des paysages de montagne qui font l'objet de très longues descriptions, en particulier au début du roman, est remarquable. C'est d'ailleurs l'un des aspects que les critiques du livre et de son adaptation télévisée mettent très volontiers en avant. Si l'intrigue du roman ne fait guère preuve d'originalité (il relate l'enlèvement de deux fillettes – Ana et Lucía – âgées de 11 ans et la réapparition de l'une d'entre elles – Ana – cinq ans plus tard), l'espace dans lequel l'intrigue se déroule, véritable protagoniste du roman, constitue à la fois l'un des traits les plus singuliers et les plus saillants du roman.

Le regard de l'enquêtrice Sara et de son acolyte Santiago, envoyés de Madrid pour couvrir l'enquête, permet d'introduire un regard extérieur¹¹, dans lequel se mêlent crainte et admiration pour cette montagne à la

⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ibón désigne en aragonais les petits lacs de montagne d'origine glaciaire des Pyrénées, généralement au-dessus de 2000 m.

¹¹ Sara Campos et Santiago Baín sont des agents de la police nationale, et plus précisément du « Servicio de atención a la Familia ».

fois sublime et inquiétante. Dès les premières pages du roman et les premiers plans de la série, la montagne apparaît dans sa verticalité écrasante, comme un espace sauvage et indomptable rappelant, comme le disait déjà Gaston Bachelard en 1947 que « la Montagne travaille l'inconscient humain par ses forces de soulèvement »¹².

À peine arrivée sur les lieux, Sara est confrontée à un espace peuplé de signes qui l'avertissent : la montagne est un labyrinthe. La toponymie (« ibón de Tempestades », « Congosto de Fall », « barranco de Oscuros de Balced » ...) et la topographie des lieux se conjuguent clairement pour retarder l'accès à la vérité, contribuant ainsi aux stratégies dilatoires caractéristiques de l'effet de suspense sur lequel repose l'efficacité du thriller. C'est d'ailleurs la configuration particulière de l'espace qui a entravé la résolution de l'enquête pendant cinq ans :

Esa zona del Pirineo reunía la mayor concentración de picos por encima de los tres mil metros, una de las circunstancias que habían dificultado tanto el caso. El río Ésera fluía paralelo a la carretera y, al levantar la vista de los informes, Sara pensó que estaba recorriendo una vía muerta, que el asfalto terminaría al pie de la montaña y jamás llegarían al pueblo que se escondía al otro lado¹³.

Malgré l'aide précieuse de Víctor, le garde civil local qui l'aide à déchiffrer des lieux, Sara, l'étrangère, aura bien du mal à percer le secret que cache la montagne. Et les habitants ne manquent de lui signifier que ces montagnes ne sont pas faites pour les humains mais pour les animaux : « En estos montes no es fácil encontrar nada. [...] No están hechos para los hombres. Eso es cosa de los sarrios, de los corzos... Ellos sí saben manejarse »¹⁴. Sara est prévenue : la montagne est plus grande qu'elle, plus grande que tous les hommes et renferme des secrets qu'elle n'est pas prête à révéler. Le fleuve qui menace de sortir de son lit, comme sept ans auparavant, pourrait emporter les secrets de la vallée.

¹² « Immobile devant le mont, le rêveur est déjà soumis au mouvement vertical des cimes. Il peut être transporté, du fond de son être, par un élan vers les sommets, et alors il participe à la vie aérienne de la montagne. Il peut vivre au contraire une sensation toute terrestre d'écrasement. [...] Ces impressions de *verticalité induite* vont des plus douces sollicitations aux défis les plus orgueilleux, les plus insensés » (Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, J. Corti, 1947, pp. 358-359).

¹³ Martínez, Agustín, *Monteperdido*, DeBolsillo, 2019 (éd. or. 2017), p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

UNE VALLÉE ISOLÉE ET ENCLAVÉE

Si la vallée de Benasque se caractérise par son isolement (elle est surnommée « la vallée cachée »), l'auteur a de toute évidence souhaité renforcer ce trait dans la fiction. La présence d'un tunnel imaginaire, dont les travaux auraient été abandonnés plusieurs années avant le début de la diégèse, vient symboliser l'enclavement de la vallée dans le texte. Le tunnel est décrit à plusieurs reprises dans le roman comme une tentative échouée de connecter la vallée au reste du monde, et en particulier à la France. La montagne y est décrite comme

un muro infranqueable que los habitantes habían querido atravesar para romper su aislamiento. Una vía que les conectara con el resto del mundo, con Francia, al otro lado de las montañas, y que les diera esperanza en una época en la que los pueblos de la comarca agonizaban, aventajados y sin esperanza de futuro. Un túnel a través del cual seguir viviendo¹⁵.

Ce tunnel a donc été inventé par l'écrivain. En effet, plusieurs tunnels permettent de traverser les Pyrénées et de rejoindre la France par la route : les tunnels de Puymorens, de Bielsa et du Somport mais aucun ne permet aujourd'hui de relier Benasque à Luchon. L'idée d'un tunnel routier entre Luchon et Benasque daterait du XIX^e siècle. Dès 1874 on songe à un tunnel de 6600 m, on veut le faire passer par le port de la Glère, on songe même à une route puis à un tunnel ferroviaire depuis Montréjeau jusqu'à Barbastro. À plusieurs reprises, le projet est repris et abandonné, et ce jusqu'à nos jours. En 1985, une association est créée afin de tenter de désenclaver les vallées de Benasque en Espagne et de Luchon en France. Ce tunnel, d'une longueur de 8,9km permettrait de joindre les villes de Luchon et de Benasque en une heure de trajet contre trois heures actuellement. Dans l'économie narrative du roman et de la série, le projet de tunnel avorté, décrit comme une plaie béante dans la montagne, vient clairement sursignifier l'enclavement de la vallée qui contribuera lui aussi à retarder le dénouement de l'intrigue criminelle¹⁶.

Si la vallée est isolée du reste du monde, ses habitants semblent, en outre, parler une langue qui leur est propre :

¹⁵ *Ibid.*, p. 291.

¹⁶ « La vegetación lo había invadido [...] como si la naturaleza se esforzara en cauterizar esa herida abierta en su piel » (*ibid.*, p. 221).

En Monteperdido hablaban un idioma extraño, propio. Originado en el *patués*, común a toda la comarca, en ese pueblo había adquirido unos rasgos propios. [...] Incomunicados del resto del mundo, habían terminado hablando una lengua que solo ellos entendían, como crecieron a la sombra de unas leyendas que ya pocos sabían¹⁷.

La vallée dans laquelle se situe le roman est donc clairement un espace isolé, propice au mystère, dont l'enclavement contribue à retarder la résolution de l'enquête.

« PUEBLO CHICO, INFIERNO GRANDE »

En Espagne, le dicton populaire « Pueblo chico, infierno grande » associe le modèle du petit village à la discorde. Prenant le contrepied de la représentation idéalisée de la ruralité comme un espace paisible, ce proverbe sous-entend que l'entre-soi y exacerbe au contraire les passions. C'est précisément l'image d'un village refermé sur lui-même et sur ses secrets, semblant se protéger de l'extérieur, que construit l'auteur tout au long du roman. Dès son arrivée, Sara constate que : « las casas se amontaban, sin apenas espacio entre ellas, como si buscaran abrigo en los muros vecinos o, quizá, protección ante un peligro exterior »¹⁸. Caridad, l'une des habitantes du village, avertit Sara dès leur première rencontre : « Esto es muy pequeño, nena »¹⁹. De fait, tous les habitants de Monteperdido se connaissent, s'épient, se protègent comme Sara ne tarde pas à le découvrir :

Había lazos entre todos los habitantes de Monteperdido. Padrinos de sus hijos, compañeros de pupitre en el colegio, hermanas y amigas que habían criado juntas a sus hijos, horas de paseo, fiestas e inviernos incomunicados en los que se habían quedado sin luz, incluso sin televisión, sin más compañía que la de los vecinos, las montañas y los animales que éstas escondían²⁰.

Par ailleurs, les villageois, unis par ce lien, font corps contre les étrangers. À Monteperdido, on est convaincu que le mal vient forcément de l'extérieur comme le suggère Sara : « A veces me da la sensación de que, en

¹⁷ *Ibid.*, pp.172-173.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

este pueblo, os importa más defenderos de los de fuera que encontrar a Lucía »²¹. La conception de l'étranger y est d'ailleurs très large comme l'explique Álvaro, le père d'Ana, arrivé tardivement au village : « En este pueblo, si no saben cómo se llama tu puto abuelo y cómo se tomaba el café, es como si fueras un extraño. Les encanta la gente que va y viene y, por el camino, deja los billetes en Monteperdido. Pero los que llegan y se quedan, esos les hacen menos gracia »²².

Deux institutions locales permettent aux habitants de renforcer leur sentiment d'appartenance à la communauté. La première est la Confrérie de Santa María de Laude, qui emprunte son nom à l'église du village. À la fois cellule protectrice mais également de surveillance, la confrérie, présidée par Marcial Nerín, possède un signe de ralliement : l'étoile à six branches, fièrement arborée par tous les habitants du village.

Si l'appartenance à cette confrérie scelle le lien indéfectible qui unit les habitants de Monteperdido, la Société des chasseurs, autre institution locale, leur permet de cultiver en outre l'entre-soi :

La gente de Monteperdido necesitaba protegerse de esa invasión de forasteros. Querían un lugar donde encontrarse. Un lugar repleto de caras familiares. Román alquiló un local en el centro del pueblo : paredes de piedra y revestimientos de maderas nobles. Trofeos de caza colgados en las paredes, con un lugar especial para el primer animal que abatió : un ciervo que te recibía a la entrada del local²³.

Le regard et l'attitude hostiles des occupants du lieu au moment où Sara et Santiago franchissent la porte du local dans la série ne laisse guère de doute possible : non seulement ils ne sont pas les bienvenus mais ils n'obtiendront aucune aide des habitants dans le cadre de leur enquête. L'enfermement et le repli sur soi contribuent à l'atmosphère claustrophobique du roman, caractéristique du thriller.

²¹ *Ibid.*, p. 218.

²² *Ibid.*, p. 136. Il s'agit là encore d'un trait associé de façon récurrente aux villages de montagne dans les fictions criminelles ultracontemporaines. Pour rester dans l'aire géographique espagnole, on citera l'exemple du dernier film de Rodrigo Sorogoyen, *As Bestas*, dans lequel un couple de Français subit un véritable harcèlement de la part des habitants d'un petit village de Galice dans lequel il est venu s'installer. Le dernier roman de Valerio Varesi publié en France se situe lui aussi dans un petit village de montagne – dans les Apennins – dans lequel les « étrangers » sont exclus, voire menacés de mort.

²³ *Ibid.*, p. 159.

LE TROPE DE LA CHASSE ET L'ANIMALITÉ

Comme le signale Marion François « l'œuvre policière réactive des clichés, des fantasmes parfois séculaires, à l'instar de ce système très répandu dans l'imaginaire du roman policier qu'est l'animalité »²⁴ des personnages, laquelle, de surcroît, provoque une « primitivisation » des lecteurs. Cette animalisation des habitants du village, associée à une anthropomorphisation de la montagne, est centrale dans le roman d'Agustín Martínez²⁵.

L'animalité, incarnée par une poignée d'animaux récurrents, parcourt en effet le texte selon une symbolique assez claire et très appuyée. Presque tous les habitants du village font l'objet de comparaisons animalisantes. Les personnages les plus violents comme Marcial Nerín, armurier et prieur de la confrérie, sont associés à des animaux comme le sanglier qui incarne la force et la sauvagerie. L'isard, cousin pyrénéen du chamois alpin, est également présent dans le texte mais ce sont surtout les cervidés, en particulier le cerf et le chevreuil, qui abondent dans le roman.

Le chevreuil, omniprésent, est associé dès le début du roman aux deux fillettes Ana et Lucía. Non seulement le lotissement dans lequel vivent les deux familles éprouvées s'appellent *Los corzos*, mais l'animal revient de façon récurrente (voire obsédante) tout au long de l'intrigue, porteur de présages funestes. Le chevreuil semble jouer dans le récit le rôle de psychopompe, autrement dit de passeur des âmes vers l'Autre Monde, que la mythologie celtique attribue aux cervidés. Dans la série télévisée, au cours de la scène d'enlèvement, Ana voit ainsi apparaître un chevreuil quelques minutes avant d'être enlevée par son ravisseur. Dans le roman, alors qu'elle s'éloigne pour la première fois du village depuis son retour pour apprendre à nager dans les eaux transparentes « del Ibón de Tempestades », Ana aperçoit le cadavre d'un chevreuil en décomposition au pied d'une falaise :

²⁴ François, Marion, *Le stéréotype dans le roman policier*, in *Cahiers de Narratologie*, 2009, 17, <http://journals.openedition.org/narratologie/1095..> Marion François s'appuie elle-même sur les travaux fondateurs de Jean-Claude Vareille selon lequel le trope de la chasse, typique du roman policier français, fait resurgir l'imaginaire collectif, dans une « primitivisation »

²⁵ Tous les habitants du village, qui font corps avec la montagne, sont comparés à des animaux. Ainsi, Álvaro, affirme : « En Monteperdido se sentía más seguro. Conocía los hábitos del resto de los animales. Podía combatirlos » (Martínez, Agustín, *Monteperdido*, DeBolsillo, 2019, éd. or. 2017, p. 205).

Una mancha parduzca a unos metros de ella le llamó la atención. [...] Ana no podía apartar la vista del animal; al principio le había parecido que dormía, pero la putrefacción había empezado a hacer mella en su piel, en sus ojos. La muerte, negra, salía de dentro del corzo, como una epidemia enterrada, aunque no veía rastro de sangre. La cabeza del corzo descansaba sobre el suelo. Tenía un cuerno partido el otro aún mostraba las tres puntas. [...] La posición de sus patas, retorcidas en ángulos imposibles, hacía evidente que el animal había caído desde una gran altura²⁶.

La longue description, morbide, du cadavre du chevreuil et la fascination qu'il exerce sur Ana est, de toute évidence, prémonitoire et contribue fortement à la logique de la menace caractéristique du genre du thriller.

La légende de la Chevrette blanche tient elle aussi lieu de présage funeste dans le roman. Il s'agit d'une légende traditionnelle que l'auteur attribue aux Pyrénées mais de nombreuses versions de cette légende circulent dans la littérature populaire et dans la tradition orale européenne. Reprise par Gustavo Aldolfo Bécquer en 1863, « La corza blanca » serait une variante littéraire de La Biche blanche d'origine française. De fait, une autre version relevée par Leandro Carré Alvarelllos circule en Galice sous le titre de « La doncella cierva »²⁷. Cette légende, rapportée dans le roman par Caridad, raconte l'histoire d'un jeune chasseur qui, pour conquérir le cœur de sa bien-aimée, lui promet de tuer la biche blanche, une créature fantastique qui vit cachée dans la montagne. Après des jours de recherche, le jeune homme parvient à tuer l'animal mais alors qu'il s'approche de son cadavre, il découvre le corps inanimé de sa bien-aimée. À la fin de son récit, Caridad avertit Sara : « Vas a encontrarla – le dijo Caridad cuando Sara ya se había levantado. Darás con tu corza blanca, verás... Pero no le pegues un tiro, Sara Campos »²⁸. Dans une symbolique de nouveau très appuyée, la chevrette blanche renvoie ici clairement à Lucía que le ravisseur maintient encore captive et que Sara tente de retrouver.

Le cerf est également omniprésent dans le roman où il revêt une symbolique un peu plus complexe. Le roman s'ouvre sur une analepse qui a disparu au cours du processus d'adaptation. Dans une scène de la vie ordinaire précédant le drame, Raquel et Montserrat accompagnent leurs

²⁶ *Ibid.*, p. 324.

²⁷ Carré Alvarelllos, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Austral, 2002.

²⁸ Martínez, Agustín, *Monteperdido*, DeBolsillo, 2019 (éd. or. 2017), p. 390.

deux fillettes en promenade dans la forêt. Surgit alors un cerf gigantesque que la mère d'Ana ne peut manquer d'identifier comme l'esprit de la montagne :

Un ciervo surgió entre los árboles que rodeaban el parque. Raquel abrió los ojos, como si hubiera notado su presencia. [...] El ciervo caminó hasta donde estaban sentadas. Hundía ligeramente sus pezuñas en la nieve. El sol le daba a su pelo un tinte cobrizo. Le parecía más alto que ningún otro ciervo que hubiera visto antes. Un gigante. Cuando estaba a solo unos centímetros de ella, Raquel cerró los ojos de nuevo. [...] Pudo sentir su aliento. Como si fuera la respiración de ese pueblo, de esas montañas²⁹.

C'est ce cerf qui symbolise l'âme de la montagne que les habitants de Monteperdido pensent, illusoirement, être parvenus à domestiquer : « Colgado en el pasillo que daba acceso a la Sociedad, el ciervo era la victoria de los vecinos del pueblo sobre la naturaleza, domesticada, convertida en trofeo »³⁰.

La symbolique de la biche, quant à elle, rejoint celle du chevreuil associé aux personnages des deux victimes. En effet, le dernier chapitre du roman, intitulé *Cierva blanca*, reprend la légende de la biche blanche et introduit un nouveau jeu intertextuel sous la forme d'un poème de Lope de Vega sur lequel nous reviendrons.

Si la mécanique narrative du récit policier repose presque invariablement sur le schéma de la chasse (le détective est régulièrement vanté pour son flair et comparé à un fin limier), dans le roman de Martínez, ce motif de la chasse est clairement au cœur du récit. Lors de son adaptation en série télévisée, *Monteperdido* est d'ailleurs devenu un simple sous-titre, apposé au nouveau syntagme nominal choisi comme titre générique de la série : *La caza*. Cette réorganisation sémantique n'est pas anecdotique : elle agit comme une véritable réorientation de lecture et place l'ensemble de la série, déclinée à ce jour en deux saisons, sous le signe de la traque.

De fait, « la sociedad de cazadores » n'est pas qu'un club privé permettant aux habitants de Monteperdido de cultiver l'entre-soi. Elle leur permet également de se retrouver autour de leur passion commune : la chasse. Car comme le constate Sara « la caza estaba en la sangre de esta

²⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

³⁰ *Ibid.*, p. 169.

gente »³¹. Dans la salle principale trônent les têtes de cerfs, isards et chevreuils que les habitants du village exposent comme des trophées. Sara, la citadine, a d'ailleurs bien du mal à comprendre cette passion qui lui semble ramener les habitants du village à une forme de bestialité primaire : « Cuando vais de caza, sentís que estáis a su mismo nivel. Sois animales en Monteperdido » dit-elle à Victor³². Or, plus l'intrigue progresse, plus le motif de la chasse s'impose comme schéma narratif central, allégorie d'une double traque : celle que mène Sara pour localiser le ravisseur qui maintient Lucía encore captive et celle que mène le ravisseur pour neutraliser Ana qui a réussi à lui échapper, laissant planer la menace caractéristique du genre du thriller.

Le sixième chapitre du roman est consacré au récit d'une partie de chasse au cours de laquelle le criminel profite d'une battue collective pour traquer Ana qui s'est échappée dans la montagne. La duplicité caractéristique du genre policier dans lequel les personnages portent systématiquement un masque est ici portée à son comble puisque l'assassin, protégé par l'immunité que lui procure son appartenance à la communauté des villageois, participe à la battue collective qui lui permet d'approcher sa proie au plus près. Le suspense, rouage narratif essentiel du thriller, atteint son climax dans ces pages dans lesquelles le lecteur assiste à cette double partie de chasse à travers une focalisation interne multiple. Dans une série de séquences narratives racontées du point de vue du criminel, le lecteur assiste au jeu pervers du chasseur et à l'excitation que lui procure sa participation à cette battue. Il apparaît « excitado [...] como si se acercara el mejor día de caza de su vida »³³. Informé que le gibier préféré du chasseur est le chevreuil, le lecteur observe parallèlement la façon dont Ana, irrémédiablement attirée par le souvenir du chevreuil mort, se rapproche de son prédateur³⁴. Le lecteur est alors entièrement suspendu à cette traque dont le dénouement, bien qu'inéluctable, est sans cesse retardé selon le processus dilatoire caractéristique du thriller. À l'issue de cette longue partie de chasse, Ana meurt finalement sous les balles de son prédateur, au bord du lac où le cadavre en décomposition

³¹ *Ibid.*, p. 195.

³² *Ibid.*, p. 347.

³³ *Ibid.*, p. 416.

³⁴ « De todos los animales de Monteperdido, él prefería el corzo : el más pequeño de los cérvidos, escurridizo, rápido, solo una sombra imposible de atrapar » (*ibid.*, p. 369).

de cet autre chevreuil aperçu quelques jours plus tôt avait déjà figuré, sur un mode prémonitoire, sa fin tragique.

Ce dénouement signe indéniablement le triomphe du Mal sur le Bien, de la perversité sur l'innocence, à rebours de la fin moralisante qui caractérise le roman à énigme classique. Mais la scène du meurtre d'Ana invite également à une autre lecture. Certes, Ana meurt sous les balles de son tortionnaire mais sa mort, en particulier dans le roman, revêt un sens presque mystique. Car l'âme d'Ana ne disparaît pas au moment de sa mort. Selon une symbolique toute religieuse, elle semble tout d'abord entrer en communion avec le paysage qui l'entoure avant de s'élever dans les cieux de Monteperdido :

El impacto la hizo caer hacia atrás y, más que caer, tuvo la sensación de sumergirse, de hundirse en las aguas del ibón de Tempestades. [...] Creyó ver dentro de esas aguas negras las estrellas de un cielo al que siempre había deseado subir [...].
Hasta que su conciencia se disolvió en el cielo de Monteperdido³⁵.

La symbolique religieuse de l'ascension donne une dimension spirituelle et christique à la mort de l'adolescente qui se confirme dans les dernières pages du septième chapitre. En effet, le roman s'achève sur un poème de Lope de Vega, poème qu'Ana récite de façon incantatoire tout au long des deux derniers chapitres du roman :

Herida vais del serafín, Teresa,
corred al agua, cierva blanca y parda,
que la fuente de vida que os aguarda,
también es fuego, y de abrasar no cesa.
¿Cómo subís por la montaña espesa
del rígido Carmelo tan gallarda,
que con descalzos pies no os acobarda
del alto fin la inaccesible empresa?
Serafín cazador el dardo os tira,
para que os deje estática la punta,
y las plumas se os queden en la palma
Con razón vuestra ciencia el mundo admira,
si el seráfico fuego a Dios os junta,
cuanto veis en él, traslada el alma.

³⁵ *Ibid.*, p. 434.

Directement inspiré du récit autobiographique que Sainte Thérèse en a fait, ce poème de Lope de Vega décrit l'expérience mystique de la transverbération. Dans son poème, Sainte Thérèse, comparée à une biche blanche et brune, est transpercée par la flèche du chasseur qui vient symboliser le transpercement spirituel du cœur de la sainte par un trait enflammé d'amour. C'est donc sur cette transfiguration religieuse de la mort d'Ana, sanctifiée grâce à l'assimilation avec Sainte Thérèse d'Avila, que s'achève le roman. Et cette tournure consolatoire se prolonge dans les dernières pages du roman puisque Sara, en herméneute particulièrement douée, parvient à déchiffrer le langage codé du criminel et à identifier l'endroit dans lequel le ravisseur a enfermé Lucía.

CONCLUSION : VERS UN IMAGINAIRE SÉRIEL DE LA MONTAGNE ?

Comme l'affirme Simone Vierende, lorsque la littérature entreprend de représenter la montagne, « nous avons affaire à un véritable archétype, dont les variations se modulent selon les lieux, les époques et les créateurs, mais demeurent fondamentalement et structurellement apparentés : la montagne est un lieu sacré, lien entre le ciel et la terre »³⁶ C'est en effet une montagne archétypale qu'Agustín Martínez met en scène dans son roman, une montagne à la fois fascinante et terrifiante, archaïque et sacrée qui ramène l'homme à ses peurs ancestrales. Comme le laissait présager la licence orthographique du titre, c'est tout autant pour l'imaginaire qui lui est associé que pour la géographie réelle des Pyrénées que la montagne est convoquée dans ce roman. Simone Vierende signale par ailleurs que « l'imaginaire particulier des auteurs va choisir des traits dominants, qui devront beaucoup à l'approche réelle de ces lieux longtemps inconnus ou mal connus »³⁷. Or, si la représentation de la montagne varie en fonction de l'imaginaire des écrivains et des époques, elle paraît également se moduler en fonction des genres littéraires.

Il me semble, en effet, que l'on assiste depuis le début des années 2000 à la création d'un imaginaire de la montagne propre au genre policier, en particulier au sous-genre du thriller. Le thriller de montagne

³⁶ Vierende, Simone, *Montagnes réelles, montagnes imaginaires dans la littérature française (XIX^e-XX^e siècle)*, in Siganos, Vierende (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, UGA Éditions, 2000, pp. 15-43, <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5423>.

³⁷ *Ibid.*

élabore son propre imaginaire autour d'une série de traits récurrents tel que l'enclavement ou encore la représentation d'une nature surpuissante, dominée par l'animalité. Les traits que nous avons pu relever dans le roman de Martínez se retrouvent en effet dans d'autres fictions criminelles ultra-contemporaines. L'enclavement figuré par le tunnel est décliné dans d'autres thrillers sous la forme d'un éboulement (*La vallée* de Bernard Minier), d'une avalanche (*Les rivières pourpres*) ou d'une tempête de neige (*No hay luz bajo la nieve*) venant entraver l'action du détective et retarder l'accès à la vérité. Le trope de la chasse donne quant à lui son titre à l'un des derniers romans du grand maître du thriller pyrénéen, Bernard Minier. Quant à l'animalité, omniprésente dans le roman de Martínez ainsi que dans la série qui en a été tirée, on la retrouve déclinée dans d'autres romans sous la forme d'autres animaux sauvages, en particulier le loup (*No hay luz bajo la nieve*).

Les auteurs de thriller n'hésitent d'ailleurs pas à enrichir cet imaginaire en puisant dans la vaste encyclopédie des littératures et du cinéma de genre. Un dernier exemple viendra éclairer mon propos : le personnage de Caridad, qui accompagne Sara dans ses insomnies, convoque une figure fantastique elle-même associée à l'espace de la montagne, celle du vampire, dont le plus célèbre d'entre eux, le comte Dracula, héros maléfique des Carpates, a été immortalisé par Bram Stoker. Non seulement Caridad ne semble sortir que la nuit mais elle boit systématiquement un étrange breuvage rouge qu'elle prétend être du sang. Or, dans un autre thriller publié récemment en Espagne par Jordi Llobregat, *No hay luz bajo la nieve*, Béatrice Dalmau, l'un des personnages féminins, est atteinte d'une maladie qui la contraint à vivre dans l'obscurité³⁸.

Cet imaginaire sériel de la montagne semble d'ailleurs déjà posséder son propre code iconographique péritextuel : un parcours rapide des couvertures des nombreux thrillers localisés dans les montagnes publiés au cours des dernières années en Espagne, en France et en Italie permet de mettre en avant une série de traits récurrents tels que la verticalité, la blancheur de la neige associée au rouge du sang, mais également la présence d'animaux comme le cerf, le chevreuil ou encore le loup.

³⁸ « Sufre una enfermedad muy rara. No puede exponerse a la luz del sol. Al parecer, le provoca heridas muy graves en la piel y en los ojos. A la larga, parece que la mataría, como a un vampiro » (Llobregat, Jordi, *No hay luz bajo la nieve*, Planeta (Booket), 2021, p. 166).

La prolifération et l'uniformisation de ces thrillers répond indéniablement à une logique éditoriale. Sous l'influence du *nordic-noir* qui a largement essaimé en Europe depuis la publication de la saga *Millenium*, on assiste en effet à une homogénéisation des fictions criminelles sur le modèle de cet imaginaire nordique³⁹. Mais derrière ce phénomène transparaît également un mouvement bien plus profond : la montagne, en tant qu'espace situé aux confins de l'écoumène, permet en effet à l'homme de penser son lien à la nature et ces thrillers explorent, sur le mode de la fiction, les angoisses de l'homme contemporain confronté à la crise de l'anthropocène.

³⁹ Natacha Levet décrit parfaitement ce phénomène d'homogénéisation dans son article *De quoi l'euro noir est-il le nom ?*. S'appuyant sur les travaux de Louise Nilsson, Natacha affirme que « les traits perçus comme caractéristiques des polars suédois – l'importance de l'environnement, notamment la forêt, du climat avec la neige et la glace, des paysages nordiques propices au mystère – sont en réalité le résultat d'une stratégie marketing : 'The representation of Swedish crime fiction is a fabric woven of transnational media discourses, marketing strategies, and literary echoes of the past.' Ainsi, les choix convergents de titres, d'illustrations de couvertures, de chartes graphiques, imposent une 'visual story' sur différents marchés nationaux, faisant d'un environnement familier (pour les Suédois) un élément d'exotisme pour les lecteurs étrangers, et du Nord un lieu imaginaire de la littérature ('visual imaginaries') » (Levet, Natacha, *De quoi l'euro noir est-il le nom ?*, in *Belphégor*, 2022, 20.1, <http://journals.openedition.org/belphegor/4670>).

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, J. Corti, 1947.
- Baroni, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007.
- Béraldi, Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, Paris, 1898, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86306585/f11>.
- Carré Alvarellos, Leandro, *Las leyendas tradicionales gallegas*, Austral, 2002.
- Collovald, Annie; Neveu, Erik, *Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Bibliothèque Centre Pompidou, 2004, pp. 79-81.
- François, Marion, *Le stéréotype dans le roman policier*, in *Cahiers de Narratologie*, 2009, 17, <http://journals.openedition.org/narratologie/1095>.
- Guyard, Emilie, *Introduction*, in *Líneas : Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques*, 2017, 10, <https://univ-pau.hal.science/hal-02322255>.
- Levet, Natacha, *De quoi l'euro noir est-il le nom ?*, in *Belphégor*, 2022, 20.1, <http://journals.openedition.org/belphegor/4670>.
- Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CEFAL, 1999.
- Llobregat, Jordi, *No hay luz bajo la nieve*, Planeta (Booket), 2021.
- Martín Escribà, Álex; Sánchez Zapatero, Javier, *De Plinio a Bevilacqua : breve historia de la novela negra y policiaca española*, in Guyard (dir.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol et portugais du XXI^e siècle*, Éditions Orbis Tertius, 2017, pp. 23-40.
- Martínez, Agustín, *Monteperdido*, DeBolsillo, 2019 (éd. or. 2017).
- Vierne, Simone, *Montagnes réelles, montagnes imaginaires dans la littérature française (XIX^e-XX^e siècle)*, in Siganos, Vierne (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes représentées*, UGA Éditions, 2000, pp. 15-43, <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5423>.

LOS PIRINEOS, TIERRA DE CRÍMENES EN LAS NOVELAS DE DOLORES REDONDO

*Myriam Roche*¹

INTRODUCCIÓN

La novela policíaca española está viviendo en la actualidad una edad de oro que se puede expresar de manera cuantitativa: se observan un aumento exponencial del número de títulos y de las cifras de ventas, una multiplicación de las traducciones (en particular al italiano, al francés y al inglés), así como un éxito creciente para las adaptaciones a otros formatos mediáticos como son la película, la serie televisiva o la novela gráfica. Las estrategias de marketing se vuelven cada vez más ofensivas y modernas, por ejemplo mediante la comunicación en las redes sociales o la utilización de booktrailers antes de la publicación de una nueva novela. Se trata de un auge que no se deja interpretar fácilmente, de tan intensa como es la diversificación que lo acompaña, sea a nivel de los autores o de la categorización de los textos. Entre los rasgos más llamativos de la producción contemporánea se destaca un fuerte anclaje regional en las intrigas de numerosos best-sellers. De hecho, después de una larga y aplastante dominación de Madrid y Barcelona en la novela negra española, coherente con la predilección tradicional del género por los escenarios urbanos, hoy día les toca protagonismo a las regiones periféricas o insulares, como País Vasco, Navarra, Cantabria, Galicia, Canarias, Andalucía. En un país descentralizado donde las comunidades autónomas tienen

¹ Université Savoie Mont Blanc.

un verdadero poder político, y para varias de ellas una notable identidad cultural y lingüística, semejante valorización del territorio local parece corresponder con las expectativas de un público de lectores fieles y numerosos.

En el caso de País vasco y Navarra llama mucho la atención el número ingente de autores. Dolores Redondo fue la que abrió el camino del éxito en 2012 con *El guardián invisible*, seguida por Ibon Martín (*El faro del silencio*, 2014) y Eva García Sáenz de Urturi (*El silencio de la ciudad blanca*, 2016), para nombrar a los más exitosos y más visibles en el panorama comercial. Las similitudes aumentan al mismo ritmo que la cantidad de publicaciones, hasta constituir una verdadera subcategoría sobre la base de características comunes: trilogías o tetralogías, con volúmenes de cuatrocientas cincuenta páginas o más, cuya intriga se lleva a muy buen ritmo mediante técnicas narrativas que favorecen el suspense y el deseo de seguir leyendo (page-turning). Estamos claramente en el campo del thriller, hasta tal punto que resulta casi imposible pasear con serenidad en un bosque vasco o navarro sin estremecerse pensando en los serial-killers psicópatas que pueblan la región. . .

Dolores Redondo ha establecido con su trilogía un verdadero modelo comercial de anclaje del thriller en un territorio de montaña, el de los Pirineos, mediante una estrategia muy particular de valorización de la mitología y de las creencias locales, que le permite aportar una dimensión simbólica compatible con los códigos de la novela policíaca.

EL ANCLAJE EN UN TERRITORIO DE MONTAÑA

Se trata efectivamente de un verdadero fenómeno: desde 2012 resulta imposible ignorar el nombre de la estrella del thriller español, traducida a más de treinta idiomas, omnipresente en las redes sociales y en los festivales dedicados a la novela policíaca, y cuyos lectores suelen esperar con impaciencia la próxima novela. El caso es que las intrigas al origen de semejante éxito no se desarrollan en ninguna metrópoli europea o estadounidense sino en la región de Elizondo, un municipio de unos tres mil quinientos vecinos ubicado en el valle del Baztán, en plenos Pirineos navarros: un lugar totalmente desconocido hace quince años, que se ha convertido en uno de los mayores sitios de interés turístico de la región.

Cierto es que numerosos lectores acuden a visitar el pueblo de origen de Amaia Salazar, una inspectora perseguida por su tremenda historia

familiar, quien investiga en *El guardián invisible* sobre una serie de asesinatos de muchachas de la zona. El «turismo literario» evocado por Anne-Marie Thiesse en su ensayo *La fabrique de l'écrivain national* (2019)² adopta la forma de itinerarios turísticos guiados por los lugares de los asesinatos y de la investigación, organizados por las instituciones oficiales de promoción de la región: una «práctica espacializada de la literatura» algo paradójica en el marco de un género que pone en escena la violencia y el crimen. En un artículo sobre la novela negra sueca, Gabrielle Saumon, Sylvain Guyot et Jacques Migozzi subrayan «la ambivalencia entre crimen y recreo» así como la «paradoja de un turismo literario nacido de novelas negras que sacan a la luz lo que se ha intentado enterrar. Pues ¿cómo los actores del territorio van a hacer de una novela por esencia crítica un argumento turístico?»³.

En País vasco y Navarra se han dejado fuera los escrúpulos. La fabricación del txantxigorri, un postre local a base de manteca de cerdo que casi ya no se proponía en las pastelerías, se ha vuelto a poner de moda gracias al éxito de las novelas de Dolores Redondo, donde aparecen en el sexo de los cadáveres de las víctimas: en este caso preciso resulta difícil hablar de valorización del pastel tradicional en la ficción, y sin embargo el impacto comercial es real, demostrando que el crimen ficcional supera la realidad. Los códigos de marketing de la cultura popular permiten prolongar el pacto de lectura en el ámbito de la vida cotidiana: uno acepta creer en la ficción no sólo durante el tiempo de la lectura en sí misma sino también durante el tiempo de consumo derivado de la lectura. Dicho pacto se establece claramente con la complicidad de las autoridades locales, con detalles a veces sorprendentes: en Elizondo los propietarios de la panificadora Baztanesa, que sirvió de decorado para el rodaje de la adaptación cinematográfica, han dejado en su fachada el falso cartel “Mantecadas Salazar” (un lugar esencial en la intriga), convirtiendo su comercio en una etapa imprescindible de la ruta literaria dedicada a la trilogía del Baztán.

² Cf. el párrafo titulado *L'écrivain national comme guide* (*El escritor nacional como guía*) en Thiesse, Anne-Marie, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Gallimard, 2019, pp. 399-404.

³ Saumon, Gabrielle; Guyot, Sylvain; Migozzi, Jacques, *Du roman policier au territoire touristique. Ystad, Stockholm : enquête sur les phénomènes Wallander et Millénium*, en *M@ppemonde*, 2015, 117.1, <https://mappemonde-archive.mgm.fr/num45/articles/art15102.html>. La traducción es nuestra.

De manera general, los espacios representativos del territorio pirenaico puestos en escena en las novelas corresponden tanto con espacios urbanizados como con espacios de bosque montañoso. Las descripciones son omnipresentes, lo que puede resultar problemático en una categoría de ficción elaborada para entretener y ser eficaz: el pasaje descriptivo no puede surgir en plena intriga y ralentizar en exceso la acción. De hecho se encuentran más bien al principio de los capítulos, donde su papel puede incluso integrar la estrategia narrativa, retrasando un poco más la reanudación con la intriga que se ha dejado en vilo al final del capítulo anterior; la descripción contribuye así a marcar una pausa y plantear el marco de la acción. Es el caso por ejemplo de los párrafos dedicados a la historia o a la arquitectura de Pamplona (única ciudad grande presente en la trilogía); de Elizondo o de Arizkun, cerca de Elizondo; o de pueblos exteriores a Navarra pero muy pirenaicos en su identidad, como Aínsa en Aragón o Ainhoa en el País Vasco francés, ambos clasificados entre los pueblos más hermosos de España y Francia. Estos últimos dos sitios, cuya elección no se justifica por la intriga, incluso parecen corresponder con una voluntad de valorizar lugares emblemáticos de la región mediante unos pasajes enciclopédicos y desconectados de la acción, respecto a la cual sólo sirven de decorado.

En cuanto a los espacios de bosque, nunca se describen gratuitamente sino siempre vinculados con momentos claves de la intriga policíaca (crimen, descubrimiento del cadáver) o de la progresión de la inspectora (etapas de la investigación, momentos de tensión emocional). La primera aparición de Amaia Salazar al principio de *El Guardián invisible*, cuando la llaman para acudir al escenario del crimen, corresponde precisamente con un adentrarse físicamente en la espesura del bosque montañoso por una carretera sinuosa y ascendente, posible metáfora del camino hacia la verdad: «[...] se obligó entonces a prestar atención a la sinuosa carretera ascendente que se adentraba en los tupidos bosques que rodeaban Elizondo»⁴. Luego la inspectora se pone botas de caucho para bajar hasta el lugar de descubrimiento del cadáver por un camino empinado y resbaladizo, es decir que se provee de una pieza de vestimenta inusual en su vida profesional para iniciar un descenso a los infiernos cuya realidad se confirmará más lejos en la novela. La progresión de la investigadora en toda la trilogía es a imagen de estos primeros desplazamientos por el espacio de

⁴ Redondo, Dolores, *El guardián invisible*, Booket, 2018 (ed. or. 2012), p. 10.

montaña: sin linealidad, laberíntica, hecha de momentos de elevación en términos de eficiencia intelectual o sensibilidad emocional, alternando con tremendas caídas hacia el fondo de un abismo de confusión o terror.

El elemento climático permite crear de entrada una atmósfera propicia al misterio gracias a la omnipresencia de la humedad, bajo la forma de la lluvia, a veces asociada con la bruma, que turba la vista. La adaptación cinematográfica dirigida por el navarro Fernando González Medina en 2017 se desarrolla en un ambiente saturado de lluvia que contamina el tratamiento de la imagen y de la luz a escala de toda la película: en los espacios interiores como exteriores, todo resulta oscuro, gris, levemente flojo. Semejante estética global no participa en absoluto en la valorización turística del espacio de montaña sino que privilegia una fuerte adecuación con el género negro y con el thriller, cuya tensión narrativa reposa mucho sobre la presencia de una amenaza, de un peligro al acecho en la sombra.

Este tipo de representación del bosque pirenaico se ha convertido en un verdadero argumento comercial que roza con la caricatura, evidente ya desde las portadas de las novelas dominadas por el verde oscuro e ilustradas por diferentes motivos relacionados con la visión impedida. Sin embargo, conviene matizar la hostilidad del espacio del bosque, que no aparece exclusivamente como tierra de crímenes. El anclaje novelesco de la obra de Dolores Redondo incluye igualmente una dimensión cultural: su bosque pirenaico no está poblado sólo por animales, sino también por criaturas y personajes sacados de la mitología vasca.

EL BOSQUE VASCO, TIERRA DE CREENCIAS

El antropólogo y etnólogo francés Marc Augé desarrolla en su famoso ensayo *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) el concepto de «lugar antropológico» (por oposición al no lugar) como construcción concreta y simbólica de un espacio que tiene sentido a nivel identitario, relacional e histórico. Estos tres adjetivos son pertinentes para el análisis del anclaje regional en la trilogía del Baztán, aunque la dimensión histórica no sea la más esencial: los párrafos acerca de la historia de algunas localidades se limitan a un par de elementos observados por la inspectora, en particular sobre la arquitectura, y estamos muy lejos de la importancia otorgada a la Historia en otras novelas como la trilogía *El silencio de la ciudad blanca* de Eva García Sáenz de Urturi.

Respecto a lo relacional, las novelas de Dolores Redondo tienen como protagonistas a miembros de una misma comunidad, cuyas relaciones sociales se ven reglamentadas por características socioculturales recurrentes e incluso rasgos de carácter tradicionalmente asociados con las regiones montañosas: personalidades introvertidas; gusto por el silencio, la reserva y el secreto; desconfianza inicial en el trato. Por otra parte la novelista ha querido realzar el matriarcado como estructura familiar dominante, paradójicamente encarnada por tres hermanas de las cuales ninguna es madre en el primer tomo; pero todas aparecen como dueñas de sus destinos, nunca dependientes de ningún personaje masculino.

La dimensión identitaria, por fin, es esencial en la trilogía mediante la cultura popular vasca, que da lugar a largas réplicas didácticas en boca de Jonan, un joven inspector licenciado en antropología, o en la de la hermana de Amaia, deseosa de explicarle a James las leyendas locales. El anclaje se hace pues tan cultural como geográfico, y ahonda en las raíces más profundas de una civilización: sus mitos fundadores y sus creencias ancestrales. La novelista construye cada uno de los tomos de la trilogía en torno a una gran figura de la mitología vasco-navarra (Basajaun, Tarttalo, Inguma), pero es en la primera novela donde las creencias relacionadas con el entorno del bosque se desarrollan más y se presentan siempre como el cimiento de la comunidad: el bosque es «la alfombra sobre la que caminaron una generación tras otra de baztaneses», y provoca en Amaia un «secreto orgullo de pertenencia»⁵.

A Dolores Redondo le gusta recordar en sus entrevistas que ella misma es vasca y se crió con la transmisión oral de los cuentos y leyendas que aparecen en las novelas. También se documentó, como lo atestiguan los agradecimientos presentes al final de *El guardián invisible*: la autora cita al Museo etnográfico Jorge Oteiza del Baztán, en Elizondo, y expresa su admiración por el trabajo del padre José Miguel de Barandiaran, considerado como el fundador de la etnología vasca, evocado por varios personajes de la novela. En los dos tomos siguientes, a lo mejor para subrayar su propia pertenencia a la comunidad y su propia adhesión a las creencias populares, la novelista incluye en sus agradecimientos a la diosa Mari, personificación de la madre naturaleza, protectora de los rebaños y de las cosechas, cuyo culto se considera como determinante para la fertilidad de los campos o la fecundidad de las mujeres.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

La aparición de la diosa Mari a Amaia, mientras se encuentra aislada durante una caminata junto a su marido y a su hermana (cap. 39), es una de las escenas más fuertes de la novela *El guardián invisible*, indisociable del contexto montañoso en la cual surge. El entorno resulta muy propicio: «El bosque más misterioso y mágico que existe. [...] Un bosque que brindaba multitud de sensaciones [...] el rumor del río les indicó la dirección del lugar mágico al que se dirigían»⁶. La inmersión en la naturaleza agudiza los sentidos, la atmósfera es misteriosa, la intriga resulta interrumpida al servicio del suspense. Lo que sigue es un ascenso difícil por un camino empinado y una llegada a la cueva donde se produce el encuentro con una joven a la que Amaia no identifica de entrada como una criatura sobrenatural: será más tarde, contando la vivencia a sus parientes, cuando sea capaz de reconocer un fenómeno de aparición.

La figura de la diosa Mari resulta activa y funcional en la intriga, mucho más allá de un simple elemento folclórico o decorativo. En el plano de la intriga policíaca tiene un papel de adyuvante en la medida en que declara haber visto a un hombre descargando bolsas en la cueva, donde la investigación demostrará que se han disimulado huesos humanos. Por otra parte, la mitología popular quiere que las mujeres deseosas de tener hijos hagan peregrinajes a la cueva para traerle ofrendas, y el final de la novela revela precisamente que Amaia, quien aspira a la maternidad, está embarazada.

La introducción de lo sobrenatural en una novela policíaca plantea problemas evidentes de compatibilidad con el realismo inherente al género. El investigador suele ser una persona muy racional, adepta de la deducción lógica, eventualmente abierta al poder de la intuición pero en ningún caso de las creencias mágicas. Se trata además de un contraste que aparece en la misma novela mediante extractos de diálogos que realzan la reticencia de Amaia frente a la superstición de su hermana o de su tía:

- Mitología – puntualizó, escéptica, Amaia.
- No olvides, hermana, que la mitología está basada en creencias que han perdurado durante siglos.
- Sólo para paletos crédulos. [...] Historias de pueblo, destinadas a desaparecer. ¿Acaso crees que en la era del móvil e internet alguien

⁶ *Ibid.*, pp. 350-351.

va a darle a esas historias, bonitas, lo reconozco, alguna credibilidad?⁷

Este recelo inicial se ve derribado al final de la novela por las dos principales apariciones de criaturas mitológicas, la de Mari y la del Basajaun, profundamente vinculadas con el entorno del bosque pirenaico. El Basajaun, criatura homínida de unos dos metros y medio de altura, cabelluda y peluda, no es sino el protector del bosque: el famoso «guardián invisible» sólo se deja entrever desde lejos y se manifiesta mediante potentes silbidos que pueden ayudar a los caminantes extraviados. Se trata de una divinidad bondadosa, cuya presencia, una vez reconocida como tal por Amaia, le permitirá encontrar la serenidad necesaria para llevar a cabo la investigación. El Basajaun encarna pues el mismo tipo de papel que el bosque en sí mismo; se trata de un elemento esencial de la intriga policíaca (a pesar de su naturaleza mágica) y fundamental para el anclaje en la identidad vasco-navarra: «No era raro en medio de este bosque aceptar la existencia de las criaturas mágicas que conformaron el pasado de las gentes de aquella región»⁸.

DIMENSIÓN SIMBÓLICA DEL BOSQUE PIRENAICO EN LA NOVELA POLICÍACA

El espacio del bosque siempre ha ocupado un lugar particular en los imaginarios colectivos a través de la literatura, como lo ha demostrado para el área occidental el profesor de literatura Robert Harrison en su ensayo de 1992 *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, con una atención particular por los cuentos infantiles: «[...] en las religiones, las mitologías y las literaturas occidentales, el bosque se presenta como un lugar que altera las oposiciones lógicas, las categorías subjetivas. Un lugar donde se confunden las percepciones, revelando ciertas dimensiones escondidas del tiempo y de la conciencia»⁹, lo que puede significar un acceso al inconsciente. El bosque transforma a quien se adentra en él, es un espacio de aventuras y casi siempre de encuentros; un personaje puede perderse,

⁷ *Ibid.*, pp. 126-127.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ Harrison, Robert, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, 1992 (ed. or. *Forests: The Shadow of Civilization*, University of Chicago Press, 1992), p. 10, la traducción es nuestra.

volver a encontrarse a sí mismo, interactuar con animales dotados de palabra o con numerosas criaturas fantásticas de diversos talentos. . . Dicho recorrido iniciático y laberíntico se asemeja bastante a la investigación que el detective lleva, y cuando éste se implica personal y emocionalmente su progresión hacia la designación del culpable o la restauración del orden es a la vez una búsqueda identitaria.

En el caso del personaje de Amaia Salazar, la analogía funciona completamente: duda, se extravía, se desespera y luego vuelve a su camino, mientras su historia personal se entrelaza con los objetivos de la investigación policíaca. Su responsabilidad profesional corre paralela a una misión simbólica que se le aparece en sus pesadillas, la de «limpiar el río», «reparar la ofensa», es decir restaurar el equilibrio de un ecosistema trastornado por los crímenes (asesinatos de adolescentes en el primer tomo, sacrificios de bebés en los dos siguientes). El bosque no sólo es el espacio de descubrimiento de los cadáveres sino también el de la investigación, por ejemplo cuando Amaia vuelve para inspeccionar el sitio junto a los guardabosques. Y hacia el final, en el capítulo 36, el bosque se convierte en el lugar de una revelación simbólica, casi mística, que asocia la investigación policíaca con la dimensión psicológica individual y el fundamento identitario colectivo, en un contexto sacralizado en el que la creencia es tan religiosa como mitológica:

Al penetrar en la bóveda formada por las copas de los árboles tuvo la misma sensación que al entrar en una catedral, el mismo recogimiento, y sintió la presencia de Dios. Elevó los ojos aturrida mientras sentía la ira abandonar su cuerpo como una hemorragia feroz que a la vez la dejaba sin mal y sin fuerza. Rompió a llorar. [...] Se abrazó a un árbol como un druida enloquecido, como quizá lo hicieron sus antepasados, y lloró contra la corteza mojando con sus lágrimas el árbol¹⁰.

El surgimiento repentino del llanto recuerda el de los niños pequeños tristes por la ausencia de su madre pero que se autorizan a llorar únicamente cuando ésta vuelve¹¹: la expresión de la emoción sólo es posible

¹⁰ Redondo, Dolores, *El guardián invisible*, Booket, 2018 (ed. or. 2012), pp. 322-323.

¹¹ Dicha hipótesis ha sido defendida desde la mitad del siglo XX por Donald Winnicott en su famoso artículo *Why do babies cry?*, que constituye uno de los capítulos del libro *The Child, the Family and the Outside World*.

si la madre, fuente de vida, está presente para reconocerla y acogerla. La hipótesis parece confirmarse un poco más lejos, cuando Amaia, después de las lágrimas, consigue oír y entrever al Basajaun antes de sentir un sosiego inmenso calificado de «quietud uterina»: la joven, privada durante su infancia de cualquier forma de amor maternal, encuentra en el espacio del bosque una madre naturaleza de sustitución. El bienestar que alcanza en este momento le permitirá pasar una etapa, tanto en la investigación (progresando hacia el verdadero culpable) como en su vida personal (animándose a contar a su marido el terrible secreto de su infancia). El capítulo 36 acaba de hecho, después de salir del bosque, con una llamada telefónica de Amaia a James para anunciarle «Vuelvo a casa, amor»: perderse y volver a encontrarse... La novela en sí misma se termina por el anuncio del embarazo de Amaia, deseado en vano hasta ahora y vuelto posible gracias a la liberación alcanzada en el bosque.

CONCLUSIÓN

En una novela policíaca tradicional, de enigma, las cosas son a menudo bastante sencillas, esquemáticas: el Mal se encarna en un culpable que acaba desenmascarado por el representante del Bien, los muertos no suscitan ninguna emoción particular, todo termina bien, se restaura el orden y el lector puede dormir a pierna suelta. En el caso de Dolores Redondo lo que domina es la angustia, la tensión del thriller: el lector y la protagonista tienen poco descanso, estamos muy lejos del misterio de la habitación cerrada, y puede resultar difícil dormirse después de cerrar el libro. En esta perspectiva, el marco del bosque montañoso no sólo le permite a la novelista construir un anclaje regional identitario fuerte y reactivar una mitología local algo anticuada. También le sirve para actualizar las viejas recetas de los cuentos infantiles, poniéndolas al día, adaptando los ingredientes (mucho más gore, más sangre, más horror) para que los adultos se vean igualmente presas del espanto.

Con su trilogía del Baztán, la novelista parece haber colmado las esperas de un público ávido de sensaciones fuertes en un entorno natural familiar como lo es el bosque montañoso para los habitantes de los Pirineos. El impacto sobre el atractivo turístico de los territorios es inmenso, tanto para Dolores Redondo como para los que han seguido el mismo camino: Eva García Sáenz de Urturi, cuya trilogía anclada en Vitoria es más urbana pero utiliza también espacios de montaña, o Ibon Martín,

cuya actividad profesional inicial era la escritura de guías de turismo y de senderismo. Este último es uno de los autores que más explícitamente se esfuerza por valorizar sitios particulares de la costa atlántica o del monte pirenaico, como en *La fábrica de las sombras* (2016), que se desarrolla en un pueblo minúsculo cercano al bosque de Irati. Si desde los guías turísticos hasta la novela policíaca sólo hubo un paso para Ibon Martín, es de notar que el camino fue el contrario para Dolores Redondo: la editorial Destino publicó un breve libro¹² (de unas sesenta páginas) elaborado a partir de la trilogía, compuesto de numerosas fotografías de los lugares y extractos de los textos, ideal para preparar una ruta que siga los pasos de Amaia Salazar. La actualización y la relocalización de las viejas recetas provoca pues efectos inesperados, que a pesar de formar parte de una estrategia comercial también tienen el mérito de invitar a la lectura y al descubrimiento de País vasco o Navarra: unos territorios algo ásperos y rugosos, como todas las regiones de montaña, pero que se vuelven acogedores para quien se toma la molestia de adentrarse en el corazón del bosque, hasta lo más profundo del alma pirenaica.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.
- Harrison, Robert, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, 1992 (ed. or. *Forests: The Shadow of Civilization*, University of Chicago Press, 1992).
- Ondikol, Juan Mari; (del) Castillo, Alicia, *El valle prodigioso. Una ruta legendaria por el valle del Baztán*, Destino, 2015.
- Redondo, Dolores, *El guardián invisible*, Booket, 2018 (ed. or. *Destino*, 2012).
- Redondo, Dolores, *Legado en los huesos*, Destino, 2013.
- Redondo, Dolores, *Ofrenda a la tormenta*, Destino, 2014.
- Saumon, Gabrielle; Guyot, Sylvain; Migozzi, Jacques, *Du roman policier au territoire touristique. Ystad, Stockholm: enquête sur les phénomènes Wallander*

¹² Ondikol, Juan Mari; (del) Castillo, Alicia, *El valle prodigioso. Una ruta legendaria por el valle del Baztán*, Destino, 2015.

et Millénium, en *M@ppemonde*, 2015, 117.1, <https://mappemonde-archiv.mgm.fr/num45/articles/art15102.html>.

Thiesse, Anne-Marie, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Gallimard, 2019.

«SCRIVI UN POLIZIESCO DI MONTAGNA IN ITALIANO»: SUI MONDI POSSIBILI DELL'AI GENERATIVA

Luca Pezzini¹

INTRODUZIONE

Se scorriamo, su Amazon, gli ebook autopubblicati in lingua italiana, possiamo notare negli ultimi anni un impiego sempre più frequente e spesso smaccato delle AI generative: prima tra tutte, e molto riconoscibile, ChatGPT. Fino a tempi recentissimi – si può prendere a riferimento proprio il lancio di ChatGPT nel 2022 – l'impiego di macchine nel concepimento del testo non soltanto era un fenomeno prevedibilmente raro, ma rispondeva, complice la difficoltà tecnica, a una riflessione esplicita sulla pratica autoriale, consapevole e non di rado parodica (basti pensare al capostipite di questo *genre*, le “lettere d'amore” combinatorie di Christopher Strachey²). Nella gran maggioranza delle incursioni di ChatGPT negli autopubblicati, l'impiego della macchina non sembra però seguire la logica di una deliberata scelta artistica: la macchina non è intesa come parte o oggetto dell'opera, ma come mero strumento, in un'ottica di produzione testuale che risponde, piuttosto, a esigenze di mercato. Sovviene il poeta che Primo Levi – con capacità profetica non rara nei suoi racconti – mette in scena nel *Versificatore*: poeta per mestiere, che per alleggerire il lavoro di scrittura su commissione acquista una macchina, il

¹ Università di Torino.

² Strachey, Christopher, *The “Thinking” Machine*, in *Encounter*, 1954, pp. 25–31.

Versificatore appunto, capace di produrre testo poetico «[g]eniale no, ma commerciabile. Più che sufficiente per ogni scopo pratico»³.

Se di strumento si può parlare, si tratta d'altra parte di uno strumento con un margine di autonomia assai ampio: è la macchina stessa a scrivere e, così facendo, intervenire attivamente nella definizione di un *discourse* e nella sua propagazione testuale. Non mi riferisco, qui, soltanto alla (ormai abusata) categoria dei *bias*, spesso intesi alla stregua di semplici errori da correggere⁴, quanto piuttosto a quelle coordinate di senso che intelaiano i *mondi possibili* della narrazione⁵ e hanno ricadute sul modo in cui interpretiamo, o costruiamo, il mondo "reale". Mi riferirò a queste coordinate di senso con il fortunato termine *frame*: strutture concettuali predefinite, frutto di un lungo lavoro di elaborazione collettiva, che sono introiettate dall'individuo e utilizzate al bisogno⁶.

In quest'ottica, dunque, quali mondi possibili emergono quando chiediamo a un'AI di raccontarci una storia – poniamo, la trama di un poliziesco? Come analizzarli alla luce degli effettivi processi che la macchina ha usato per produrli, aprendo la *black-box*, in modo da confrontare questo piano quasi esegetico con la ricezione umana del "testo sintetico"? E quale nozione di mondo possibile si adatta a descrivere la generazione di testo da parte di un'entità che, per costituzione, non può attribuire significato a ciò che sta scrivendo? Il tentativo, in quanto segue, sarà rispondere a queste domande, indagando la «costruzione macchinica del fatto narrativo»⁷ nel poliziesco montano: la costruzione di mondi possibili – con le loro ricadute ed effetti sul mondo che abitiamo – che vede la macchina come parte attiva, indispensabile e in qualche misura autonoma nel processo.

Considerare il poliziesco è di particolare interesse, in questo contesto, per via del suo rilievo pragmatico: basti pensare, come caso su tutti, al

³ Levi, Primo, *Il Versificatore*, in *Storie naturali*, Einaudi, 1966, p. 44.

⁴ Sul tema e sulle ambiguità del *debiasing* rimando, per esempio, alle considerazioni di Blodgett, Su Lin et al. *Language (Technology) is Power: A Critical Survey of «Bias» in NLP*, in *arXiv*, 2020, <https://arxiv.org/abs/2005.14050>.

⁵ Un ampio quadro di contestualizzazione del tema è offerto da Ronen, Ruth, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge University Press, 1994.

⁶ Non mi soffermerò sulla genesi accademica e sulle diverse declinazioni di questa nozione – da Bateson a Fillmore a Lakoff, da Minsky a Goffman e via dicendo – ma alcune definizioni più precise saranno specificate in prosieguo.

⁷ Per parafrasare la nozione di «costruzione macchinica del fatto scientifico» di Shapin, Steven; Schaffer, Simon, *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life*, Princeton University Press, 2011.

cosiddetto *CSI effect*, l'impatto del positivismo forense della *fiction* sulle aspettative reali delle giurie anglosassoni⁸. Con l'intenzione di chiudere il cerchio sul percorso tracciato in questo volume, sarà al centro dell'analisi il poliziesco di montagna di ambientazione italiana, per analizzare quali possibili contributi possa dare l'AI a questo sottogenere. Per quanto riguarda lo strumento qui protagonista, restringerò il campo a una specifica famiglia di AI generative, i *masked Large Language Models* (mLLM), che comprende i modelli GPT⁹. Per la generazione di testo utilizzerò, in particolare, un modello *open source*, Dolphin Mistral di CognitiveComputations¹⁰, che replica con una certa accuratezza le risposte delle versioni più vecchie di ChatGPT.

La direzione di questo contributo è duplice. Dedicherò anzitutto una prima parte, teorica e metodologica, alla definizione di “mondi possibili” sintetici a partire dal meccanismo tecnico della macchina, con l'obiettivo di fondare l'analisi su un sostrato epistemologico solido. Nella seconda parte, dedicata ai testi, impiegherò il quadro così tracciato per indagare il contenuto di questi “mondi possibili” nel caso del poliziesco di montagna

⁸ Si veda, per esempio, Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, 2008, p. 78 sgg.

⁹ Fino a GPT-3.5 e alla versione di ChatGPT gratuita che, ancora a inizio 2025, su esso si basa. I riferimenti essenziali sono Radford, Alec et al. *Language models are unsupervised multitask learners*, in *Semantic Scholar*, 2019, <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:160025533> e Brown, Tom B. et al. *Language Models are Few-Shot Learners*, in *arXiv*, 2020, <https://arxiv.org/abs/2005.14165>. Si vedano inoltre, per un'analisi di GPT-3 che offre vari spunti di riflessione per il nostro discorso, Zhang, Min; Li, Juntao, *A commentary of GPT-3 in MIT Technology Review 2021*, in *Fundamental Research*, 2021, 1.6, pp. 831–833; Dale, Robert, *GPT-3: What's it good for?*, in *Natural Language Engineering*, 2021, 27.1, pp. 113–118. GPT-4 ha differenze apprezzabili; le architetture dei modelli più recente, GPT-4 Turbo e GPT-5, non sono pubbliche.

¹⁰ In particolare Dolphin 2.9.3 Mistral 7b v0.3 32k, disponibile su HuggingFace all'indirizzo <https://huggingface.co/cognitivecomputations/dolphin-2.9.3-mistral-7B-32k> (ultimo accesso 10 febbraio 2025), quantizzato a 8 bit, di qui in poi indicato DM. Per una panoramica sui modelli Dolphin si veda Hartford, Eric, *Dolphin*, in *Eric Hartford – Curator of Cognitive Computations*, 2023, <https://erichartford.com/dolphin>; per l'originario modello *open source* Mistral, si rimanda a Jiang, Albert Q. et al. *Mistral 7B*, in *arXiv*, 2023, <https://arxiv.org/abs/2310.06825>. Per riprodurre i risultati qui presentati, si configuri `model.generate` con `top_k=200`, `top_p=0.95`, `temperature=0.35`, `repetition_penalty=1.1`.

in italiano, con particolare attenzione al piano pragmatico, all'intervento della *fiction* sulle categorie di lettura della realtà.

FLUSSO DI COSCIENZA CONTRAFFATTA

Preliminare necessario per indagare i testi sintetici è descriverne l'“autore”, quell'entità aliena che è l'AI, e analizzare la pratica di scrittura che li produce. Il paradigma oggi impiegato per l'intelligenza artificiale, cui è dovuto lo straordinario successo degli ultimi anni, è quello del *machine learning*: in questo quadro teorico, un modello di AI è un programma che, mediante l'esposizione a un numero sufficiente di esempi, acquisisce in parziale autonomia la capacità di svolgere un compito. Nel caso dei modelli generativi che scrivono testi, il compito è predire una alla volta le parole successive a un *prompt*, cioè una sequenza iniziale di parole date (in modo analogo, per avere in mente un esempio, a quanto capita con l'autocompletamento della tastiera del cellulare). La declinazione del *chatbot* che, all'apparenza, “risponde a domande” segue la stessa logica: la macchina prevede la risposta proseguendo un testo che inizia con la domanda.

Per svolgere il compito di predizione, la macchina impara a replicare i fenomeni di co-occorrenza tra termini che osserva in un grande *corpus di addestramento*: memorizza così, per esempio, che dopo la sequenza ordinata «il, detective, scopre, il» è più probabile che occorra «colpevole» rispetto a «termosifone», ma non memorizza l'intera frase «il detective scopre il colpevole». In prima approssimazione, possiamo dire che il mLLM ricava dal corpus una sorta di dizionario: per ciascuna unità elementare del testo (detto *token*: lessema, sillaba, segno di punteggiatura), la macchina estrae e memorizza un'“istruzione d'uso” che specifica quanto è probabile che essa occorra dopo una certa sequenza di altri *token*, e impara così, su basi esclusivamente statistiche, in quali contesti sia opportuno utilizzarla. È in questo senso che il modello realizza la nozione wittgensteiniana per cui «Il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio»¹¹. Se per Wittgenstein questo valeva «[p]er una grande classe di casi – anche se non per tutti i casi»¹², per la macchina è invece l'unica definizione

¹¹ Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, 2009 (ed. or. 1953), § 43.

¹² *Ibid.*

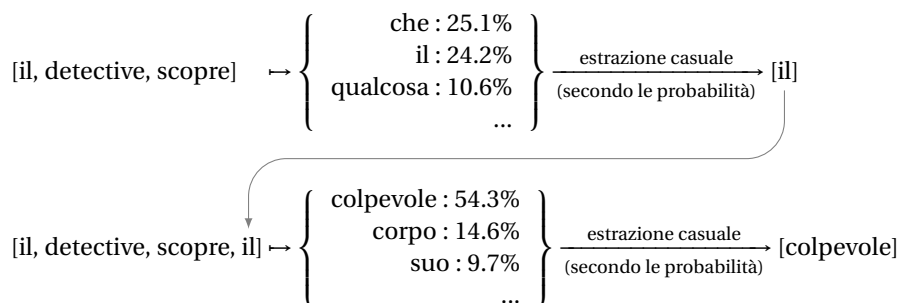


Fig. 1: Due passaggi del meccanismo di generazione: la macchina prevede, per tutti i *token*, la probabilità che possano seguire la frase di input (sulla base del loro uso tipografico) e ne seleziona uno, estraendolo casualmente secondo quelle probabilità. Per esempio, nel primo caso il *token* estratto $[il]$ non era il più probabile, ma il secondo per ordine di probabilità (24.2%). Il *token* estratto è concatenato e la nuova sequenza è presa in input per prevedere il successivo, ossia $[colpevole]$, e così via.

operativa valida di “significato”: né *Sinn* né *Bedeutung*, si tratta piuttosto di un uso per così dire tipografico.

Ciò che il mLLM impara, dunque, dipende da testi preesistenti (il corpus), pur non riducendosi a una semplice parafrasi di quei testi. Da essi è estratta, piuttosto, una rete di correlazioni statistiche che simula, a un tempo, la *langue* e una forma degenerare di enciclopedia: non l’entità rizomatica descritta da Eco, «dove i percorsi si accorciano e si allungano e ogni termine acquista vicinanza con gli altri, attraverso scorciatoie e contatti immediati, rimanendo nel contempo legato a tutti gli altri secondo relazioni sempre mutevoli»¹³, ma un suo simulacro sclerotizzato, che dipende dall’uso tipografico delle parole.

Ora, si è detto che il modello impara a proseguire un *prompt* (che sia per noi riconoscibile come un incipit o come una domanda): in particolare, sia durante la fase di addestramento sia durante la generazione, la macchina ha accesso soltanto alle parole *precedenti* a quella di interesse¹⁴. Il meccanismo è rappresentato in Fig. 1: durante la generazione, il

¹³ Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, 1975, § 2.12.2.

¹⁴ È in questo senso che si parla di *masked model*: una maschera oscura tutto ciò che segue la parola di interesse durante l’addestramento, vincolando la dipendenza ai *token* passati.

modello prende in input il “dato” del testo che gli viene presentato e vi concatena il “nuovo” del singolo *token* di output; il testo così ottenuto è preso nuovamente in input e un nuovo *token* è generato, e così via. La scrittura progressiva che si può osservare in ChatGPT deriva precisamente da questo meccanismo. In effetti, questa assoluta unidimensionalità del “ragionamento” della macchina è l’elemento più straniante e, una volta compreso, rende chiaro come l’apparenza di senso nei testi generati sia in realtà illusoria.

Basti considerare questo esempio: se un essere umano pronuncia l’enunciato «il detective scopre il colpevole», lo schema mentale soggiacente è qualcosa di simile a «detective-scoprire-colpevole», in cui la realizzazione linguistica precisa (che prevede articoli e scelte di flessioni) è in qualche misura posteriore all’ossatura concettuale nella forma più essenziale. Quando l’essere umano, scrivendo, completa la frase «il detective scopre» con «il colpevole», ad avere precedenza è «colpevole», e «il» vi viene ricordato. Tutt’altro meccanismo si verifica quando la frase «il detective scopre il colpevole» è prodotta da un mLLM, come avviene in Fig. 1. In questo caso, dato l’input «il detective scopre», il *token* [il] non viene prodotto in vista del *token* successivo [colpevole], bensì sulla base della pura co-occorrenza statistica con i termini *precedenti* – e solo con quelli. Solo una volta che questa prima scelta è stata operata, la sequenza «il detective scopre il» viene a sua volta presa in input e, di nuovo per ragioni di co-occorrenza, determina la selezione di [colpevole]. Il modello non mira finalisticamente ai *token* che noi percepiamo come rilevanti, che sono piuttosto resi mano a mano più probabili (e quindi più probabilmente estratti) soltanto alla luce del testo che li precede: la tensione verso l’articolazione compiuta e coerente del testo sintetico si rivela così un effetto prospettico¹⁵.

Una pratica di scrittura, insomma, che sembra rassomigliare alla *scrittura automatica* – concatenazione del tutto priva di consapevolezza, pilotata dall’inconscio¹⁶ – e che ricorda in qualche senso un flusso di coscienza: un flusso di «coscienza contraffatta», potremmo dire, adottando una

¹⁵ Si può impiegare allo scopo la nozione greimasiana, puramente fenomenica, di *intenzionalità* come tensione dalla virtualità alla realizzazione: cfr. Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, 2007 (ed. or. 1979), p. 161.

¹⁶ Sul parallelismo tra disegno automatico (in particolare nella pratica magica) e AI generativa si è riflettuto in Pezzini, Luca, *Chaos machine, magick learning: sulle*

locuzione prodotta da alcune AI per parlare di se stesse, in un tentativo goffo di parafrasare “intelligenza artificiale”¹⁷. La cruciale differenza rispetto a qualsiasi testo scritto (più o meno consciamente) da un essere umano è che qui non si presuppone alcun contenuto semantico, né alcun referente per i *token*. Il testo, cioè, *non sta dicendo nulla* nel senso usuale del termine. In effetti, si potrebbe dire che perfino «testo» sia qui, a rigore, termine metaforico: «*[u]n testo*», scrive Eco, «è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo»¹⁸, ma nessuna destinazione interpretativa è presupposta nella generazione dei testi sintetici (se non per il *prompt*, che tuttavia può limitarsi alla totale genericità di «scrivi una storia»). È portato all'estremo, piuttosto, un processo di cooperazione interpretativa del Lettore – per usare ancora i termini echiani – che, qui, diventa costruzione del significato *tout court*: il testo diventa tale *soltanto* nella misura in cui vi è sovrapposto un senso ulteriore, esterno, che corre costantemente il rischio di degenerare in processo pareidolico.

MONDI POSSIBILI?

Di fronte a questo trionfo del non-senso, dunque, cosa si può dire di quei mondi possibili che il testo sintetico sembra descrivere? Rispondendo alla richiesta di scrivere «un poliziesco di montagna in italiano», Dolphin Mistral racconta che «*[i]n una piccola città alpina, la neve cominciava a coprire i sentieri*»¹⁹: è lecito asserire che sta definendo un mondo possibile, *ammobiliato* con una piccola città alpina e i sentieri coperti di neve, e dunque con montagne, escursionisti e via dicendo?

La risposta potrebbe fermarsi alla presa d'atto che qualsiasi decodifica del testo sintetico è aberrante per definizione: i mondi possibili, in questa forma di cooperazione narrativa estremizzata, potrebbero essere definiti

interazioni tra intelligenza artificiale e magia del caos, in *SinestesieOnline*, 2025, 46, p. 162 sgg.

¹⁷ Cabanac, Guillaume et al. *Tortured phrases: A dubious writing style emerging in science. Evidence of critical issues affecting established journals*, in *arXiv*, 2021, <https://arxiv.org/abs/2107.06751>.

¹⁸ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, 1979, p. 54, corsivo nell'originale.

¹⁹ DM, *Scrivi un poliziesco di montagna in italiano*, s. 180. Si indicherà, come riferimento per i testi sintetici, il *seme* (s.) che fissa la componente casuale della generazione, assegnato con `torch.manual_seed`.

in toto dal Lettore, come limite delle approssimazioni successive della sua attività previsionale²⁰. La soluzione è però insoddisfacente, perché non tiene conto di ciò che il testo sintetico fa durante l'esperienza di lettura: simula un vincolo interpretativo, confermando o smentendo le previsioni inferenziali del Lettore in modo apparentemente coerente. In effetti, montagne ed escursionisti compariranno nel prosieguo del testo.

Per fare luce su questo punto si può impiegare, come anticipato in introduzione, la nozione di *frame*, di coordinate di senso. Un'accezione di *frame* particolarmente adatta ad analizzare i costrutti tipografici della macchina si può trovare nella trattazione di George Lakoff, che si concentra sul piano strettamente espressivo delle parole più che sulle astratte strutture enciclopediche²¹. Scrive Lakoff, in un contributo che costituisce una sorta di sintesi del suo impiego dei *frame*, che le parole usate nel linguaggio

are defined relative to frames, and hearing a word can activate its frame—and the frames in its system—in the brain of a hearer. Words themselves are not frames. But under the right conditions, words can be chosen to activate desired frames²².

Questo il meccanismo di attivazione; la produzione di un *frame* è, d'altra parte, un'operazione di lungo periodo, impossibile da ridurre a una rapida interazione comunicativa: i *frame* cristallizzerebbero nella mente delle persone che li utilizzano, corrispondendo a precise configurazioni neurali che si attivano a cascata. Ciò che si propone qui come lente interpretativa è che un simile processo di cristallizzazione si verifichi durante l'addestramento del mLLM; e che la scelta del *prompt* per la generazione corrisponda alla scelta di parole che attivano un preciso *frame*.

Come si è visto in Fig. 1, a ogni passaggio di generazione il mLLM calcola, per il suo intero vocabolario, qual è la probabilità che ciascun *token* segua la sequenza in input; si aggiunga ora che i *token* di input non

²⁰ Il riferimento, qui, è naturalmente Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, 1979, p. 122 sgg.

²¹ Queste ultime sono il focus, invece, dell'accezione usata da Eco, di derivazione minskiana: cfr. *ibid.*, p. 79 sgg.

²² Lakoff, George, *Why it Matters How We Frame the Environment*, in *Environmental Communication*, 2010, 4.1, pp. 70–81. Si confronti, inoltre, Lakoff, George, *Moral Politics: What Conservatives Know That Liberals Don't*, University of Chicago Press, 1996.

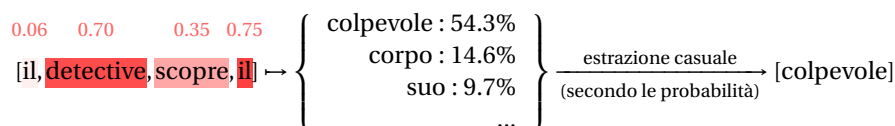


Fig. 2: L'attenzione (in tonalità di rosso nell'immagine) pesa il rilievo di ogni *token* di input. Il primo [il] ha valore molto basso (colore pallido), non condizionando in modo significativo la predizione [colpevole]; il secondo [il], viceversa, è molto alto (colore acceso) e determina nella predizione il genere grammaticale maschile.

sono intesi tutti con la stessa importanza, ma sono pesati mediante valori di rilevanza chiamati *attenzione* (Fig. 2). Il meccanismo dell'attenzione permette di rendere conto della plasticità del linguaggio e costituisce l'elemento centrale dell'architettura di questi modelli²³. In generale, quanto più un termine, nel corpus di addestramento, occorre frequentemente in situazioni specifiche, tanto più il suo *token* condizionerà in modo determinante il testo successivo: questi *token* «pesanti» (come [detective] in Fig. 2) corrispondono ai termini capaci di innescare *frame* nella trattazione lakoffiana. È questo meccanismo a governare il passaggio dal senso del corpus alla sua simulazione nel testo sintetico.

Quando chiediamo a Dolphin Mistral di scrivere «un poliziesco», il *token* [poliziesco] condiziona la probabilità di selezione dei successivi, per cui tra essi sarà più facile trovare [delitto] che [Cenerentola]. Ciò corrisponde al fatto che, per l'essere umano, il termine *poliziesco* attivi un certo sistema di *frame* che concorrono a definire un orizzonte delle attese assai preciso. Le previsioni che dipendono in modo forte da quel *token* iniziale (per esempio, [detective] o [indagine]) tenderanno a rafforzare il *frame* attivato, vincolando ulteriormente la selezione dei *token* successivi e garantendo così la simulazione di coerenza.

Si può allora definire il “mondo possibile” della macchina come questo criterio *a posteriori* di regole di selezione, che corrisponde all'interazione tra i vari *frame* attivati dal *prompt*: il mondo possibile, cioè, è descritto dal sistema di regole probabilistiche che definisce cosa sia possibile e cosa

²³ Non stupisce, in tal senso, il titolo del contributo seminale che introduce l'architettura *transformer*: Vaswani, Ashish et al., *Attention is all you need*, in Guyon et al. (cur.), *31st Conference on Neural Information Processing Systems (NIPS). Advances in Neural Information Processing Systems*, 2017.

non sia possibile incontrare nel prosieguo del testo sintetico. L'attività previsionale del Lettore umano ipotizza mondi possibili alla luce della propria enciclopedia e li seleziona e corregge man mano che procede con la lettura, assegnando così un senso alla forma tipografica. Dal canto suo, l'attività previsionale della macchina *simula una cooperazione interpretativa con se stessa*, leggendo a ogni passaggio ciò che ha già scritto e prevedendo il *token* successivo sulla base dell'enciclopedia sclerotizzata del corpus. In questo modo, il mLLM costruisce una sequenza di *token* che simula l'attività previsionale di un Lettore possibile e la fissa come testo sintetico.

Questo sguardo teorico offre una strategia empirica di indagine, perché possiamo visualizzare in modo esplicito, dato un *token* nel *prompt*, quali *token* successivi dipendano in modo forte da esso, a partire dai valori dell'attenzione. È il momento, allora, di lasciare parlare la macchina: domandiamo a Dolphin Mistral di raccontarci un poliziesco di montagna in italiano e indaghiamone l'attenzione.

LA LINGUA DELLA MACCHINA E I GRADI DELLA POLIZIA

Una risposta alla richiesta «Scrivi un poliziesco di montagna in italiano», intitolata *L'ombra del ghiaccio*, è riportata in fig. 3. Al testo sono sovrapposte le mappe di attivazione dell'attenzione per i *token* [poliziesco], [montagna] e [italiano]. Il colore indica se l'influenza del *token* sul testo seguente sia inferiore (blu) o superiore (rosso) alla media di influenza di tutti e tre: in altre parole, misura se il rilievo di quel *token* di input sia stato centrale nel produrre proprio quel termine nel testo generato²⁴. Per comodità di lettura, il testo completo si può trovare in appendice.

Una prima considerazione riguarda la “lingua” del testo sintetico: in che senso ci troviamo di fronte a un testo “in italiano”? La domanda appare

²⁴ Basti qualche accenno ai dettagli tecnici, prima di tornare più diffusamente in altra sede sulla metodologia adottata. In GPT e in Mistral, l'attenzione è memorizzata da una serie di *attention head* indipendenti, ciascuna delle quali osserva una serie distinta di fenomeni di co-occorrenza a ogni strato di neuroni del modello. Ai fini di questa prima esplorazione, si è calcolata la media dell'attenzione rispetto alle *head* e rispetto ai livelli, ottenendo, al passaggio di generazione di uno specifico *token*, un unico valore di attenzione per ciascuno dei *token* precedenti. Inoltre, i *token* che compongono le varie parole sono combinati, considerandone il valore medio.

user Scrivi un poliziesco di montagna in italiano assistant Titolo: L'ombra del ghiaccio Capitolo 1: Il ritorno della neve In una piccola città alpina, la neve cominciava a coprire i sentieri che conducevano alle vette nevose. Il tenente Marco Bianchi, un agente di polizia con molti anni di esperienza, stava guardando fuori dalla sua finestra quando vide le prime fiocchi di neve che cadevano sulla città. Ricordava l'anno scorso, quando un misterioso scomparso aveva scosso la città e lasciato una serie di indizi pericolosi sulle piste nevose. Capitolo 2: La chiamata del capitano Il capitano Anna Moretti, la capo della polizia locale, entrò nella stanza di Marco e gli diede un'altra chiamata. Un turista era stato trovato morto in un albergo vicino, con il suo volto distorto da un sorriso macchinoso. La causa del decesso era ancora sconosciuta, ma la scena del crimine mostrava tracce di un potente veleno. Capitolo 3: I sospetti si accumulano Marco e Anna iniziarono a indagare, interrogando gli ospiti dell'hotel e i suoi dipendenti. Tuttavia, nessuno sembrava avere un motivo per uccidere il turista. Mentre il tempo nevoso continuava a peggiorare, i sospetti si accumulavano attorno a un gruppo di escursionisti che si erano recentemente trasferiti in città. Capitolo 4: La scoperta del passato oscuro Durante le loro indagini, Marco e Anna scoprirono che uno degli escursionisti, un uomo di nome Luca Rossi, aveva un passato oscuro legato a un noto criminale che era scomparso l'anno precedente. Con le indizi che puntavano sempre più verso Luca, Marco e Anna decisero di seguire il suo gruppo di escursionisti nelle montagne nevose. Capitolo 5: La lotta per la verità Nelle montagne, Marco e Anna scoprirono che il gruppo di escursionisti era in realtà un gruppo di criminali che cercavano di nascondersi dalle autorità. All'interno di una caverna nevosa, scoprirono che il criminale scomparso dell'anno prima era ancora vivo e stava pianificando un ultimo colpo prima di morire. Capitolo 6: L'ultima battaglia Con l'aiuto dei rinforzi che erano arrivati in tempo, Marco e Anna affrontarono il criminale e i suoi compari in una lotta feroce all'interno della caverna nevosa. Alla fine, riuscirono a catturarli tutti e a salvare il turista scomparso che avevano trovato inizialmente. Capitolo 7: La pace ritorna alla città Rientrati alla città, Marco e Anna furono accolti come eroi. La neve iniziò a fondere, rivelando il terreno sotto di essa. La città poteva finalmente tornare alla normalità, mentre Marco e Anna si preparavano per il prossimo caso. Ma come sempre, sapevano che la vita non avrebbe mai smesso di sorprenderli.

user Scrivi un poliziesco di montagna in italiano assistant Titolo: L'ombra del ghiaccio Capitolo 1: Il ritorno della neve In una piccola città alpina, la neve cominciava a coprire i sentieri che conducevano alle vette nevose. Il tenente Marco Bianchi, un agente di polizia con molti anni di esperienza, stava guardando fuori dalla sua finestra quando vide le prime fiocchi di neve che cadevano sulla città. Ricordava l'anno scorso, quando un misterioso scomparso aveva scosso la città e lasciato una serie di indizi pericolosi sulle piste nevose. Capitolo 2: La chiamata del capitano Il capitano Anna Moretti, la capo della polizia locale, entrò nella stanza di Marco e gli diede un'altra chiamata. Un turista era stato trovato morto in un albergo vicino, con il suo volto distorto da un sorriso macchinoso. La causa del decesso era ancora sconosciuta, ma la scena del crimine mostrava tracce di un potente veleno. Capitolo 3: I sospetti si accumulano Marco e Anna iniziarono a indagare, interrogando gli ospiti dell'hotel e i suoi dipendenti. Tuttavia, nessuno sembrava avere un motivo per uccidere il turista. Mentre il tempo nevoso continuava a peggiorare, i sospetti si accumulavano attorno a un gruppo di escursionisti che si erano recentemente trasferiti in città. Capitolo 4: La scoperta del passato oscuro Durante le loro indagini, Marco e Anna scoprirono che uno degli escursionisti, un uomo di nome Luca Rossi, aveva un passato oscuro legato a un noto criminale che era scomparso l'anno precedente. Con le indizi che puntavano sempre più verso Luca, Marco e Anna decisero di seguire il suo gruppo di escursionisti nelle montagne nevose. Capitolo 5: La lotta per la verità Nelle montagne, Marco e Anna scoprirono che il gruppo di escursionisti era in realtà un gruppo di criminali che cercavano di nascondersi dalle autorità. All'interno di una caverna nevosa, scoprirono che il criminale scomparso dell'anno prima era ancora vivo e stava pianificando un ultimo colpo prima di morire. Capitolo 6: L'ultima battaglia Con l'aiuto dei rinforzi che erano arrivati in tempo, Marco e Anna affrontarono il criminale e i suoi compari in una lotta feroce all'interno della caverna nevosa. Alla fine, riuscirono a catturarli tutti e a salvare il turista scomparso che avevano trovato inizialmente. Capitolo 7: La pace ritorna alla città Rientrati alla città, Marco e Anna furono accolti come eroi. La neve iniziò a fondere, rivelando il terreno sotto di essa. La città poteva finalmente tornare alla normalità, mentre Marco e Anna si preparavano per il prossimo caso. Ma come sempre, sapevano che la vita non avrebbe mai smesso di sorprenderli.

user Scrivi un poliziesco di montagna in italiano assistant Titolo: L'ombra del ghiaccio Capitolo 1: Il ritorno della neve In una piccola città alpina, la neve cominciava a coprire i sentieri che conducevano alle vette nevose. Il tenente Marco Bianchi, un agente di polizia con molti anni di esperienza, stava guardando fuori dalla sua finestra quando vide le prime fiocchi di neve che cadevano sulla città. Ricordava l'anno scorso, quando un misterioso scomparso aveva scosso la città e lasciato una serie di indizi pericolosi sulle piste nevose. Capitolo 2: La chiamata del capitano Il capitano Anna Moretti, la capo della polizia locale, entrò nella stanza di Marco e gli diede un'altra chiamata. Un turista era stato trovato morto in un albergo vicino, con il suo volto distorto da un sorriso macchinoso. La causa del decesso era ancora sconosciuta, ma la scena del crimine mostrava tracce di un potente veleno. Capitolo 3: I sospetti si accumulano Marco e Anna iniziarono a indagare, interrogando gli ospiti dell'hotel e i suoi dipendenti. Tuttavia, nessuno sembrava avere un motivo per uccidere il turista. Mentre il tempo nevoso continuava a peggiorare, i sospetti si accumulavano attorno a un gruppo di escursionisti che si erano recentemente trasferiti in città. Capitolo 4: La scoperta del passato oscuro Durante le loro indagini, Marco e Anna scoprirono che uno degli escursionisti, un uomo di nome Luca Rossi, aveva un passato oscuro legato a un noto criminale che era scomparso l'anno precedente. Con le indizi che puntavano sempre più verso Luca, Marco e Anna decisero di seguire il suo gruppo di escursionisti nelle montagne nevose. Capitolo 5: La lotta per la verità Nelle montagne, Marco e Anna scoprirono che il gruppo di escursionisti era in realtà un gruppo di criminali che cercavano di nascondersi dalle autorità. All'interno di una caverna nevosa, scoprirono che il criminale scomparso dell'anno prima era ancora vivo e stava pianificando un ultimo colpo prima di morire. Capitolo 6: L'ultima battaglia Con l'aiuto dei rinforzi che erano arrivati in tempo, Marco e Anna affrontarono il criminale e i suoi compari in una lotta feroce all'interno della caverna nevosa. Alla fine, riuscirono a catturarli tutti e a salvare il turista scomparso che avevano trovato inizialmente. Capitolo 7: La pace ritorna alla città Rientrati alla città, Marco e Anna furono accolti come eroi. La neve iniziò a fondere, rivelando il terreno sotto di essa. La città poteva finalmente tornare alla normalità, mentre Marco e Anna si preparavano per il prossimo caso. Ma come sempre, sapevano che la vita non avrebbe mai smesso di sorprenderli.

Fig. 3: Testo de *L'ombra del ghiaccio* con le mappe di attivazione dell'attenzione per i token [poliziesco], [montagna] e [italiano] (in giallo).

particolarmente significativa quando si iniziano a notare apparenti calchi linguistici, come nel caso di Anna che «diede un'altra chiamata»²⁵.

Nella produzione testuale di un mLLM, la capacità di espressione in una certa lingua – l'italiano in questo caso – non dipende soltanto dalla presenza di testi in quella lingua nel corpus di addestramento: in effetti, nel caso dell'italiano essi costituiscono un'esigua minoranza²⁶. La macchina sviluppa, piuttosto, la capacità di costruire testo in una lingua minoritaria nel corpus sulla falsariga delle strutture linguistiche dell'inglese, lingua maggioritaria. Benché il modello non sia esplicitamente addestrato sul compito della traduzione, la presenza sporadica di testi bilingui nel corpus è sufficiente per simulare la traduzione come fenomeno emergente.

Proprio questo meccanismo è qui in atto. Le mappe di attenzione di [italiano] sono quasi integralmente rosse: la macchina, cioè, sta considerando [italiano] come guida quasi a ogni passo di generazione, come se le informazioni d'uso di ogni *token* successivo fossero quelle del corrispettivo lessema in inglese con l'informazione aggiuntiva «italiano». Il testo sintetico appare così una traduzione in italiano dalla “lingua madre” della macchina, come se essa pensasse in inglese e si esprimesse poi in una lingua seconda: è chiaro, d'altra parte, che si tratta di un'apparenza illusoria, dal momento che tutto ciò che il mLLM sta facendo è comporre quei *token* specifici²⁷.

Più interessante di questo livello puramente linguistico è la simulazione di effetti di senso. Alla luce della mappa di attenzione, la richiesta di un testo «in italiano» condiziona non solo la lingua apparente del testo, ma anche il mondo possibile in scena: valori alti di attenzione si registrano non soltanto sulla struttura formale («Capitolo»), ma sui nomi dei personaggi e sull'ambientazione «alpina»; in effetti, se nel *prompt* non si

²⁵ Per un caso ancora più evidente con lo stesso *prompt*: «All'interno del rifugio, trovarono una mappa antica di tutte le montagne circostanti. Sulla mappa, c'era un simbolo segreto. “Questo simbolo ricorda a me il logo di un noto sindacato del crimine,” disse l'agente Domenico», s. 150.

²⁶ Il corpus di addestramento di Mistral non è pubblico, ma si può prevedere, in analogia con altri casi, che la frazione di lingue diverse dall'inglese copra pochi punti percentuali.

²⁷ Per un'analisi approfondita di alcuni meccanismi che simulano la traduzione in questi modelli si rimanda a Zhang, Xiang et al. *Don't Trust ChatGPT when Your Question is not in English: A Study of Multilingual Abilities and Types of LLMs*, in *arXiv*, 2023, <https://arxiv.org/abs/2305.16339>.

specifica la lingua («scrivi un poliziesco di montagna»), il testo sintetico appare sì “in italiano”, ma i nomi dei personaggi restano anglosassoni e ad «alpina» è di norma sostituito «montana»²⁸. Secondo la macchina, insomma, un poliziesco di montagna in italiano si ambienta in Italia.

Il mondo possibile attivato da [poliziesco] prevede, d'altra parte, un'enciclopedia fondata sulla *detective fiction* statunitense che è predominante nel corpus: ecco allora che sono in scena, in Italia, un tenente di polizia e il suo capitano. Il fenomeno è quasi onnipresente: compaiono in altri casi *detective* della polizia, *reserve police officer*²⁹, e ancora cacciatori di taglie³⁰ e procuratori distrettuali³¹. Su questo punto è utile soffermarci per indagare il legame tra testo e immaginario, evidenziando un parallelismo tra i meccanismi di colonizzazione dell'enciclopedia del Lettore e di quella della macchina: basti citare per confronto un simile, celebre cortocircuito.

È il luglio 1974 quando Sarti Antonio, sergente, compare per la prima volta nella produzione di Lorian Macchiavelli: *Le piste dell'attentato* apre la serie di romanzi polizieschi più longeva della storia italiana, con un protagonista dal grado inesistente³². Commenta Macchiavelli:

Il grado di sergente non esiste e non [è] mai esistito nella realtà, ma i poveri di fantasia (l'ambiente letterario ne pullula) hanno scambiato il grado che ho dato al mio questurino per una mancanza

²⁸ Un esempio: «La storia inizia con un detective di nome John che si trova in una piccola città montana per indagare su una serie di misteriose scomparsi [sic]», s. 42.

²⁹ «Nonostante l'isolamento della zona e il terreno accidentato, l'ispettore Pellegrini non lascia nulla al caso. Insieme all'esperto alpinista e agente di riserva, Marco Rossi, iniziano a ricostruire gli ultimi momenti della vittima», s. 360.

³⁰ «Il tenue soleggiamento dell'alba toccava le vette nevose delle Alpi, quando l'agente Marco Rossi, un esperto cacciatore di taglie e membro della squadra speciale della Polizia di Stato, si trovò coinvolto in un incidente durante una missione», s. 44.

³¹ «Il 20 gennaio, giorno del santo patrono della città, un evento straordinario sconvolse l'equilibrio di tutti: la scomparsa del procuratore distrettuale, uomo rispettato e temuto da tutti», s. 48. La stessa data ricorre in vari testi sintetici: il 20 gennaio, che nelle mappe di attenzione è fortemente associato a [poliziesco], è la ricorrenza di San Sebastiano martire, patrono della Polizia Municipale.

³² È forse una coincidenza – ma il gioco metaletterario che caratterizza tutto il ciclo di Sarti Antonio potrebbe farne dubitare – ciò che il narratore dichiara nella prima pagina de *Le piste dell'attentato*, parlando di un militare: «Se devo dirvi che tipo di graduato è, ci rinuncio perché non ho mai capito cosa vogliano dire i fili, le stelle e i segni sul cappello» (Macchiavelli, Lorian, *Le piste dell'attentato*, Einaudi, 2010, ed. or. 1974, p. 8).

di coerenza con la realtà. Sostengono che non conosco la prassi e la procedura giudiziario-investigativa. [...] Rispondo, ma nessuno mi ascolta, che per scrivere un romanzo io cerco di dimenticare il più possibile la prassi e la procedura poiché non sono né un giornalista né un magistrato né un commissario. Sono uno scrittore e pertanto io invento³³.

Se la posizione dell'autore difficilmente potrebbe essere più chiara, sulla verosimiglianza si può cogliere qualcosa di più nella stessa intervista, a partire da quando, tracciando le origini di Sarti Antonio, Macchiavelli racconta: «Fin dall'infanzia ho letto, fra i tanti romanzi, molta letteratura gialla, in particolare i classici americani»³⁴.

Come è naturale, la valutazione di verosimiglianza delle soluzioni narrative non dipende dalla pura corrispondenza con fatti del mondo reale: essa poggia piuttosto su un elemento convenzionale (l'accordo quasi esplicito che norma la sospensione dell'incredulità in un *genre* testuale) e su un elemento enciclopedico (l'enciclopedia del "reale" che il Lettore possiede a proposito del mondo che abita). Macchiavelli rivendica la libertà del piano convenzionale³⁵; è però il secondo che, in questa sede, merita attenzione. In effetti, dare a Sarti Antonio il rango di sergente può renderlo paradossalmente più verosimile, rispetto a un'enciclopedia costruita su uno specifico modello estero, di quanto sarebbe chiamarlo «vice sovrintendente»: agli occhi di un pubblico che in generale non ha dimestichezza con i gradi della polizia italiana, ma conosce al contrario assai bene il mondo possibile del poliziesco statunitense, la prima soluzione è immediatamente decodificabile, la seconda no. È in questo senso che, al di là di ogni (pur rivendicato) arbitrio dell'autore, Macchiavelli può descrivere in modo davvero verosimile, e finanche realistico, il suo *sergente* di polizia.

³³ Debicke, Patrizia, *Gli eroi non invecchiano. Intervista a Lorian Macchiavelli ospite del Noir In Festival 2021*, in *MilanoNERA*, 2021, <https://milanonera.com/gli-eroi-non-invecchiano-intervista-a-loriano-macchiavelli-ospite-del-noir-in-festival-2021/>.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Un caso in cui, invece, l'arbitrarietà delle regole del mondo possibile soccombe alla corrispondenza realista è quello di Poiana, congedato dagli autori con lo smantellamento della forestale: si veda Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 13.25, pp. 27–36.

Sarti Antonio, dunque, è un *sergeant* nella misura in cui a essere tradotta non è tanto la lingua – l'inglese della *fiction* statunitense – quanto piuttosto una porzione di enciclopedia che intelaia il mondo possibile, ancorata a specifiche costruzioni di immaginario ed esportata intertestualmente³⁶. È questo elemento di permeabilità tra immaginari narrativi (asimmetrica, con tratti quasi di colonizzazione) tra che è qui centrale, in particolare nelle sue ricadute pragmatiche: ciò che è *verosimile* nel mondo possibile deborda nel mondo reale. Si è già citato in proposito il *CSI effect*, ma è ancora più calzante la percezione della procedura giudiziaria in Europa, ricalcata sul modello statunitense dei telefilm:

An English legal expert told us about seeing a young barrister try to proceed before an English court in a manner that is possible only in the United States. A Spanish anthropologist who had filmed legal procedures in California carried her camera into a Spanish courtroom and was shocked to discover that everything was done differently from how it was done in the United States. German defendants and lay assessors have indicated in interviews that they were surprised to learn that procedure in German courts was so different from what watching television had led them to expect³⁷.

Ancora, per limitarci all'Italia, dà una misura del fenomeno la diffusione in anni recenti di una truffa in cui è richiesto di pagare una cauzione – inesistente nel nostro quadro giuridico – per un parente appena arrestato³⁸.

³⁶ Nel caso della produzione di Macchiavelli, questo elemento è tanto più suggestivo se si considera l'esperimento di *Funerale dopo Ustica* (1989) e *Strage* (1990), scritti sotto l'identità fittizia di Jules Quicher: «Erano i tempi nei quali gli scrittori italiani non erano in grado, a sentire i critici e gli editori, di scrivere romanzi gialli e tanto meno romanzi di spionaggio. Io ero e sono convinto del contrario e proposi all'editor di dimostrare la falsità di quelle affermazioni scrivendo tre romanzi con pseudonimo straniero. [...] Pallino [Edmondo Araldi, editor di Rizzoli] perfezionò l'idea costruendo un autore fantasma, Jules Quicher, (c'è anche una sua foto nella quarta di copertina) e dotandolo di un passato di uomo dei servizi di sicurezza di una multinazionale, al corrente di molte verità che rivelava attraverso i suoi romanzi» (Mochi, Roberta, *Dieci domande a... Lorian Macchiavelli*, in *Progetto Babele*, 2003, 8, p. 28).

³⁷ Machura, Stefan; Ulbrich, Stefan, *Law in film: Globalizing the Hollywood courtroom drama*, in *Journal of Law and Society*, 2001, 28.1, p. 117.

³⁸ Per citare soltanto un caso, molto recente: Girotti, Paolo, *Cuggiono, paga una "cauzione" per evitare il carcere alla nipote: anziana truffata*, in *Il Giorno*, 7 maggio 2025,

Qualcosa di molto simile a questa contaminazione di mondi possibili si verifica nel caso delle AI: il testo prodotto da Dolphin Mistral non è la traduzione di un testo inglese preesistente, ma simula le coordinate di senso del materiale testuale anglosassone preponderante nel corpus; su un piano pragmatico, opera con analogo meccanismo di colonizzazione. Il fenomeno è di particolare interesse perché il terreno della narrazione sintetica di *fiction* sfugge al controllo, su cui la ricerca è febbrile, sulla veridicità dei contenuti prodotti da AI: fittizio per definizione, ha d'altra parte la sua forza pragmatica in una singolare nozione di verosimiglianza.

DELITTI SINTETICI SULLA MONTAGNA ITALIANA

Tornando ora a osservare le mappe di attenzione, numerosi caratteri del poliziesco macchinico emergono da *L'ombra del ghiaccio*. Se guardiamo al finale, per esempio, possiamo anzitutto notare le attivazioni su «La pace ritorna alla città» e «tornare alla normalità»: il poliziesco sintetico pare offrire quella funzione tranquillizzante di impronta positivista – un ottimismo a un tempo sociale ed epistemico – che identifica il giallo classico, con una vittoriosa «lotta per la verità». Se è vero che, in generale, il lieto fine può dipendere da semplice sovrarappresentazione nel corpus, le attivazioni sono abbastanza forti da suggerire una correlazione specificamente legata al *genre*. Secondo elemento di interesse nel finale, la marca di una serialità almeno potenziale: Marco e Anna «si preparavano per il prossimo caso». Se «fin dalle sue origini, il poliziesco», si intende umano, «è un genere con una forte vocazione seriale»³⁹, sembra che analoghe considerazioni valgano per il poliziesco della macchina, che ha spesso l'aspetto di un episodio pilota⁴⁰: le mappe di attivazione per [poliziesco] non si limitano a far rilevare «caso», che potrebbe dipendere da semplice affinità semantica, ma evidenziano «prossimo». La proiezione verso la

<https://www.ilgiorno.it/legnano/cronaca/cuggiono-cauzione--evitare-carcere-nipote-anziana-truffata-4f7a6a68>.

³⁹ Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 13.25, p. 28.

⁴⁰ Per esempio: «Marco continua a servire nella Polizia Giudiziaria, sempre pronto a affrontare nuove sfide e misteri. Con Bruno al suo fianco, non c'è nulla di cui non possano affrontare insieme», s. 200; «Il caso della Spirale della Morte è risolto, ma Marco sa che ci saranno sempre altri misteri da risolvere. [...] Con ogni probabilità, questo non sarà l'ultimo caso di Marco Rossi», s. 48.

serialità fa cioè parte delle regole di impiego della forma narrativa (per noi) e del *pattern* statistico (per la macchina).

Guardando nel suo complesso la mappa di attenzione di [poliziesco], è evidente una struttura narrativa quasi formulare nel suo schematismo: il suo prototipo non è da cercare, naturalmente, nel canone letterario, ma con ogni probabilità nelle sinossi in rete di serie televisive e romanzi – il materiale, cioè, su cui la macchina è stata verosimilmente addestrata. L'arco narrativo esplicitato dai titoli dei capitoli ne *L'ombra del ghiaccio* è convenzionale fino all'idealtipo proppiano, elemento in effetti assai stabile tra un risultato e l'altro della generazione. Questa prevalenza dello schema non fornisce informazioni sul poliziesco come genere, bensì sulla ricezione del poliziesco che emerge dal corpus, nella forma appunto delle sinossi. È cioè testimonianza di una lente interpretativa – lo sguardo neo-strutturalista della narratologia applicata *à la* Vogler – che diventa essa stessa parte dell'orizzonte delle attese: la macchina restituisce proprio questa aspettativa, un poliziesco in cui l'eroe è convocato, indaga, arriva alla prova intermedia della lotta contro le difficoltà ambientali, infine allo scontro diretto (e violento, fisico) con il colpevole, prima della ricostituzione dell'ordine. Indicativo, a riguardo, il movimento unidirezionale del racconto, che solo talvolta torna sui suoi passi: non è cruciale, per esempio, un movente.

Come ultimo tassello di questa analisi, ci si può ora interrogare su come l'ambientazione della montagna, e della montagna "italiana", intervenga in questo quadro, nell'interazione con le sue convenzioni e stereotipie. Una prima considerazione, prevedibile, è che il poliziesco della macchina non tende spontaneamente all'ambientazione naturale. Le mappe di attenzione che misurano la dipendenza da [poliziesco] sono ristrette alla componente cittadina: nell'incipit, che la piccola città sia «alpina» non deriva da [poliziesco], ma da [montagna] e [italiano]. D'altra parte, e questo elemento è più interessante, il legame con la componente urbana è sì presente ma non appare forte: lo stesso *token* [città] dipende più da [montagna] che da [poliziesco]. La griglia formale di correlazioni statistiche che determina il *frame* della narrazione di indagine appare, cioè, in larga misura indipendente dall'ambientazione; ad ammobiliare il mondo possibile intervengono personaggi (poliziotti in primo luogo) ed eventi (scomparsa, indagini, scontri) più che luoghi.

Cosa si può dire, per converso, sulle storie di montagna? Dalla seconda mappa di attenzione si può notare una rottura di simmetria: se [polizie-

sco] non suggerisce il mondo possibile della montagna, limitandosi al massimo a una pallida eco urbana, al contrario [montagna] apre al poliziesco: le storie di montagna possono contemplare, secondo la macchina, sparizioni, omicidi, avvelenamenti, criminali e polizia. Più ampio e sfumato l'orizzonte delle attese, meno precisamente circoscritto il genere, nella narrazione sintetica di montagna può trovare posto anche il delitto.

La montagna italiana appare qui presentata in due facce contrapposte, negativi fotografici l'una dell'altra. Anzitutto, intesa come *scena*⁴¹, essa è la cartolina turistica: non stupisce che si parli di «piste» (e non di sentieri o tracce, *tracks*, né di pendii, *slopes*), con cortocircuito tra escursionismo e sci; riferimenti puntuali in altri esempi citano la Valle d'Aosta⁴² e Cortina d'Ampezzo⁴³. Vittime ricorrenti sono turisti ed escursionisti che al luogo non appartengono: lo sguardo che si posa sulla montagna è, nella gran maggioranza dei casi, esterno. Si ripropone quel meccanismo, già evidenziato da Alessandro Perissinotto⁴⁴, che vede il delitto come un elemento che arriva alla montagna da un altro luogo; alla montagna, piuttosto, appartiene la categoria del Male. Al di fuori del profilo antropico delle «piccole città alpine», in effetti, l'ambiente naturale è un luogo minaccioso e nemico, che offre rifugio ai criminali e ostacola gli eroi: è questa la seconda declinazione, una montagna che diventa *agente*. È evidente nel testo, fino allo schematismo, l'allineamento tra la minaccia meteorologica del «tempo nevoso» e gli sforzi fallimentari delle indagini⁴⁵; e, nel finale, tra lo sciogliersi delle nevi e la pace che «ritorna alla città». Dal punto di vista strutturale, questo carattere oscuro che nasconde il male oltre a coltivarlo sembra dare alla montagna, nei mondi possibili della macchina,

⁴¹ Prendendo in prestito i termini, celebri, impiegati da Burke, Kenneth, *A grammar of motives*, University of California Press, 1969.

⁴² Talvolta con cortocircuiti geografici: «Nel cuore delle Alpi, in una piccola città alpina chiamata Valle d'Aosta, si svolge la vicenda principale del nostro poliziesco di montagna. [...] Ma c'è qualcosa di più grande e più pericoloso dietro questi furti: un'organizzazione criminale internazionale che sta cercando di mettere le mani su un prezioso tesoro nascosto nelle montagne della Valle d'Aosta.», s. 44.

⁴³ «Il sole sorgeva dietro la montagna, illuminando il piccolo paese di Cortina d'Ampezzo con una luce dorata», s. 150.

⁴⁴ Si confronti il contributo in questo volume.

⁴⁵ Un altro esempio: «Con le prove accumulate, Marco inizia a cercare l'assassino. La montagna diventa il suo campo di battaglia, con ghiaccio e vento che lo assalgono mentre cerca di risolvere il mistero. Ogni passo porta Marco più vicino alla verità, ma anche più vicino alla pericolosa cornice della montagna», s. 51.

un'intrinseca caratteristica di terreno di indagine. La montagna italiana, in particolare, ha il fascino misterioso del sovrannaturale e dell'occulto: se *L'ombra del ghiaccio* si muove su un terreno di pura razionalità, altrove la macchina restituisce in modo esplicito una suggestione di segno opposto. Compiono così in scena antichi e misteriosi simboli, sacrifici umani e sette⁴⁶, mostri che sfidano il confine tra il naturale e il sovrannaturale⁴⁷, fino a «spiriti malvagi» che aggrediscono il protagonista⁴⁸. Sul tema valgono, naturalmente, le considerazioni sulla montagna come luogo fantastico, terra di leggende e di mitologie tradizionali⁴⁹, ma si può qui aggiungere un ulteriore elemento: il legame tra la collocazione geografica (l'Italia turistica) e la componente occulta appare qui mediata da una precisa costruzione esotizzante. La macchina restituisce, così, una simulazione del poliziesco angloamericano di ambientazione italiana (per fare un nome, la Venezia di Donna Leon), con uno sguardo "dal di fuori" che si comprende a partire dalla «tradition of the golden age of Anglo-American crime fiction that often took on exotic settings and locations» e interessa «a geopolitical concern with American power and influence»⁵⁰; al con-

⁴⁶ «Insieme, Marco e Clara iniziano a indagare su queste figure misteriose. Le loro ricerche portano allo scoperta di una setta segreta che pratica rituali oscuri sulle montagne. La setta, guidata da un antico e potente leader, ha un piano malvagio che minaccia non solo Vallecielo, ma tutto il mondo», s. 123.

⁴⁷ «Marco trovò il Dottor Viktor in una vecchia cabina sulla cima della montagna. Lì, scoprì che il dottore era coinvolto in esperimenti su animali, creando un nuovo tipo di droga che rendeva gli animali aggressivi e feroci. Questo era il motivo per cui ci erano così tante strane attività nella zona. Il Dottor Viktor ammise tutto, ma disse a Marco che non era colpevole di nulla, poiché stava solo cercando di proteggere il villaggio da un'imminente invasione di creature mostruose», s. 154.

⁴⁸ «Bianchi inizia a raccogliere prove e interroga gli abitanti del paese, scoprendo che alcuni di loro avevano avuto strani sogni e visioni notti prima dell'incidente. [...] Durante l'ascesa [sulla montagna], incontra una vecchia donna che gli rivela una vecchia leggenda locale secondo cui la montagna è posseduta da uno spirito malvagio che uccide coloro che vi penetrano. [...] Mentre continua l'indagine, Bianchi e il suo team scoprono una strana spirale di ghiaccio sulla montagna, al centro della quale si trova un antico simbolo runico. [...] Nella notte, mentre Bianchi sta esaminando il simbolo runico, sente strani rumori provenire dalla montagna. Decide quindi di passare la notte lì, ma viene attaccato da uno spirito malvagio che cerca di ucciderlo», s. 42.

⁴⁹ Caso su tutti il Baztán di Dolores Redondo: si confronti il contributo di Myriam Roche in questo volume.

⁵⁰ McGuire, Valerie, *Reading Donna Leon As Mediterranean Eco-Noir*, in *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology*, Routledge, 2023, p. 401.

tempo, è forte la fascinazione per una storia locale mitologizzata (basti citare l'ovvio esempio di Dan Brown). L'Italia che ne risulta, dunque, è sì la cartolina dell'impianto sciistico, ma allo stesso tempo un luogo in cui può trovare terreno, per esempio, «una vecchia leggenda locale che parla di una spirale misteriosa sulla cima di un monte, dove gli antichi romani sacrificavano i prigionieri per ottenere protezione dalle dee delle montagne»⁵¹.

CONCLUSIONI

L'analisi potrebbe proseguire; basti in questa sede fermarsi qui, per tornare brevemente sul piano metodologico. Il quadro teorico presentato suggerisce una strategia per interpretare “correttamente”, pur con tutte le ambiguità epistemiche di una simile aspirazione, i testi prodotti da macchine: in particolare, la definizione di mondi possibili proposta – confini statistici alla generazione determinati dall'attivazione di “*frame*” nella macchina – permette di tracciare una corrispondenza tra la ragione statistica del testo e il senso che vi viene proiettato dal Lettore, fondando così teoricamente l'approccio di analisi.

Nel caso del poliziesco di montagna in italiano, le mappe di attenzione corrispondenti ai *token* iniziali – e quindi corrispondenti a parole in grado di innescare *frame* – contribuiscono in particolare a descrivere le coordinate di senso che il corpus restituisce. La dinamica di colonizzazione dell'immaginario da parte di uno specifico canone testuale, marcatamente anglocentrico, è di particolare interesse per le ricadute pragmatiche; l'emersione dello schematismo narrativo restituisce, da parte sua, un preciso orizzonte delle attese ricalcato su un'idea meccanica della costruzione di storie. Ancora, lo sguardo esotizzante sulla montagna italiana è indicativo di uno specifico gioco di poteri epistemiche che trovano nelle narrazioni un'evidente cartina al tornasole.

In un contesto di letteratura popolare che impiega in modo sempre più significativo i testi prodotti da macchine, è lecito aspettarsi che questi fenomeni si propaghino in modo via via più marcato: che l'orizzonte delle attese del Lettore umano, cioè, sia a sua volta modificato da ciò che “impara” leggendo i testi generati, con un intervento sempre più importante del testo sintetico sulla realtà. Metodologie di indagine come quella qui

⁵¹ DM, *Scrivi un poliziesco di montagna ambientato in Italia*, s. 44.

presentata si rendono, perciò, non solo teoricamente interessanti, ma utili (e forse necessarie) per fondare una ricerca sull'AI generativa che non si limiti al livello più superficiale, ma apra la *black-box* e osservi i meccanismi profondi della macchina.

BIBLIOGRAFIA

- Blodgett, Su Lin; Barocas, Solon; Daumé III, Hal; Wallach, Hanna, *Language (Technology) is Power: A Critical Survey of «Bias» in NLP*, in *arXiv*, 2020, <https://arxiv.org/abs/2005.14050>.
- Brown, Tom B.; Mann, Benjamin; Ryder, Nick; Subbiah, Melanie; Kaplan, Jared; Dhariwal, Prafulla; Neelakantan, Arvind; Shyam, Pranav; Sastry, Girish; Askell, Amanda; Agarwal, Sandhini; Herbert-Voss, Ariel; Krueger, Gretchen; Henighan, Tom; Child, Rewon; Ramesh, Aditya; Ziegler, Daniel M.; Wu, Jeffrey; Winter, Clemens; Hesse, Christopher; Chen, Mark; Sigler, Eric; Litwin, Mateusz; Gray, Scott; Chess, Benjamin; Clark, Jack; Berner, Christopher; McCandlish, Sam; Radford, Alec; Sutskever, Ilya; Amodei, Dario, *Language Models are Few-Shot Learners*, in *arXiv*, 2020, <https://arxiv.org/abs/2005.14165>.
- Burke, Kenneth, *A grammar of motives*, University of California Press, 1969.
- Cabanac, Guillaume; Labbé, Cyril; Magazinov, Alexander, *Tortured phrases: A dubious writing style emerging in science. Evidence of critical issues affecting established journals*, in *arXiv*, 2021, <https://arxiv.org/abs/2107.06751>.
- Dale, Robert, *GPT-3: What's it good for?*, in *Natural Language Engineering*, 2021, 27.1, pp. 113–118.
- Debicke, Patrizia, *Gli eroi non invecchiano. Intervista a Lorianò Macchiavelli ospite del Noir In Festival 2021*, in *MilanoNERA*, 2021, <https://milanonera.com/gli-eroi-non-invecchiano-intervista-a-loriano-macchiavelli-ospite-del-noir-in-festival-2021/>.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, 1975.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, 1979.
- Girotti, Paolo, *Cuggiono, paga una «cauzione» per evitare il carcere alla nipote: anziana truffata*, in *Il Giorno*, 7 maggio 2025, <https://www.ilgiorno.it/legnano/cronaca/cuggiono-cauzione--evitare-carcere-nipote-anziana-truffata-4f7a6a68>.

- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, 2007 (ed. or. 1979).
- Hartford, Eric, *Dolphin*, in *Eric Hartford – Curator of Cognitive Computations*, 2023, <https://erichartford.com/dolphin>.
- Jiang, Albert Q.; Sablayrolles, Alexandre; Mensch, Arthur; Bamford, Chris; Chappot, Devendra Singh; de las Casas, Diego; Bressand, Florian; Lengyel, Gianna; Lample, Guillaume; Saulnier, Lucile; Renard Lavaud, Léo; Lachaux, Marie-Anne; Stock, Pierre; Le Scao, Teven; Lavril, Thibaut; Wang, Thomas; Lacroix, Timothée; El Sayed, William, *Mistral 7B*, in *arXiv*, 2023, <https://arxiv.org/abs/2310.06825>.
- Lakoff, George, *Moral Politics: What Conservatives Know That Liberals Don't*, University of Chicago Press, 1996.
- Lakoff, George, *Why it Matters How We Frame the Environment*, in *Environmental Communication*, 2010, 4.1, pp. 70–81.
- Levi, Primo, *Il Versificatore*, in *Storie naturali*, Einaudi, 1966, pp. 29–56.
- Macchiavelli, Lorian, *Funerale dopo Ustica*, Rizzoli, 1989 (sotto lo pseudonimo Jules Quicher).
- Macchiavelli, Lorian, *Strage*, Rizzoli, 1990 (sotto lo pseudonimo Jules Quicher).
- Macchiavelli, Lorian, *Le piste dell'attentato*, Einaudi, 2010 (ed. or. 1974).
- Machura, Stefan; Ulbrich, Stefan, *Law in film: Globalizing the Hollywood courtroom drama*, in *Journal of Law and Society*, 2001, 28.1, pp. 117–132.
- McGuire, Valerie, *Reading Donna Leon As Mediterranean Eco-Noir*, in *The Routledge Handbook of Crime Fiction and Ecology*, Routledge, 2023, pp. 399–409.
- Mochi, Roberta, *Dieci domande a... Lorian Macchiavelli*, in *Progetto Babele*, 2003, 8, pp. 27–29.
- Perissinotto, Alessandro, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, 2008.
- Perissinotto, Alessandro; Pollone, Matteo, *Possible Worlds, Real Worlds and Worlds of Fiction in Lorian Macchiavelli's Detective Stories*, in *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 2024, 13.25, pp. 27–36.
- Pezzini, Luca, *Chaos machine, magick learning: sulle interazioni tra intelligenza artificiale e magia del caos*, in *SinestesieOnline*, 2025, 46, pp. 151–165.

- Radford, Alec; Wu, Jeffrey; Child, Rewon; Luan, David; Amodei, Dario; Sutskever, Ilua, *Language models are unsupervised multitask learners*, in *Semantic Scholar*, 2019, <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:160025533>.
- Ronen, Ruth, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge University Press, 1994.
- Shapin, Steven; Schaffer, Simon, *Leviathan and the air-pump: Hobbes, Boyle, and the experimental life*, Princeton University Press, 2011.
- Strachey, Christopher, *The "Thinking" Machine*, in *Encounter*, 1954, pp. 25–31.
- Vaswani, Ashish; Shazeer, Noam; Parmar, Niki; Uszkoreit, Jakob; Jones, Llion; Gomez, Aidan N.; Kaiser, Łukasz; Polosukhin, Illia, *Attention is all you need*, in Guyon; Luxburg; Bengio; Wallach; Fergus; Vishwanathan; Garnett (cur.), *31st Conference on Neural Information Processing Systems (NIPS). Advances in Neural Information Processing Systems*, 2017.
- Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, 2009 (ed. or. 1953).
- Zhang, Min; Li, Juntao, *A commentary of GPT-3 in MIT Technology Review 2021*, in *Fundamental Research*, 2021, 1.6, pp. 831–833.
- Zhang, Xiang; Li, Senyu; Hauer, Bradley; Shi, Ning; Kondrak, Grzegorz, *Don't Trust ChatGPT when Your Question is not in English: A Study of Multilingual Abilities and Types of LLMs*, in *arXiv*, 2023, <https://arxiv.org/abs/2305.16339>.

APPENDICE: L'OMBRA DEL GHIACCIO

A seguire, il testo completo di DM, *Scrivi un poliziesco di montagna in italiano*, s. 180.

<user> Scrivi un poliziesco di montagna in italiano

<assistant> Titolo: L'ombra del ghiaccio

Capitolo 1: Il ritorno della neve

In una piccola città alpina, la neve cominciava a coprire i sentieri che conducevano alle vette nevose. Il tenente Marco Bianchi, un agente di polizia con molti anni di esperienza, stava guardando fuori dalla sua finestra quando vide le prime fiocchi di neve che cadevano sulla città. Ricordava l'anno scorso, quando un misterioso scomparso aveva scosso la città e lasciato una serie di indizi pericolosi sulle piste nevose.

Capitolo 2: La chiamata del capitano

Il capitano Anna Moretti, la capo della polizia locale, entrò nella stanza di Marco e gli diede un'altra chiamata. Un turista era stato trovato morto

in un albergo vicino, con il suo volto distorto da un sorriso macchinoso. La causa del decesso era ancora sconosciuta, ma la scena del crimine mostrava tracce di un potente veleno.

Capitolo 3: I sospetti si accumulano

Marco e Anna iniziarono a indagare, interrogando gli ospiti dell'hotel e i suoi dipendenti. Tuttavia, nessuno sembrava avere un motivo per uccidere il turista. Mentre il tempo nevoso continuava a peggiorare, i sospetti si accumulavano attorno a un gruppo di escursionisti che si erano recentemente trasferiti in città.

Capitolo 4: La scoperta del passato oscuro

Durante le loro indagini, Marco e Anna scoprirono che uno degli escursionisti, un uomo di nome Luca Rossi, aveva un passato oscuro legato a un noto criminale che era scomparso l'anno precedente. Con le indizi che puntavano sempre più verso Luca, Marco e Anna decisero di seguire il suo gruppo di escursionisti nelle montagne nevose.

Capitolo 5: La lotta per la verità

Nelle montagne, Marco e Anna scoprirono che il gruppo di escursionisti era in realtà un gruppo di criminali che cercavano di nascondersi dalle autorità. All'interno di una caverna nevosa, scoprirono che il criminale scomparso dell'anno prima era ancora vivo e stava pianificando un ultimo colpo prima di morire.

Capitolo 6: L'ultima battaglia

Con l'aiuto dei rinforzi che erano arrivati in tempo, Marco e Anna affrontarono il criminale e i suoi compari in una lotta feroce all'interno della caverna nevosa. Alla fine, riuscirono a catturarli tutti e a salvare il turista scomparso che avevano trovato inizialmente.

Capitolo 7: La pace ritorna alla città

Rientrati alla città, Marco e Anna furono accolti come eroi. La neve iniziò a fondere, rivelando il terreno sotto di essa. La città poteva finalmente tornare alla normalità, mentre Marco e Anna si preparavano per il prossimo caso. Ma come sempre, sapevano che la vita non avrebbe mai smesso di sorprenderli.