



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di
Studi Umanistici
e della Formazione

Corso di Laurea in
Filologia Moderna

Dal giallo al noir Il colore dell'angoscia tra Francia e Italia

Relatrice

Professoressa Barbara Innocenti

Candidata

Chiara Bernardini

Indice

Premessa.....	3
1. Il <i>noir</i> in letteratura.....	6
1.1 Un tentativo di definizione.....	6
1.2 Il colore dell'angoscia.....	8
1.3 Il giallo: la storia del genere che conduce al <i>noir</i>	10
1.3.1 L'età dell'oro del giallo	20
1.3.2 L'evoluzione del poliziesco: Francia e Stati Uniti	23
1.4 Il <i>noir</i> non è il giallo.....	31
1.5 Elementi strutturali	35
2. Il <i>noir</i> francese	41
2.1 Le origini	41
2.2 Marcel Duhamel e la <i>Série Noire</i>	43
2.3 <i>Polar</i> , <i>néopolar</i> e <i>noir</i> mediterraneo: una vocazione sovversiva	52
2.3.1 Il contributo di Léo Malet.....	54
2.3.2 Il <i>néopolar</i> e la svolta politica.....	62
2.3.3 Dal <i>néopolar</i> al <i>noir</i> mediterraneo	69
3. Italia in nero	82
3.1 Il <i>noir</i> italiano: le origini.....	85
3.2 Il nuovo <i>noir</i> italiano dagli anni Novanta agli anni Duemila.....	99
3.3 Le città del nuovo <i>noir</i> : Bologna, Milano e Roma.....	102
3.3.1 Il <i>noir</i> bolognese: il Gruppo 13	102
3.3.2 Il <i>noir</i> milanese: la Scuola dei duri.....	105
3.3.3 La capitale del crimine: il gruppo Neonoir.....	106
3.4 Un'idea di <i>noir</i> : letteratura del reale	109
3.4.1 Il <i>noir</i> tra passato e presente: Carlo Lucarelli.....	111
3.4.2 Il <i>noir</i> come denuncia sociale: Massimo Carlotto.....	115
Conclusioni.....	119
Bibliografia.....	121
Indice degli autori	132
Indice dei personaggi.....	133

Premessa

Il presente elaborato è incentrato sull’analisi del genere *noir* nell’ambito letterario, versante per lo più lasciato in ombra dalla critica rispetto a quello cinematografico. L’obiettivo del lavoro è delinearne le caratteristiche generali ed essenziali, tracciandone l’evoluzione dalle origini fino ai giorni nostri, con una particolare attenzione alla fortuna del genere in Francia, riconosciuta come la culla del *noir*, e in Italia, dove quest’ultimo ha conosciuto un grande successo, affermandosi come uno dei mezzi narrativi più apprezzati nel panorama letterario contemporaneo.

Il primo capitolo affronta una delle questioni principali legate allo studio del *noir*: quella relativa alla sua definizione, su cui ancora oggi si registrano posizioni divergenti, in quanto il genere è in continua evoluzione e in costante trasformazione. Adattandosi ai diversi contesti culturali e sociali in cui si sviluppa, esso ridefinisce costantemente le proprie coordinate e specificità, mantenendo sempre una natura sfuggente, duttile e plastica, che lo rende un fenomeno letterario assolutamente affascinante. Il termine *noir* ha acquisito, nel corso del tempo, un’ampiezza semantica che lo ha reso un’etichetta elastica capace di inglobare e omologare generi diversi come il poliziesco classico, il *mystery*, l’*hard-boiled*¹ ed altri sottogeneri. Questo processo ha causato una perdita di specificità e generato confusione, tanto che in Italia, ad esempio, il termine francese è spesso usato come sinonimo di “giallo”.

Nel primo capitolo è presente, infatti, un *excursus* storico che ha l’obiettivo di mostrare come il *noir*, pur essendo strettamente connesso al genere poliziesco (e in particolare all’*hard-boiled* americano), non possa essere considerato semplicemente un suo derivato.

Il secondo capitolo è dedicato all’analisi del *noir* francese, di cui si

¹ Termine americano che significa «cotto», «bollito», è il poliziesco d’azione realistico e violento statunitense e spesso indicato come il prototipo del *thriller*. Alle sue spalle ci sono i *Dime Novels* con il loro gusto dei colpi di scena, delle emozioni forti, dei contrasti e la loro destinazione a vaste masse di lettori popolari. Cfr. Ernesto G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, Roma, Nuova Universale Studium, 1981, p. 203.

esplorano le origini, l’evoluzione e le caratteristiche principali. Il genere nasce da un incontro tra letteratura e cinema, due ambiti inseparabili nel contesto della sua formazione. Il termine nasce e si diffonde a partire dagli anni Quaranta del Novecento, quando due critici cinematografici francesi lo utilizzano per descrivere le pellicole hollywoodiane a tema criminale. Parallelamente, nel 1945, Marcel Duhamel introduce il termine anche in ambito letterario, dando vita alla celebre collana editoriale *Série Noire*, che diventa il punto di riferimento per il romanzo *noir* francese.

A partire dagli anni Cinquanta scrittori come Albert Simonin, Auguste Le Breton e, in particolare, Léo Malet contribuiscono a delineare un *noir* più radicato nella realtà francese, con ambientazioni locali e una forte attenzione alla criminalità parigina. È però a partire dagli anni Settanta che il genere subisce una svolta decisiva. Come vedremo meglio nelle pagine che seguono, il *néopolar*, porta il *noir* verso un’impronta più marcatamente politica, riflettendo il clima acceso e contestatario del post-Sessantotto. È con Jean-Patrick Manchette che esso diventa un mezzo di critica sociale in cui gli autori raccontano, attraverso la finzione narrativa del romanzo, la complessità e problematicità della realtà francese e della criminalità.

Nel terzo capitolo viene analizzata la nascita e l’evoluzione del *noir* italiano. Il genere, pur imponendosi nel panorama letterario con un certo ritardo rispetto ad altri Paesi, ha saputo imporsi e sviluppare una forte identità nazionale. È con Giorgio Scerbanenco che il *noir*, a partire dagli anni Sessanta, si affrancha dalle influenze esterofile, trovando una dimensione specificatamente italiana. Le sue storie sono percorse da una criminalità e una violenza sempre più dilaganti e trasformano il genere in un potente strumento di lettura della realtà sociale, economica e politica dell’Italia. Come vedremo, questa specifica funzione si rafforza ulteriormente nei decenni successivi: autori come Loriano Macchiavelli, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto e Giancarlo De Cataldo, sviluppano e danno vita ad un nuovo *noir* italiano, che percorre la via del realismo. Dagli anni Novanta, il genere vive un’esplosione editoriale, con un incremento di scrittori, saggi critici e festival letterari dedicati. Si lega sempre di più ai territori e alle

regioni italiane: Bologna, Milano e Roma diventano sedi di scuole e movimenti come il Gruppo 13, la Scuola dei duri e il Neonoir.

Il *noir*, dunque, non si limita al semplice intrattenimento ma, fin dalle sue origini, si è in realtà imposto come un genere sorprendente e sovversivo, capace di scandagliare l'animo umano e la società. Per questo, ad oggi, a chi sostiene che esso abbia perso la sua potenza e capacità di destare preoccupazione, possiamo rispondere con le parole di Irene Bignardi, quando afferma che “il nero è per sempre. Lo dicono anche le riviste di moda che il nero è un classico, che è intramontabile, che si adatta a ogni situazione e a ogni occasione”.²

E mai come oggi, esso continua a tormentarci, a interrogarci e a farci paura.

² Irene Bignardi, *Il nero è per sempre*, in *I colori del nero*, a cura di Marina Fabbri e Elisa Resegotti, Milano, Ubulibri, 1989, p. 7.

Capitolo 1

Il *noir* in letteratura

1.1 Un tentativo di definizione

Il *noir* non può essere ridotto a una categoria di libri o film. È una tendenza dell’immaginario che può attraversare generi e sottogeneri»³, afferma Fabio Giovannini. E aggiunge Pasquale Pede: «il *Noir*. Oggetto elusivo quant’altri mai, refrattario a ogni tentativo di definizione: da quando è iniziato a circolare nell’accezione moderna, cioè in Europa negli anni del secondo dopo guerra, non si contano le descrizioni, le ipotesi interpretative e gli sforzi di sistematizzare una materia tanto diffusa e tanto sfuggente.⁴

Tentare di spiegare in maniera esatta che cosa sia il *noir* e cercare di cogliere l’essenza di un fenomeno sfuggente a precise definizioni, è un’impresa tutt’altro che semplice. Vari critici e studiosi si cimentano ancora oggi nella ricerca di una classificazione generale del *noir*, cercando di delimitarne i confini ed individuarne le caratteristiche principali, senza tuttavia essere ancora giunti a una conclusione unanimemente accettata. Questo è vero in particolar modo sul versante letterario, rimasto per lo più oscurato da quello cinematografico a causa della maggiore popolarità che nel tempo il cinema ha assunto rispetto alla carta stampata⁵.

Sebbene, nel corso del tempo, si siano codificati dei tratti essenziali che ci consentono di determinare se un libro o un film siano *noir*, la questione della definizione rimane, come si è detto, ancora oggi aperta. Come afferma Giovannini, di fronte a questa incertezza finisce per prevalere «una lettura estensiva del concetto di *noir*»⁶, il quale diventa un’etichetta elastica che copre

³ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 9.

⁴ Pasquale Pede, *Un percorso soggettivo*, in *Guida alla letteratura Noir*, a cura di Walter Catalano, Bologna, Odoya, 2018, p.13.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 9.

tendenzialmente tutte le storie violente, cupo, con personaggi ambigui o negativi e spesso prive di lieto fine⁷. A confermare questa visione è Filippo La Porta che, con una velata ironia, sostiene che ad oggi per utilizzare l'etichetta *noir* basta che un personaggio di un romanzo ami passeggiare di notte⁸.

Per molti critici il *noir* non assume i contorni di un genere; viene rintracciata piuttosto la presenza di un'atmosfera *noir*, un “filo nero” che attraversa differenti epoche e Paesi, generi e opere, storie e linguaggi, e che si dipana da un certo modo di guardare e sentire l'uomo e il mondo. Un “filo nero” che emerge e sparisce, prontamente percepibile e al tempo stesso inafferrabile: «quando lo si scorge e se ne avverte quasi sulla pelle il segno sottile, forse è perché si è generata una particolare combinazione di elementi che lo materializza»⁹. Dunque, come afferma Giovanni Cesareo, «il *noir* si sprigiona innanzitutto da un sentimento del mondo»¹⁰.

Ed ancora, Giorgio Gosetti sottolinea come la forza devastante del *noir* e la sua novità straordinaria risieda

nel suo essere qualcosa di più di un semplice genere narratologico, uno stile o una espressione esistenziale: per sua stessa natura il nero si propone come fenomeno epocale, tipico di questo secolo, situato oltre le barriere della moda e della convenzione (letteraria e cinematografica), nato come confluenza naturale dei linguaggi e dei mezzi del racconto.

Cosa lo fa diverso da un genere? Innanzitutto, si direbbe, la sua predisposizione a superare i confini e gli schemi da cui proviene: l'intrigo positivista, il romanzo ideologico, la tradizione del gangster; e poi ancora: la consonanza fra cinema e letteratura, l'indifferenza per i confini nazionali e l'impianto moralistico e simbolico americano [...]. E se la lista non basta, ricordiamo il suo adattarsi – apparentemente senza sofferenza – a contesti ambientali molto diversi, bassifondi e alta borghesia. Da qui consegue la seconda caratterizzazione oltre il limite del genere: pur muovendo da codici abbastanza schematici, il nero ha uno spessore ideologico e quindi sociale molto mutevole, fondato com'è sul ribellismo nichilista e sul pessimismo

⁷ *Ibidem*.

⁸ Filippo La Porta, *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)*, in G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma, Donzelli, 2006, p. 61.

⁹ Giovanni Cesareo, *Sulle tracce di un filo nero*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

sempre più cosmico.¹¹

Anche Pasquale Pede sostiene che «il *noir*, per sua costituzione, non è un genere nel senso classico del termine, è qualcosa di diverso, forse qualcosa di più e in ciò consiste la sua vitalità»¹².

Se per gli studiosi sopra citati, quindi, il termine *noir* definisce una tendenza che attraversa categorie diverse e non si fonda su un manifesto o su un programma definiti, di contro c'è anche chi non concorda con tale visione. Filippo La Porta, ad esempio, sottolinea come l'abolizione dei vincoli di una categoria porti a uno sdoganamento del genere, rendendolo impossibile da delimitare e definire con precisione¹³. Per quanto sia difficile e complesso prendere una posizione precisa riguardo al dilemma “genere/non genere”, possiamo sicuramente concordare con J. Baudou e J. J. Schleret quando sostengono che il *noir* sia in costante evoluzione, in costante ricerca e movimento. Ed è proprio questa sua notevole vitalità, plasticità, «questo ribollire e questo continuo risorgere che fanno del romanzo *noir* un genere/fenomeno letterario tanto appassionante»¹⁴.

1.2 Il colore dell'angoscia

Il colore nero, nella tradizione occidentale, è storicamente legato a significati fortemente negativi e sfavorevoli. Rappresenta, tradizionalmente, la morte, la paura e l'orrore. La sua connessione con la notte e le tenebre gli conferisce un alone di mistero e inquietudine, caratteristiche che si riflettono anche nell'immaginario collettivo e nella letteratura. In questo senso, l'utilizzo del termine “noir” per designare un genere non appare, dunque, una scelta casuale

¹¹ Giorgio Gosetti, *L'equivoco del nero*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., pp. 10-11.

¹² Pasquale Pede, *Le radici del noir fra letteratura e cinema. Il noir americano classico dal primo al secondo dopoguerra*, Senigallia, Fondazione Rossellini, 2009, p. 21.

¹³ Filippo La Porta, *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)*, in G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, cit., p. 73.

¹⁴ J. Baudou e J.J. Schleret, *Ideologia di una scrittura*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p. 42.

o puramente descrittiva ma si configura come la scelta di una parola fortemente intrisa di valenze simboliche. Questo colore-non colore, secondo la definizione newtoniana dei colori, non può definirsi se non negativamente in quella che è la sua funzione primaria: mangiare, divorare e assorbire la luce¹⁵. È dunque interessante notare ciò che rileva Maria Teresa Russo a proposito del termine francese:

Se è un'evidenza che nel mondo fisico l'assenza di luce è il buio, un'altra evidenza è che nella lingua francese, il buio è “le noir” e far buio “faire noir”.

Il “noir”, allora, porta già in sé, nel suo manifestarsi, la notte, le tenebre, i contorni incerti, indecisi, il baratro, la vertigine, l'angoscia, la paura, il vuoto, il terrore infine. Esso, il “noir”, si colloca in una dimensione ricettiva della realtà dominata dall'incertezza, dall'ambiguità, dall'indefinito, categorie che, a loro volta, creano le condizioni e la condizione dell'attesa.¹⁶

La psicoanalista Simona Argentieri sottolinea invece come il colore nero sia costantemente presente nel lessico del genere *noir*:

Film noir, Série Noire, Romanzo nero americano, Black Mask. Nero come Dark Lady, Libro nero. Nero, anche, come l'inferno, la notte, la cattiva coscienza, la paura del buio, le profondità della terra.¹⁷

Non si tratta quindi di un'aggettivazione casuale usata per connotare il genere, ma è una parola che già di per sé, per sua stessa natura, contiene tutto quell'alone di tenebrosi significati che costituiscono l'inconfondibile stile “nero”¹⁸.

Il legame tra il colore e il genere non si ferma tuttavia alla rappresentazione visiva. Il nero diventa una lente attraverso la quale vengono esplorati temi di violenza, solitudine e angoscia. Nel romanzo *Almost Blue* di Carlo Lucarelli, il

¹⁵ Maria Teresa Russo, *Il “roman noir” e Boris Vian*, in, *Il “roman noir”. Forme e significato antecedenti e posterità*, a cura di Barbara Wojciechowska Bianco, atti del XVIII convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Lecce, 19-16 maggio 1991, Genève, Slatkine, 1993, p. 458.

¹⁶ Ivi, p. 459.

¹⁷ Simona Argentieri, *Il colore dell'angoscia*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p. 27.

¹⁸ *Ibidem*.

protagonista cieco, Simone Martini, offre una visione unica di questo colore, che acquisisce una valenza simbolica e inquietante:

Anche i colori per me hanno un altro significato. Hanno una voce, i colori, un suono, come tutte le cose. Un rumore che li distingue e che posso riconoscere. E capire. [...] E il *nero*, io non riesco a immaginarlo, so che è il colore del *nulla*, del *niente*, del *vuoto*.¹⁹

Il processo di identificazione del genere letterario e cinematografico con il colore nero ha anche radici storiche. Si pensi ad esempio a Cornell Woolrich, celebre autore *hard-boiled*, la cui produzione si distingue per la frequente apparizione del colore nero nei titoli delle sue opere (*La sposa in nero*, *L'angelo nero*, *L'incubo nero*, *Appuntamenti in nero*). Questo legame ha successivamente trovato una sua consacrazione editoriale nella collana francese *Série Noire* di Gallimard, che ha contribuito a stabilire definitivamente l'associazione tra il colore e il genere stesso. Anche altri paesi, come gli Stati Uniti, con la rivista *Black Mask* hanno alimentato questa tendenza. L'uso del colore nero per definire il genere *noir* è il frutto di un processo complesso che coinvolge simbolismo, storia e psicologia. Il nero diventa il linguaggio stesso attraverso il quale vengono raccontate le storie di desolazione, violenza e alienazione, creando un'atmosfera in cui il male, la paura e l'incertezza sono inevitabilmente all'ordine del giorno.

1.3 Il giallo: la storia del genere che conduce al *noir*

Ma in che cosa differisce effettivamente il “noir” dal “giallo”? Questa, ad esempio, la distinzione che opera Laura Grimaldi:

Quando da bambini giocavate a guardie e ladri, preferivate essere la guardia o il ladro? [...] Vi piace l'enigmistica? Vi divertite a riempire le caselle, una dopo l'altra, incastrando le parole e facendole emergere una lettera alla volta? Se sì, siete portati per il giallo. O invece: vi affascina il lato più oscuro della mente umana? Siete del parere che, almeno in astratto, siamo tutti assassini? Vi interessano le pulsioni più segrete che stanno dietro ad un

¹⁹ Carlo Lucarelli, *Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

fatto di sangue? Se rispondete positivamente, siete pronti per il noir.²⁰

Come affermato in precedenza, il termine *noir* ha acquisito nel corso del tempo un’ampiezza semantica che lo ha reso un’etichetta elastica e onnipresente. Ad oggi esso viene spesso utilizzato come una sorta di *brand* che raccoglie generi differenti, omologando e rendendo sinonimi il poliziesco classico, il *mystery*, l’*hard-boiled*, ed altri sottogeneri. Questo processo ha portato alla perdita di ogni specificità e caratteristica, tanto che in Italia, ad esempio, la parola francese ha finito spesso per divenire sinonimo del termine “giallo”²¹:

In Italia, a partire dalla metà degli anni Novanta, si è man mano andato sostituendo l’uso indiscriminato del termine “giallo” con quello altrettanto incondizionato di *noir*, che ha finito per definire qualunque avventura di sangue. È quindi diventata una parola nomade, un’etichetta elastica sotto la quale ci si poteva nascondere di tutto.²²

Tuttavia, questa omologazione rischia di oscurare le peculiarità del *noir* e confonderlo con generi affini ma comunque diversi. Il *noir* non è il giallo.

Il giallo è un genere narrativo affascinante e complesso oltre che in continua evoluzione, tanto che, anche in questo caso, definirlo con precisione rimane un’impresa tutt’altro che semplice. Si tratta di un genere che, nel corso del tempo, si è ramificato in una moltitudine di sottogeneri riflettenti epoche, culture e sensibilità diverse e questo rende difficile tracciare dei confini netti.

È opportuno specificare che il termine “giallo”, con cui in origine si designava il genere poliziesco, è di conio italiano. La parola trae origine dal colore della copertina dei volumi inseriti nella collana *I libri Gialli*, ideata da Lorenzo Montano e a cui Arnoldo Mondadori dà vita nel 1929. Giuseppe Petronio analizza i diversi modi con cui esso viene denominato nei vari Paesi, affermando che:

Noi, gli italiani, quando non lo chiamiamo giallo (che è riferimento a una

²⁰ Laura Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Roma, Dino Audino editore, 2009, p. 9.

²¹ Walter Catalano, *Il noir non è il mystery*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 26.

²² Elisabetta Mondello, *Introduzione*, in *Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir*, a cura di E. Mondello, Roma, Robin Edizioni, 2010, p. 29.

copertina) diciamo romanzo poliziesco, come i francesi che parlano anche di *roman policier*. I tedeschi invece lo dicono *Kriminalroman*, [...]. Gli anglosassoni hanno una scelta più varia: parlano di *detective fiction*, *mystery* (o *mystery story*), di *detective story* o *detective novel*, di *crime* o *crime story*.²³

Nonostante la varietà e la molteplicità dei termini, quando si parla di romanzo giallo si fa generalmente riferimento ad un testo caratterizzato da una struttura narrativa rigida, definita appunto “chiusa”: la vicenda presentata si svolge all’interno di un contesto misterioso, enigmatico, che viene risolto dal *detective* o dai *detective* attraverso la *detection*, cioè il procedimento dell’indagine.

Sebbene, nel corso del tempo, si siano creati molteplici sottogeneri, questi elementi sono rimasti dominanti all’interno del genere, che si fonda su una struttura standard: la situazione iniziale viene alterata da un crimine, solitamente un delitto²⁴, che costituisce l’elemento base del romanzo. Il delitto è improvviso e rompe lo stato di quiete e di ordine iniziale. A seconda del sottogenere, il luogo in cui si svolgono le vicende può variare: possiamo trovarci all’interno di un ambiente chiuso, in un quartiere di una piccola cittadina rurale o in una grande metropoli e così via. Il crimine porta quindi all’avvio di un’inchiesta che costituisce la parte centrale del romanzo e può essere condotta, ancora una volta a seconda del sottogenere specifico, da un *detective* dilettante o da un professionista che è affiancato da un collaboratore; da un poliziotto singolo o da gruppo di persone, cioè dalla polizia. L’indagine, solitamente, sempre a seconda del sottogenere di riferimento, conduce alla scoperta e alla punizione del colpevole e così alla conclusione della storia, che ha tenuto il lettore con il fiato sospeso²⁵.

Nel cosiddetto giallo classico (quello che Todorov definisce “romanzo a

²³ Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti Editrice, 2000, pp. 74-75.

²⁴ Fin dalle sue origini, il mistero si è andato a identificare con il crimine misterioso commesso da un assassino, in virtù della maggiore attenzione, del maggior effetto e *suspense* che il delitto ingenera nel lettore. Cfr. Alberto del Monte, *Breve storia del romanzi poliziesco*, Bari, Laterza, 1962, p. 15.

²⁵ Giuseppe Petronio, *Sulle tracce del giallo*, cit., p. 76.

enigma” e che conoscerà il suo periodo aureo negli anni tra le due guerre)²⁶, il detective assume il ruolo di un vero superuomo, dotato di un’intelligenza straordinaria e di capacità deduttive superiori a quelle di chiunque altro, inclusa la polizia, che spesso commette errori o si rivela inefficace. Le vicende si sviluppano frequentemente in ambienti chiusi e circoscritti e la risoluzione del caso viene raggiunta attraverso un rigoroso metodo scientifico e razionale. Una delle regole fondamentali del genere delle origini, il cosiddetto *fair play*, impone all’autore di fornire al lettore tutti gli indizi necessari per giungere autonomamente alla soluzione del mistero. Nella sua prima fase, il giallo si configura quindi come un gioco intellettuale, una sfida tra lo scrittore e il lettore, simile a una partita a scacchi a cui entrambi partecipano attivamente.

La strada verso la nascita e la progressiva definizione di questo nuovo genere letterario è da collegarsi agli importanti mutamenti sociali e culturali del XIX secolo. La società si industrializza, le città si popolano e i sobborghi industriali sono sempre più pervasi da una grande povertà che porta inevitabilmente a violenza e criminalità.

A partire da questo momento iniziano le inchieste sociali sulla prostituzione e sulla criminalità; cominciano i dibattiti sui differenti sistemi penitenziari mentre cresce l’interesse della stampa popolare per la cronaca nera. L’aumento dell’alfabetizzazione e lo sviluppo della stampa popolare contribuiscono alla nascita di lettori fortemente interessati al crimine e agli omicidi.

Il 1841 è comunemente identificato come l’anno di nascita della letteratura poliziesca: è nel corso di quest’anno che Edgar Allan Poe pubblica sul «Graham’s Magazine» di Philadelphia il racconto *I delitti della Rue Morgue*, il primo di tre racconti (*Il Mistero di Marie Roget* e *La lettera rubata*) che hanno come protagonista il celebre investigatore Auguste Dupin. Nel redigere questi tre racconti Poe non era assolutamente consapevole di aver dato vita ad un genere letterario che avrebbe ottenuto in seguito un enorme successo. All’interno di queste opere sono stati individuati una serie di motivi, temi e personaggi che

²⁶ Cvetan Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. di Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995, p. 10.

andranno a costituire, di lì a poco, le regole fondamentali del giallo classico. Alla base di tutti e tre i racconti si cela un mistero che, solo apparentemente, è inesplorabile (nel caso de *I delitti della Rue Morgue* troviamo l'enigma della camera chiusa, nella quale è impossibile penetrare); ci sono uno o più personaggi che, a causa di indizi superficiali, vengono considerati erroneamente i colpevoli; la risoluzione del caso avviene grazie ad un rigoroso metodo d'indagine. L'osservazione minuziosa dei fatti, degli indizi e delle testimonianze permettono al detective di attuare un'analisi razionale e scientifica, grazie alla quale egli non indovina ma ragiona. Infine, il detective è superiore alla polizia e alla sua "spalla" per intelletto e astuzia.

Il razionalismo vince sull'irrazionalità, il mistero viene svelato attraverso l'umana ragione:

L'equilibrio iniziale è spezzato dal crimine e l'indagine che ne consegue è tutta finalizzata alla scoperta del colpevole e al ristabilimento dell'ordine. Quindi ciò che importa è il procedimento razionale con il quale si arriva alla risoluzione del caso, di conseguenza i personaggi all'interno del racconto poliziesco non hanno rilievo o caratterizzazione, sono sommari e fugaci, esistono solo in funzione dello svelamento finale. Ne consegue che l'unico personaggio importante è il detective, eroe dell'intelletto che riafferma il primato dell'ordine, il cui antagonista «non è tanto il criminale quanto il mistero: egli è l'umana ragione incarnatasi».²⁷

A metà Ottocento il positivismo dominava il pensiero occidentale, promuovendo la fiducia nella razionalità e nel progresso scientifico. Poe intercettò queste nuove sensibilità, dando vita a un genere narrativo che poneva al centro la logica e l'investigazione razionale.

Lo scenario privilegiato dei suoi racconti e dei suoi intrighi è Parigi, che, nel frattempo, si prepara a diventare la patria del giallo. Se il primo racconto giallo è di matrice americana, il primo romanzo giallo è, infatti, francese. Discepolo di Edgar Allan Poe è Émile Gaboriau (1832-1873), il quale nel 1863 pubblica *L'Affaire Lerouge*. Edito per la prima volta a puntate su *Le Pays*, passa inizialmente inosservato, finché nel 1865 il direttore del giornale *Le Soleil* ne

²⁷ Alberto del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p.70.

rimane colpito e decide di ristamparlo, assicurando al romanzo un successo immediato e inaspettato. Il protagonista del romanzo è Tabaret, un poliziotto dilettante, che compare solamente in quest'opera. Nei romanzi successivi, *Il dossier 113* (1867), *Il dramma d'Orcival* (1867), *Monsieur Lecoq* (1869), il protagonista diventa Lecoq, un ex delinquente riconciliatosi con la legge e divenuto un investigatore eccezionale poiché dotato di una mentalità criminale che gli consente di immedesimarsi nei delinquenti a cui dà la caccia. Nelle sue indagini, Lecoq, si spoglia della propria personalità per entrare nei panni e nella mentalità degli assassini al fine di poter scoprire i loro delitti. Lecoq è l'erede di Dupin ma tra i due intercorrono non poche differenze: Dupin è un infallibile calcolatore e ragionatore, non è interessato ai particolari se non quando questi gli servono a dimostrare che è giunto alla conclusione del caso senza essersi mosso dal suo appartamento. Il suo unico interesse è il problema in sé e tutto ciò che esula da questo non gli interessa.

Lecoq, al contrario, ha il coraggio, la tenacia e la conoscenza dei criminali e non è infallibile come Dupin, anzi, sbaglia, esita e torna sulle sue considerazioni. È un detective d'azione: esamina le impronte piegandosi e inginocchiandosi, analizza tutte le circostanze del crimine, raccoglie tutti gli indizi e i dettagli, collega tra loro vicende e personaggi e arriva alla risoluzione del caso, non procedendo per ipotesi ma esprimendo il suo giudizio solo dopo un esame e una verifica minuziosa dei fatti. Come ricorda Benvenuti, «Lecoq è un uomo e non un sillogismo personificato, preferisce l'indagine al ragionamento intuitivo»²⁸. Come afferma Del Monte, la differenza principale tra i due scrittori risiede nel fatto che Gaboriau ha inserito nei suoi romanzi polizieschi la componente delle passioni umane. La *detection* non è mai fine a sé stessa ma rivela il volto di un assassino e la soluzione finale non è solo intellettuale ma anche emozionale e umana:

Nei romanzi del Gaboriau la verità umana rivelata implica un retroscena di miserie, passioni, di vizio: ciò giustifica l'indugio sulla descrizione del

²⁸ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano, Mondadori, 1979, p. 22.

crimine commesso in tutto il suo orrore, in quanto per la prima volta il viso da ricercare nella bruma del mistero è quello d'un assassino, una creatura umana spietata, ma concreta e vivente fra i suoi simili. Col Gaboriau, insomma, il genere si delinea meglio e acquista un nuovo significato: egli precisa ulteriormente i lineamenti d'una tradizione ancora acerba.²⁹

Se dunque gli anglosassoni si interessano maggiormente all'inchiesta (che concepiscono come una sorta di partita a scacchi in cui l'investigatore è chiamato a giocare), i francesi sono più sensibili all'aspetto melodrammatico e romanzesco del genere poliziesco.³⁰ A Gaboriau va il merito di aver conciliato nei suoi romanzi l'indagine matematica con il calore del *feuilleton*,³¹ creando un genere capace di interessare un vasto numero di lettori.

Alla fine del XIX secolo, nonostante il contributo dei grandi precursori precedentemente analizzati, il romanzo poliziesco fatica ancora a definire una propria identità, in quanto altri generi popolari avevano fatto breccia nei gusti del pubblico. In quel periodo, infatti, il panorama letterario era dominato da una vasta gamma di romanzi e racconti popolari che celebravano avventure, esotismo e figure eroiche.³² In questo contesto, il giallo stenta a emergere, stretto tra la popolarità di altri generi e una tradizione narrativa ancora in evoluzione.

Il cambiamento decisivo arriva con Sir Arthur Conan Doyle,³³ il quale

²⁹ Alberto del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p.101.

³⁰ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, cit., p. 22.

³¹ Il successo del genere poliziesco in Francia è anche legato all'invenzione del *feuilleton*, la parte finale della pagina di un quotidiano che inizialmente ospitava articoli teatrali e critiche letterarie. Nel 1836, grazie a Emile De Girardin e al suo giornale *La Presse*, il *feuilleton* si trasforma in uno spazio per romanzi a puntate. De Girardin crea un giornale economico, sostenuto dalla pubblicità e utilizza il *feuilleton* per attrarre un pubblico di massa. La pubblicazione di autori come Balzac, Eugène Sue e Alexandre Dumas contribuisce a rendere il *roman feuilleton* un fenomeno di grande successo, ampliando così il pubblico dei lettori. Romanzi come *I misteri di Parigi* e *Il conte di Montecristo*, introducono temi e motivi che saranno ripresi e sviluppati nel romanzo poliziesco, come la *suspense*, i colpi di scena e sviluppi imprevisti, oltre che i motivi della vendetta e della ricerca dell'identità.

³² Ad esempio, autori come Robert Louis Stevenson, con il suo *L'isola del tesoro* (1881), e Rudyard Kipling, autore del *Libro della giungla* (1894), rappresentavano due traiettorie del neoromanticismo, evidenziando la varietà e competitività dei generi narrativi.

³³ Scrittore e romanziere inglese, nacque nel 1859 a Edimburgo e morì nel 1930. Il primo successo di Doyle arrivò con *Il segno dei quattro* (1889), scritto per il «*Lippincott's Magazine*». Nonostante l'aspirazione a dedicarsi a opere artisticamente più qualificate, come i romanzi storici *Micah Clarke* (1889) e *La compagnia bianca* (1890), a causa di necessità economiche riprese Sherlock Holmes. I racconti pubblicati sul *Strand Magazine* ebbero un enorme successo, culminando ne

imprime una svolta cruciale al genere, dando vita a un personaggio destinato a diventare il simbolo del detective: Sherlock Holmes. La figura di questo immortale personaggio vede la luce nel 1887 con la pubblicazione nel «Beeton's Christmas Annual» della prima di una serie di sue avventure poliziesche, *Uno studio in rosso*. Inizialmente ideata dal suo autore con specifiche caratteristiche fisiche (brutto, magro, dinoccolato, con un naso grande e adunco e gli occhi acuti e ravvicinati), la figura di Sherlock subisce numerose variazioni, allineandosi ai gusti del pubblico. Sherlock diventa bello, atletico, magro, dinamico, vestito del suo berretto da viaggio e della sua pipa. La vera innovazione introdotta da Doyle però, non sembrerebbe risiedere tanto nella figura di Sherlock (per il quale per altro il romanziere inglese indica fin da subito le sue fonti), quanto nella figura del dottor Watson, ex ufficiale medico dell'esercito britannico. Se è vero che da un lato Watson incarna la figura della “spalla” (figura già nota all'interno del genere poliziesco), è anche vero, però, che è solo con Doyle che essa assume le sembianze di un personaggio a pieno titolo, assicurando un salto di qualità dal punto vista narrativo nel genere. Watson ha una storia, una professione, dei sentimenti; permette ai lettori di identificarsi in lui, nella sua ignoranza e ingenuità, nei suoi sentimenti di lealtà ma anche di irritazione nei confronti dell'amico, tanto che molti vi si affezionano. Sherlock Holmes, invece, è senz'altro un personaggio straordinario e unico ma, come si è già ricordato, «non è, a nessun patto, un'invenzione originale».³⁴ Per la creazione della sua figura Doyle si ispira a Poe e Gaboriau e lo dichiara fin dalle prime pagine di *Uno studio in rosso*, in cui Holmes descrive i suoi predecessori, definendo Dupin come un “mediocre” e Lecoq come una “miserabile pasticcione”.³⁵

Di Lecoq Holmes riprende il dinamismo, l'energia e la forza fisica, nonché

Le memorie di Sherlock Holmes (1893), dove Doyle tentò di concludere la saga facendo morire il detective contro Moriarty. Tuttavia, il successo de *Il mastino dei Baskerville* (1901-1902) e la pressione dei lettori lo portarono a resuscitare Holmes con *Il ritorno di Sherlock Holmes* (1903), consacrando come il detective più celebre della letteratura poliziesca.

³⁴ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore, 2003, p. 33.

³⁵ Al contrario nelle sue *Memorie*, Doyle esprime un giudizio positivo sui due grandi maestri che lo hanno preceduto indicando Gaboriau come colui che lo aveva sedotto per l'eleganza con cui costruiva i suoi romanzi e Poe come colui che aveva dato vita ad un detective magistrale che, da sempre, era uno dei suoi preferiti.

la sua osservazione infallibile e accurata, la maestria nel travestirsi e la sua conoscenza della storia e della psicologia dei criminali. Diversamente da Lecoq, Sherlock è orgoglioso, inflessibile, vanitoso, ama schernire e trattare da allievi i poliziotti.

L'imitazione di Gaboriau, oltre che nella ripresa di alcuni elementi del suo personaggio, è evidente nella struttura dei primi racconti e romanzi di Doyle. Anche la tecnica narrativa utilizzata è quella di Gaboriau: la prima parte è costituita dal crimine misterioso e dalla *detection*, mentre nella seconda il lettore viene trasportato in un tempo anteriore e in un luogo lontano per narrare gli antefatti. Di Dupin, invece, Sherlock riprende e condivide le capacità deduttive, l'eccentricità, la renitenza all'emotività, la fredda logica e la visione della *detection* come una scienza esatta. Come Dupin, l'investigatore inglese tace fino alla conclusione dell'inchiesta, disprezza la polizia e tenta di leggere nella mente degli altri.

Rispetto ai suoi grandi predecessori, Sherlock Holmes è comunque ritenuto da alcuni critici molto più completo e convincente:

Personaggio «tridimensionale» per eccellenza, Sherlock Holmes ha elaborato un suo metodo d'indagine infallibile, ha fatto della criminologia una scienza esatta: la scienza della deduzione. Holmes non è solo un investigatore, ma un teorico dell'investigazione. All'inizio di *Uno studio in rosso* fa leggere a Watson un articolo sulla criminologia che ha scritto per una rivista: «Come tutte le altre arti la scienza della deduzione e dell'analisi però essere acquisita soltanto attraverso uno studio lungo e paziente. Prima di occuparsi di quegli aspetti morali e cerebrali della questione [...] lo studioso affronti i problemi più elementari. Incontrando un suo simile, impari a dedurne a prima vista la storia e il mestiere o la professione che esercita. Per quanto possa sembrare puerile, questo esercizio acuisce lo spirito d'osservazione e insegna dove si deve guardare e che cosa si deve cercare [...]». Per questo Sherlock Holmes non è solo una creatura di Conan Doyle, ma anche un figlio del Positivismo imperante nella seconda metà del XIX.³⁶

Mentre la narrativa poliziesca inglese pone l'accento sul trionfo della giustizia e della razionalità, il giallo francese si orienta verso un'esplorazione più

³⁶ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, cit., pp. 34-35.

oscura, con una predominanza della sfera del male e del crimine; tematiche che, pur essendo ancora lontane dal *noir* propriamente detto, sembrano anticiparne alcune caratteristiche.

Tra gli autori che aprono la strada a questa nuova direzione del giallo è opportuno ricordare Maurice Le Blanc (1864-1941), creatore del primo personaggio originale del giallo “postsherlockiano”: Arsène Lupin.

Lupin nasce su richiesta dell'editore Pierre Lafitte, il quale chiede a Le Blanc di dare vita a un personaggio tipicamente francese da contrapporre allo Sherlock Holmes inglese. Nel 1905 vede così la luce *L'arresto di Arsenio Lupin*, la prima di oltre sessanta avventure del grande ladro gentiluomo. Lupin è un *cambrioleur*, uno “svaligiatore”, abilissimo nel fare piazza pulita del contenuto di interi edifici.

Lupin è un personaggio unico e inedito, figlio della *Belle époque*: è un raffinato *viveur*; sempre elegante nei modi, abilissimo nei travestimenti e caratterizzato da un forte spirito anarchico e antiistituzionale. La sua soddisfazione più grande è quella di sfidare la società, ridicolizzandone le istituzioni e dimostrando l'impotenza dei suoi sistemi repressivi.

A introdurre un altro cambiamento importante in questo periodo è anche la figura di Fantomas, l’“angelo del male”, creata dalla coppia di autori Marcel Allain (1885-1969) e Pierre Souvestre (1874-1914) nel 1911. La pubblicazione della serie di romanzi, commissionata dall'editore Arthème Fayard, è preceduta da un lancio pubblicitario senza precedenti: la Francia viene invasa da grandi manifesti sui quali l'ombra del criminale incombe minacciosa su Parigi. Il successo è immediato e clamoroso, tanto che i due autori sono costretti a scrivere romanzi ad un ritmo incessante, molti di più di quelli pattuiti con l'editore. In tre anni la “ditta di autori” riesce a pubblicare ben trentadue opere. I due autori erano riusciti a creare una straordinaria catena di montaggio che permetteva loro di scrivere una grande quantità di storie in tempi brevi ma che, forse, lasciava ben poco spazio alla creatività. Questo ci è testimoniato dal fatto che, nella serie di Fantomas, gli elementi comuni ai capostipiti del genere sono numerosi: «i romanzi sono tutti costruiti montando con perizia e abilità una serie di effetti

speciali, scelti dall’immenso repertorio del *feuilleton* criminale».³⁷ Ciò che rende questi romanzi unici non è dunque l’originalità della trama, bensì la natura del personaggio. Fantomas non è solo un criminale: è l’essenza stessa del crimine, il genio del male per eccellenza, una figura mitica e terrificante. Fantomas è spietato e crudele e capace delle peggiori atrocità, dall’omicidio gratuito alla strage più efferata. Dotato di un’intelligenza diabolica e abilissimo nei travestimenti, rimane un enigma irrisolvibile. Il suo volto è sconosciuto, nascosto dietro il celebre costume con cilindro, cappa e maschera nera.

Fantomas può essere chiunque: il banchiere rispettabile, il mendicante zoppo, la dolce vecchietta o il padre di famiglia amorevole. È l’incarnazione del sospetto universale, una presenza che sfugge a qualsiasi identificazione. Già alla sua prima apparizione viene descritto come un’entità al tempo stesso concreta e sfuggente, il simbolo del terrore puro. Fantomas, dunque, è metafora della paura dell’ignoto, del caos che sfida la razionalità e l’ordine. La sua figura, avvolta nel mistero e nel terrore, continua a incarnare l’archetipo del criminale assoluto, al tempo stesso umano e sovrumano, reale e immaginario.

1.3.1 L’età dell’oro del giallo

La Prima guerra mondiale, muta radicalmente la faccia del mondo, liquidando le grandi “civiltà” della Bella Époque in Francia e l’era Vittoriana in Inghilterra. Finiscono per sempre due mondi caratterizzati da usi, costumi e mentalità ben definite, e con loro cambia anche il modo di esprimersi attraverso la letteratura, a partire dal genere giallo, che comincia a adeguarsi alla nuova realtà del primo dopoguerra. È possibile ascrivere a questo periodo lo sviluppo della cosiddetta età dell’oro del romanzo giallo che durerà fino agli anni Trenta e che sarà contrassegnata dalle figure di Agata Christie (la quale dominerà la scena per oltre cinquant’anni), Rex Stout, Ellery Queen e da alcuni autori che iniziano

³⁷ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p. 49.

ad imporre regole e canoni precisi al genere, come S.S. Van Dine.³⁸

Con Van Dine si registrano i segni della destabilizzazione del modello scientifico e vittoriano di Conan Doyle che inizia ad entrare in crisi, con il crollo delle certezze scientifiche e positiviste, le innovazioni della fisica e l'avvento della psicanalisi.³⁹ Il detective di Van Dine, Philo Vance, in apparenza così simile a Sherlock Holmes, incarna questo cambiamento. Giovane, colto, aristocratico, elegante, si inserisce in un mondo in cui la criminalità dilaga e i fuorilegge con cui entra in relazione sono, come lui, colti, aristocratici e intelligenti. Con Philo Vance si cominciano ad accantonare, secondo Elisabetta Bacchereti, «le teorie del criminale congenito, e via via tutta l'antropologia criminale fondata sui dati di fatto e su quei particolari (impronte, tracce, particolari analizzati scientificamente) che erano stati l'orgoglio e la fortuna di Holmes».⁴⁰ Agli indizi scientifici sostituisce la conoscenza dell'uomo, che si rivela sempre uguale a sé stesso.⁴¹ Philo Vance mette in atto un metodo d'indagine intuitivo che sostituisce la logica della deduzione e mette in crisi il filone del giallo scientifico.⁴²

Agata Christie (1890-1976) inizia invece la sua carriera con la pubblicazione di *Poirot a Styles Court* nel 1921, nel quale vede la luce Hercule Poirot, detective belga profugo in Gran Bretagna. In breve tempo Poirot ottiene un successo notevole, al pari del suo predecessore Holmes, da cui per altro è

³⁸ La codificazione del genere la si deve alle regole autoimpostesi dall'londinese *Detection Club*, prestigioso club letterario di cui fanno parte i maggiori autori di polizieschi inglesi, e che saranno riprese da S.S. Van Dine che nel 1928 pubblica un articolo contenente venti regole per costruire un romanzo poliziesco. Ben lontane dall'avere un valore normativo, denunciano però il gusto dell'autore, per il quale il romanzo poliziesco è un gioco intellettuale; anzi addirittura uno sport. Esso deve presentare un detective dilettante o professionista ma in pensione, dotato di un'intelligenza superiore a tutti gli altri personaggi, chiamato ad investigare su un omicidio in seguito ai fallimentari tentativi da parte del corpo della polizia. Generalmente tutto deve svolgersi in un ambiente ristretto nel quale tutti possono essere dei probabili sospettati. La soluzione deve essere sempre assicurata e il lettore deve essere sempre messo nelle condizioni di poter risolvere il mistero. L'indagine deve essere razionale e scientifica e tutti gli indizi e le tracce accuratamente descritti ed elencati. Lo scrittore, inoltre, deve assicurare una completa lealtà nei confronti del lettore: non sono ammissibili, ad esempio, come espedienti la lettura del pensiero, le sedute spiritiche, le magie o l'inserimento di elementi estranei, imprevedibili e inverosimili.

³⁹ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, Pisa, Edizioni ETS, 2024, p. 196.

⁴⁰ Ivi, pp. 196-197.

⁴¹ Ivi, p. 197.

⁴² Particolare corrente del giallo nata verso la metà dell'Ottocento, che coinvolge direttamente il lettore nella scoperta e valutazione del crimine sulla base di presunte prove oggettive.

totalmente diverso; così diverso che si può ipotizzare che sia stato costruito sul suo modello tramite un’operazione di rovesciamento.⁴³ Poirot è un uomo piccolo e grassoccio, amante dell’ordine ed estremamente meticoloso, buffo e strano, dotato di una grande intelligenza ma anche di una cordialissima umanità. Caratterizzato da un nome insolito che la Christie gli attribuisce in senso ironico, ha anche lui un amico-spettatore, il capitano Harold Hastings, caratterizzato, ovviamente, da un intelletto poco spiccat. L’eccezionalità della Christie risiede nell’aver dato vita ad un personaggio nuovo, un uomo e non un superuomo alla Sherlock Holmes. Un uomo con dei difetti, delle manie e delle stranezze che lo contraddistinguono e che mette in atto un metodo d’indagine tutto suo, basato sull’ascolto dell’altro. A Poirot non interessa la raccolta di indizi sul campo, poiché il suo metodo consiste nell’ascoltare e nel conversare con tutte le persone implicate nel crimine, partendo sempre dal presupposto che quanto esse affermano è apparenza o menzogna. Confrontando i vari punti di vista, le loro contraddizioni e quelle che a lui appaiono come delle ‘non verità’, arriva a scoprire il colpevole e in che modo e perché è stato compiuto il delitto. Questa diventerà, dalla Christie in poi, l’essenza del giallo moderno. La raccolta di indizi e la loro analisi non avranno più così tanta importanza e l’investigatore si occuperà di altro: cercherà di ricostruire il non detto, ciò che resta nascosto nei rapporti tra le persone, che le lega in un inestricabile groviglio. Come afferma Del Monte:

Il metodo di Poirot è una filiazione dell’idea stessa della vita peculiare alla Christie [...]. Le apparenze sono ingannevoli, gli uomini sono maschere, la nostra conoscenza dell’una e degli altri è convenzione. C’è che pare è altro da ciò che è e occorre cogliere la indole di ciascuno al di là della parte che egli rappresenta o che gli hanno attribuito [...]. Il mondo della Christie è un mondo dinamico, in cui le ‘caratterizzazioni’ [...] sono generalmente false: non esistono ‘tipi’ o ‘astrazioni’. Ogni creatura umana è un miscuglio di sentimenti contrastanti e perciò occorre spogliarsi di ogni acquiescenza a fissare in una ‘forma’ la contraddittoria complessità dell’animo umano e bisogna indagare la verità da una posizione di ‘innocenza’ diffidente e vigile. [...] Quest’idea della vita, pessimistica e iconoclastica, della Christie non ammette ‘eroi’ o ‘eroine’ ma solo personaggi umani.⁴⁴

⁴³ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p. 57.

⁴⁴ Alberto del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., pp. 180-181.

1.3.2 L'evoluzione del poliziesco: Francia e Stati Uniti

Nel 1930, mentre negli Stati Uniti si va affermando il genere *hard-boiled*, in Francia fa il suo esordio Georges Simenon con il commissario Jules Maigret. Simenon s'impone in un momento in cui la Francia ha bisogno di un autore che sia «capace di conservare la sostanza vitale del genere liberandosi, al tempo stesso, di tutte quelle convenzioni secondarie e di tutti quei manierismi che a un pubblico appena un po' smaliziato apparivano irrimediabilmente usurati».⁴⁵

Nato a Liegi nel 1903, Simenon è considerato ancora oggi uno dei più grandi autori della letteratura gialla, colui che ha dato vita ad un vero e proprio universo.⁴⁶ Il primo libro che ha come protagonista Maigret è *Pietr il lettone*, scritto nel 1931, nel momento in cui la moda dei grandi detective privati è in pieno periodo aureo. Simenon inizia ad operare la sua rivoluzione già dalla caratterizzazione del suo personaggio: non è un detective privato o dilettante ma un bravo funzionario di polizia. Maigret è un uomo comune, silenzioso e curioso. È un commissario con la bombetta, il soprabito di velluto e le scarpe grosse che vive un'esistenza semplice in compagnia della moglie, senza la quale non potrebbe vivere. Maigret si muove in un mondo ordinato e pantofolaio, a cui fa da contrappunto il disordine della città nella quale vive, popolata da criminali e violenza. Dotato di spessore psicologico, il commissario di Simenon ha una propria storia personale che si dipana nel corso dei romanzi.

Il metodo di Maigret è singolare e inedito: egli si mette nella pelle dell'assassino e combatte il crimine non per amore d'avventura o solo per un

⁴⁵ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p. 101.

⁴⁶ È comunemente considerato il prototipo del “forzato della penna”, grande maestro della macchina da scrivere, visto il numero sterminato di opere a cui ha dato vita. Si contano più di quattrocento romanzi, dei quali duecento sono firmati Simenon, gli altri sotto 23 pseudonimi diversi. Oltre ai settantasei romanzi e alle ventisette novelle aventi come protagonista Maigret, pubblica almeno altri trecento romanzi *populaires* e *roman-romans* (come li definiva lui), un migliaio di racconti, una quindicina di volumi autobiografici e un numero imprecisato di articoli e reportage.

Per approfondimenti sulla figura di Georges Simenon cfr. Stanley G. Eskin, *Georges Simenon: Alla scoperta di un protagonista del Novecento*, a cura di Gianni Da Campo, Venezia, Marsilio, 1996; Pierre Assouline, *Georges Simenon. Una biografia*, Parigi, Gallimard, 1996.

sentimento di giustizia, ma soprattutto per un forte senso del dovere verso sé stesso e il mestiere che svolge. Egli simpatizza con le vittime e gli assassini, individua il criminale da un gesto o da una parola ma, soprattutto, ciò che gli interessa è capire «l'enigma del cuore umano».⁴⁷ Il commissario non va in cerca di impronte, indizi o tracce ma si sofferma su un gesto, una parola, uno sguardo, che possano aiutarlo a capire che cosa si cela dietro la persona che si trova davanti. È una sorta di ‘confessore’ che cerca di vedere con gli occhi dell’animo più che con quelli della mente: «Per Maigret, risolvere l’enigma non è quindi scoprire il metodo dell’assassino, ma sperimentare, provare a vivere la crisi psicologica che ha provocato il dramma».⁴⁸ Bacchereti, inoltre, ricorda che

Con Maigret il giallo acquista i colori molteplici della realtà, esce dalle camere chiuse e dagli interni borghesi o aristocratici, respira l’aria cittadina, l’atmosfera dei quartieri, delle strade, dei vicoli, si incontra con la miseria e il vizio, per affermare la persistenza di valori modesti ma necessari. E l’incontro con il delitto non è più una partita a scacchi o a dama, ma una partita con la vita e la morte.⁴⁹

Mentre in Francia la giustizia trova il suo custode nella figura rassicurante di Maigret, negli Stati Uniti i detective si confrontano con una società ben più crudele e violenta che li costringe a fronteggiare sfide sempre più dure, trasformandoli, a loro volta, in figure ciniche e spietate. Questo scenario getta le basi per l’*hard-boiled*, destinato a segnare una svolta definitiva nella letteratura poliziesca.

Il giallo stabilisce negli Stati Uniti una propria e specifica tradizione con la nascita dell’*hard-boiled novel*, il romanzo ‘duro, rozzo’, veicolato a basso prezzo ma capace di incidere, influenzare e suggestionare ben al di là del proprio ambito di consumo.⁵⁰

Nel 1930 esce *Il falcone maltese*, scritto da Dashiell Hammett, con il

⁴⁷ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 201.

⁴⁸ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, cit., p. 149.

⁴⁹ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 201.

⁵⁰ Ernesto G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, cit., p. 203.

quale debutta Sam Spade, il detective privato che incarna la fisionomia della «scuola dei duri» statunitense, di cui Hammett è l'iniziatore.

Hammett non ha una formazione letteraria tradizionale ma ha svolto numerosi mestieri, tra cui quello dell'investigatore per l'agenzia Pinkerton ed esordisce come scrittore di racconti per i *pulp magazines*, riviste periodiche di narrativa caratterizzate dal tipo di carta porosa, a base di polpa di legno, su cui venivano stampate e da cui traggono il loro nome.⁵¹ Sul mercato americano avevano preso il posto delle *dime novels* e proprio come queste ultime avevano avuto successo, tanto che di “*pulps*” ce ne erano di ogni tipo: in alcune si pubblicavano racconti sensazionali, western, fantastici e gialli.⁵²

Un cambiamento sostanziale si registrò sulle pagine di «Black Mask», la rivista *pulp* diretta da George Shaw dal 1925 al 1936. Shaw investì sull'idea che il lettore americano desiderasse testi polizieschi in grado di fornire emozioni e sensazioni forti, non meno aggressive di quelle che la realtà gli suscitava tutti i giorni. Rispetto ai *dime novels*, egli introdusse un maggior grado di violenza e di sesso. Secondo una tradizione accreditata riportata nel volume di Benvenuti e Rizzoni, Shaw aveva deciso di creare «un nuovo genere di racconti polizieschi diverso da quello [...] più recentemente adottato da Gaboriau, Poe, Conan Doyle e tutti gli altri, cioè il genere deduttivo tipo parole incrociate o puzzle, che, deliberatamente, mancava di ogni altro valore emotivo umano, facendone un qualcosa di più vicino alla realtà americana contemporanea».⁵³ Realtà difficile e controversa, sia dal punto di vista sociale che legale: la decade dei *Roaring Twenties* e la prima metà degli anni Trenta rappresentarono anni di transizione, in cui il sogno americano venne messo a dura prova dalla depressione economica, dalla pirateria finanziaria e dal disordine civile nelle metropoli, nelle quali la criminalità organizzata e la violenza imperversavano. *L'hard-boiled* aderiva allo spirito della società americana di quegli anni e rappresentava letterariamente l'identità in trasformazione del Paese.

È proprio in questo mondo fatto di corruzione, ingiustizia e abusi che

⁵¹ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p.74.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p.75.

Hammett ambienta i suoi romanzi, i quali furono subito notati da Shaw. Egli rimane impressionato dal suo lavoro perché il romanziere praticava un modo di fare poliziesco diverso e perché intravide in lui un intenso bisogno di autenticità.⁵⁴

La grande innovazione di Hammett però, non sta solo in un aggiornamento di tipo contenutistico: nelle sue opere la *detection* cede il posto all’azione, i procedimenti razionali e l’osservazione degli indizi cedono il passo all’astuzia e alla violenza: il detective assume una nuova fisionomia.⁵⁵ All’interesse del *mystery* per la scoperta del colpevole si sostituisce, con l’*hard-boiled*, un nuovo tipo di attrazione, che cattura il lettore pagina per pagina.⁵⁶ È Raymond Chandler ne *La semplice arte del delitto* (1950) a spiegare in che cosa consiste la grandezza di Hammett:

Hammett ha restituito il delitto alla gente che lo commette per ragioni concrete, e non semplicemente per fornire un cadavere a dei lettori. E questo delitto lo ha fatto compiere con mezzi accessibili, non con pistole da duello intarsiate, curaro e pesci tropicali. Ha messo sulla carta i suoi personaggi com’erano e li ha fatti parlare e pensare nella lingua che si usa, di solito, per questi scopi.⁵⁷

Nei romanzi di Hammett i personaggi sono di carne ed ossa: siamo di fronte ad esseri umani che agiscono, pensano e si esprimono con un linguaggio duro, aspro. Ci vengono raccontati i loro desideri, i loro umori e le loro debolezze, che si fanno riflesso di quelli della realtà contemporanea che l’America sta vivendo. Il romanzo giallo diventa allora uno strumento per rappresentare e denunciare le storture della società, il tutto attraverso una prospettiva estremamente pessimistica.

Sam Spade è un uomo complesso e ambiguo, antecessore di tutta una serie di investigatori privati dediti all’alcool, alle belle donne e all’utilizzo di metodi spregiudicati. Avido di denaro, egoista, violento e abbastanza inaffidabile nei

⁵⁴ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, cit., p. 100.

⁵⁵ Alberto del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 209.

⁵⁶ Ernesto G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, cit., p. 207.

⁵⁷ Raymond Chandler, *La semplice arte del delitto. Tutti i racconti*, a cura di Oreste Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 41.

rapporti interpersonali, è caratterizzato da una forte determinazione che lo spinge a smascherare i lati più oscuri e nascosti della società in cui vive, facendo del suo lavoro un duro e squallido mestiere. Combatte la criminalità e la corruzione con disincantato pessimismo, «reinserendosi, alla fine, in essa, come sua disperata e brutale filiazione».⁵⁸ Hammett rompe con l'influenza degli autori inglesi e fonda un nuovo filone di giallo americano, caratterizzato da un modo diverso di raccontare le vicende poliziesche.⁵⁹ Alla staticità del giallo all'inglese si sostituisce il dinamismo, l'azione di un eroe che si muove tra mafiosi, corrotti, ambigue e provocanti *dark ladies*, personaggi di un mondo caotico in cui il confine tra Bene e Male è sempre più labile. L'epopea di Sam Spade è breve perché consta solo di un romanzo e tre racconti, ma il suo successo fu comunque notevole, tanto che del *Falcone Maltese* sono state prodotte tre versioni cinematografiche: la più famosa.⁶⁰ *Il Mistero del falco*, è del 1941, diretta da John Huston con Humphrey Bogart che interpreta Sam Spade. Essa è stata accolta da un eccezionale successo di pubblico ed è considerata capostipite del genere *noir* in ambito cinematografico.



Fig. 1, *Il mistero del falco*, manifesto italiano (1941), (<https://www.themoviedb.org/movie/963-the-maltese-falcon/images/posters?language=it-IT>)

⁵⁸ Alberto del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 210.

⁵⁹ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, cit., p.101.

⁶⁰ Prima del 1941 *Il Falcone Maltese* era già stato portato sullo schermo due volte: nel 1931 con *Il Falcone Maltese*, diretto da Roy Del Ruth e nel 1936 con *Satan Met a Lady*, diretto da William Dieterle.

Fra i primi a subire l'influenza di Hammett vi fu Erle Stanley Gardner (1889-1970), con il suo Perry Mason. Figlio di un povero minatore, Gardner, dopo studi non regolari, fa pratica legale nello studio di un viceprocuratore distrettuale, arrivando a svolgere la carriera di penalista per ben ventidue anni. Dopo la collaborazione con «Black Mask» decide di dedicarsi alla carriera letteraria, inventando un personaggio molto simile a lui, un avvocato penalista difensore dei deboli e degli oppressi, Perry Mason: l'avvocato del diavolo.

Ciò che rende unico questo personaggio e lo distingue da tutti quelli incontrati finora è la sua professione di avvocato, non di investigatore privato o dilettante, ed è per questo che Perry risolve casi proprio attraverso il suo mestiere e in tribunale. Attraverso metodi non ortodossi egli dimostra, di fronte alla corte, le proprie capacità e la propria intelligenza salvando i suoi clienti e svelando i colpevoli. Ogni volta che accetta un incarico, Perry Mason rimane quasi sempre coinvolto in un caso clamoroso, che attira l'attenzione della stampa e lo mette sempre in posizioni rischiose e spiacevoli; riesce tuttavia sempre a cavarsela, anche grazie all'aiuto della sua segretaria, una donna bellissima e intelligente alla quale è legato da un rapporto di profonda amicizia e rispetto. Si tratta dunque di un personaggio dalle mille sfaccettature, che ha raggiunto popolarità grazie, ancora una volta, al cinema. Ma è con l'avvento della televisione che Perry ha acquisito ancora più fama, con una serie di telefilm interpretati dal 1957 al 1965 da Raymond Burr, che ha dato forse il volto più noto a questo personaggio.⁶¹

Altro autore degno di nota nel contesto *dell'hard-boiled* è Raymond Chandler (1888-1959). Anch'egli romanziere di successo pubblicato nelle pagine di «Black Mask», si pone come diretto continuatore di Hammett e Gardner: «innovatore destabilizzante e fondatore di un genere Hammett, continuatore di genio ma più moderato Chandler, le cui storie hanno una conclusione più rassicurante, più risolutiva»⁶². Nel 1939 debutta ne *Il grande sonno* il celebre detective Philip Marlowe, le cui avventure si sviluppano in sette romanzi, che si

⁶¹ Stefano Benvenuti e Gianni Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, cit., p. 120.

⁶² Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 63.

concludono nel 1958 con *Ancora una notte*. Nel 1944 Chandler pubblica un importante e fondamentale saggio, *La semplice arte del delitto*, nel quale egli definisce la sua “poetica” e contribuisce a sottolineare l’importanza e la dignità del genere giallo.

Chandler, senza rinunciare alla rappresentazione del volto aspro della propria società, adotta intrecci e toni più consoni al giallo tradizionale e il suo investigatore sembra rientrare, con tutti gli aggiustamenti del caso, nella stessa categoria di investigatori alla Ellery Queen⁶³: investigatori disinvolti, cinici e inquieti. Il protagonista di Chandler ha tuttavia qualcosa in più: è sensibile, generoso, umano e sempre schierato dalla parte dei più deboli, anche se caratterizzato da un’incapacità di adattamento sociale. Come sottolinea Oreste del Buono, «Philip Marlowe, naturalmente, funziona benissimo come detective, risolve tutti i casi che gli vengono affidati, ma di pagina in pagina la sua tristezza di non poter cambiare il mondo aumenta, pare spogliarlo d’ogni possibile gioia, soffocarlo».⁶⁴ Con Chandler l’*hard-boiled*, recupera «la dimensione personale, intima della persona umana e, fatta la dovuta parte al quadro sociale e d’ambiente, torna a scavare nei sentimenti, ma senza sentimentalismo né stucchevoli romanticherie».⁶⁵

I romanzi di Chandler riscossero un successo enorme, di nuovo, e ancora una volta, grazie al cinema, che nel caso dell’*hard-boiled*, come del *noir*, si salda con la letteratura. Da molti dei suoi romanzi vengono tratti e prodotti film a Hollywood dalle più importanti case cinematografiche dell’epoca.⁶⁶ Marlowe sarà interpretato da vari attori: tra i più importanti ricordiamo Humphrey Bogart ne *Il Grande sonno* del 1946 e Robert Mitchum in *Addio, mia amata* del 1975.⁶⁷

⁶³ Ernesto G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, cit., p. 216.

⁶⁴ Oreste del Buono, *Introduzione*, in Raymond Chandler, *La semplice arte del delitto. Tutti i racconti*, cit., p. 17.

⁶⁵ Ernesto G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, cit., p. 217.

⁶⁶ Trai tanti segnaliamo *Il grande sonno* del 1946, diretto da Howard Hawks e tratto dal romanzo omonimo del 1939; *La signora nel lago* del 1947, diretto da Robert Montgomery e tratto dal romanzo omonimo del 1943; *Marlowe* del 1969, diretto da Paul Bogart e tratto dal romanzo *La sorellina* del 1949; *Addio, mia amata* del 1975, diretto da Dick Richards e tratto dal romanzo omonimo del 1940.

⁶⁷ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 63.



Fig. 2, *The big sleep*, locandina (1946),
 (<https://www.alamy.it/fotos-immagini/the-big-sleep-movie-poster.html?sortBy=relevant>)



Fig. 3, *Farewell, My Lovely*,
 manifesto del film (1975),
 (<https://www.mymovies.it/film/1975/marlowepoliziottoprivato/poster/1/>)

Altro personaggio degno di nota nel contesto dell'*hard-boiled* è Mike Hammer, l'investigatore privato di Mickey Spillane (1918-2006), che nel 1947 con il suo romanzo d'esordio *Ti ucciderò*, avrebbe ripreso, accentuando le tinte violente e grottesche, il finale del *Falcone Maltese*⁶⁸. Spillane ricalcò i modelli di Hammett portandoli però ad altissimi livelli di violenza, fino ad arrivare al grottesco involontario.⁶⁹

Personaggio molto particolare, Hammer, opera a New York e i suoi comportamenti e tratti generali aderiscono a quelli del prototipo dell'investigatore *hard-boiled*. Nel suo autore la convinzione che il mondo sia diviso tra buoni e cattivi è tuttavia ben radicata, così come è radicata l'idea che i buoni possano essere autorizzati a fare qualsiasi cosa pur di difendersi.

Come afferma Carlo Oliva:

I romanzi di Spillane [...] interpretano bene il pessimismo esistenziale del dopoguerra americano, mettendo in luce molte delle contraddizioni che si cominciavano ad avvertire tra l'ideologia puritana e gli svolgimenti consumistici della cultura materiale del

⁶⁸ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p.79.

⁶⁹ Ernesto G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, cit., p. 226.

paese. [...] Spillane si trova a riproporre le figure tradizionali del bel tenebroso e della *belle dame sans merci* in un quadro di grande incertezza culturale. La sua violenza è soprattutto lo specchio delle molte paure della piccola e media borghesia statunitense di fronte alle troppe trasformazioni incombenti nella loro società [...].⁷⁰

La diffusione del genere *hard-boiled* rappresenta un punto di svolta nella narrativa poliziesca, non solo per l'innovazione stilistica e contenutistica ma anche per il suo impatto duraturo sulla cultura letteraria e popolare. Con l'*hard-boiled* il romanzo giallo viene portato a un alto livello di maturità: esso pone le basi per una nuova narrativa, che non cerca solo di intrattenere e divertire, ma anche di mettere a nudo le contraddizioni, le ingiustizie e le ombre della società.

Questo filone evolverà nel genere *noir*, che, pur derivando dall'*hard-boiled*, approfondirà e svilupperà ulteriormente il suo lato drammatico e porrà maggiore attenzione agli aspetti morali e psicologici dei personaggi.

1.4 Il *noir* non è il giallo

Come abbiamo visto in precedenza, il giallo classico si sviluppa e trova la sua massima espressione e diffusione nell'Impero britannico, in un contesto culturale in cui l'indagine razionale e il ristabilimento dell'ordine sociale sono centrali. Il *noir* trae invece le sue origini dall'*hard-boiled* di *Black Mask* e dai *pulp* dell'America del Proibizionismo e della Grande Depressione, per poi evolversi e raffinarsi «sotto i cieli della Parigi *après-guerre*». ⁷¹ Questi diversi contesti culturali e storici hanno generato non poche differenze tra i due generi, sia nelle tematiche che nelle strutture narrative: in generale, si può affermare che il *noir* ha sviluppato caratteristiche più cupe, disilluse e complesse rispetto al giallo classico. F. H. Fajardie, ha affermato a questo proposito che «il giallo è un meccanismo di precisione per lettori che amano la meccanica. Il nero? Uno sguardo sul mondo reale». ⁷² Jean François Vilar sostiene invece che il giallo

⁷⁰ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p. 80.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Citazione in Laura Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, cit., p. 10.

racconti storie basate sull’intrigo, sull’enigma, e che tutto sia rivolto verso la soluzione, la quale consente che tutto rientri nell’ordine iniziale: «Nel nero, invece, l’elemento decisivo è il modo di raccontare. La storia vive unicamente delle sue contraddizioni, dei suoi errori, della sua libertà d’iniziativa. Il nero sta dalla parte del disordine. Il giallo è una costruzione, una logica. Il nero è un tono, uno stile».⁷³

Semplificando il discorso, il giallo risulta quindi rassicurante, consolatorio e conservatore, quasi meccanico. Dato che l’obiettivo finale è lo scioglimento del mistero, la narrazione tende a sacrificare l’aspetto romanzesco, la psicologia dei personaggi e tutto ciò che non è connesso al crimine. Il percorso è armonico, senza intoppi: il Bene deve annientare il Male che imperversa. Di

⁷³ *Ibidem*.

Nel giallo classico, lo stile narrativo si distingue per la sua chiarezza e compostezza. Autori come Arthur Conan Doyle e Agatha Christie adottano una prosa lineare, guidata da un rigoroso impianto logico-deduttivo che accompagna il lettore, passo dopo passo, verso la soluzione del mistero. Il linguaggio è asciutto, preciso, misurato e educato, ogni parola è funzionale all’intreccio, ogni descrizione è calibrata per mettere in luce elementi significativi per l’indagine:

«[...] Come dicevo, questi indizi, l’orologio fermato all’una e un quarto, il fazzoletto, il nettapipe, possono essere autentici, o falsi. [...] Ma c’è almeno un indizio che non ritengo falso, anche se di nuovo posso sbagliarmi. Alludo a questo fiammifero piatto, signor dottore. Credo che il fiammifero sia stato usato dall’assassino, non da Monsieur Ratchett. È stato usato per bruciare qualche foglio che avrebbe potuto incriminarlo.», cfr. Agatha Christie, *Assassinio sull’Orient Express*, Roma, Mondadori, 2023, p. 54.

Al contrario il *noir* adotta uno stile crudo, diretto, spesso disilluso. La prosa è essenziale, asciutta e incalzante caratterizzata da frasi brevi e taglienti, che rispecchiano il tono cupo e amaro della storia: «Terrier compose un numero, ma non rispose nessuno. Aggrottò le sopracciglia. Riattaccò. Dal bagno giungeva lo scroscio dell’acqua che riempiva abbondantemente la vasca. Anne aveva chiuso la porta, ma Terrier non aveva sentito girare la chiave. Si avvicinò all’uscio.», cfr. Jean-Patrick Manchette, *Posizione di tiro*, Torino, Einaudi, 1998, p. 67; «Terrier forma un numéro qui ne répondit pas. L’homme fronça les sourcils. Il finit par raccrocher. Dans la salle de bains résonnait le bruit de l’eau coulant en abondance dans la baignoire. Anne avait fermé la porte mais Terrier ne l’avait pas entendue la verrouiller. Il s’approcha du battant.», Jean-Patrick Manchette, *La Position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 87-88.

«Se lei mi raccontasse quello che le è successo, e si facesse aiutare da me, starebbe molto meglio, gli disse. Non attendeva nessuna risposta. E non la ebbe.», cfr. Giorgio Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966, p. 40.

Ogni parola è scelta con precisione, il linguaggio è spesso crudo, duro e violento, con un frequente ricorso a termini che rimandano alla lingua parlata, di strada e che contribuiscono a conferire ancora di più l’effetto realtà:

«Il tuo cazzotto. Ah!, Cristo! Il cazzotto! Sapessi quanto me ne fotte, pezzo di coglione! Sapessi quanto me ne fotte! To’, bevi un bicchierino, figliolo», cfr. Léo Malet, *Nodo alle budella*, in *Trilogia nera*, a cura di Luigi Bernardi, Roma, Fazi editore, 2003, p. 395.

«Ton coup de poing! Ah! Nom de Dieu! Ton coup de poing! Si tu savais comme je m’en fous, espèce de con! Si tu savais comme je m’en fous! Tiens! Bois un coup, fiston», cfr. Léo Malet, *Sueur aux tripes*, Paris, Fleuve Noir, 2021, p. 58.

contro, il *noir* è destabilizzante, angoscioso, *politically incorrect*, tortuoso e quasi sempre labirintico: “esso parla del Male”.⁷⁴ Il mistero ha una funzione subordinata, così come l’indagine, la quale, anche se non viene abbandonata, non è più il fulcro dell’intreccio e questo permette il recupero di quell’aspetto romanzesco che nel giallo classico aveva un ruolo marginale.

Se il giallo richiede il rispetto ferreo di regole ben precise relative alla struttura del racconto e dei personaggi che lo animano, il *noir*, al contrario, è privo di regole. Tutto è concesso: follia, vendetta, odio, disperazione, solitudine, tradimento. Siamo nel campo della totale sregolatezza, seppur costruita su solide basi strutturali. Con il *noir*, anche il procedimento muta: l’interesse non è più rivolto verso chi ha commesso il delitto, ma sul perché esso sia stato commesso. Se le domande caratteristiche del giallo erano “chi è stato?”, “come?”, “dove?”, quelle del *noir* sono piuttosto “perché?”, “in quale ambiente”, “in quale situazione di potere?”.⁷⁵

Nel *noir*, inoltre, la componente sociale è determinante. Il crimine non è mai solo un atto individuale e la sua risoluzione serve più che altro come espediente per descrivere e raccontare uno spaccato della società, dei suoi aspetti più oscuri, delle sue ingiustizie e disfunzioni. Come sostiene Laura Grimaldi, personaggi quali Sam Spade e Philip Marlowe sono profondamente diversi da Sherlock Holmes:

Per loro il colpevole è per lo più un individuo, la mela marcia nel cesto delle mele sane [...]. Nel *noir* le colpe sono assai più collettive e investono, appunto, la società in quanto portatrice di falsi valori, tanto che l’eventuale colpa di un individuo, spinto all’atto criminale dall’essenza, dalla corruzione o dall’incuria della società, diventa quasi un atto di legittima difesa. La disperazione, in altri termini, è il *noir*, e la sua mancanza di speranza o di parametri certi.⁷⁶

Un altro elemento degno di nota è il nesso che si instaura tra *noir* e rappresentazione realistica. Se nessuno può mettere in discussione la credibilità

⁷⁴ Walter Catalano, *Il noir non è il mystery*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 27.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Laura Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, cit., p. 20.

delle argomentazioni con cui, nel giallo, si arriva alla soluzione del crimine, questo non basta per farne apprezzare il realismo.

Già Chandler ne *La semplice arte del delitto* aveva messo in evidenza i limiti relativi alla componente realistica nei romanzi polizieschi classici:

[...] in fin dei conti, le trame di questi romanzi non costituiscono problemi intellettualmente più validi di quanto la loro scrittura non costituisca opera d'arte.

Sono troppo ingenue e macchinose, e ignorano proprio tutto di quello che succede a questo mondo. Si sforzano d'essere oneste, ma anche l'onestà è un'arte. Il cattivo scrittore riesce disonesto senza sospettarlo, lo scrittore mediocre può diventare disonesto perché non riesce a immaginare a quale proposito esercitare la propria onestà.⁷⁷

Risulta chiaro come Chandler polemizzi contro l'artificiosità del giallo classico, che si pone agli antipodi del realismo. Dissezionando i romanzi della Christie, di Doyle e degli altri scrittori del primo periodo, lo scrittore mostra come essi siano basati su un congegno creato a tavolino e costruiti su un'iterazione di schemi e personaggi fissi. Di contro, la caratteristica portante del *noir* risiede, secondo Lucia Faienza, «nella credibilità dello sfondo in cui maturano le vicende».⁷⁸

Una delle tesi maggiormente sostenute dagli studiosi è che il passaggio dal giallo classico al *noir* abbia conferito a quest'ultimo un profilo realista. Tale realismo, afferma Luca Martignani, esprime un risvolto “sovversivo”, almeno in un duplice senso: in primo luogo sul piano stilistico, poiché sconvolge alcuni canoni letterari per affermare un punto di vista diverso sulla realtà sociale, politica e culturale nella quale il genere si sviluppa. In secondo luogo,

Il *noir* rappresenta una forma di realismo sovversivo perché fornisce una versione più complessa e sfumata della distinzione tra bene e male. Lo fa interrogando il conflitto tra potere costituito e potere costituente, mostrando la centralità del territorio sul piano narrativo e indagando alcuni meccanismi di formazione della realtà sociale.⁷⁹

⁷⁷ Raymond Chandler, *La semplice arte del delitto. Tutti i racconti*, cit., p. 37.

⁷⁸ Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Milano, Mimesis Edizioni, 2020, p. 36.

⁷⁹ Luca Martignani, *Realismo sovversivo. Sociologia del generenoir*, Verona, Ombre corte, 2018, p. 9.

Se, dunque, il giallo classico è seriale, iterativo e propone una formula fissa che consente al lettore di intuire con anticipo quali moduli narrativi attendersi, il *noir* non rassicura, ci fa immergere in situazioni tormentose, cupe e, soprattutto, imprevedibili. Non vi si trovano campioni dell’infallibilità e della scienza esatta, si rifiuta qualsiasi compromesso lineare e la forza della narrazione si nutre del crimine, della violenza ed esalta tutto ciò che c’è di torbido nell’animo umano. Scava nelle sue profondità, esplora i confini sempre più sbiaditi tra il Bene e il Male, fino a quando essi non coincidono. Se la ragione è la dea da venerare nel giallo classico, la psiche umana si pone invece al centro dell’universo *noir*. Come nota Irene Bignardi,

Sono l’inquietudine, l’insicurezza, l’angoscia, la scheggia deviante e impazzita della realtà le qualità speciali e diversificanti del “nero”. Non il geniale, rassicurante, geometrico puzzle di Agata Christie, che alla fine manda tutti a letto contenti con l’ordine perfettamente ristabilito, alla luce di una spiegazione perfettamente razionale [...]. Non l’accumulo casuale di morti e di violenze dell’*hard-boiled*, con la sua mappa della corruzione e del disastro della cultura urbana, con l’onnipresente degenerazione del potere, con lo sconforto e l’impotenza del detective, con la sua necessaria trasformazione in vendicatore a titolo personale. Il “nero”, all’incrocio tra il *mystery*, la *detective story*, la *crime story*, i *romanzi d’amore* [...], si colloca in una terra di nessuno: una terra segnata dall’ambivalenza, dalla diversità, dall’insicurezza, dall’impossibilità di mettere le cose in ordine e di recuperare l’ordine perché non c’è neanche la confortante speranza che, chiudendosi al mondo esterno, riusciremo a difenderci e perché non si sa bene quale ordine invocare in un mondo che consente «quel» disordine: dei sentimenti, delle passioni, degli interessi. [...]. Il «nero», come capitolo ristretto, particolare, inquietante del più vasto e sfumato mondo del giallo non è consolatorio, non è divertente, non è rilassante. Sembra una cosa vera. Una volta chiuso il libro e riaccese le luci in sala, non ci manda a letto tranquilli. Ci manda a letto con gli incubi su una fantasia che assomiglia molto alla realtà [...].⁸⁰

1.5 Elementi strutturali

Sebbene sia pressoché inutile, per tutte le ragioni che abbiamo già elencato, stabilire delle regole e tassonomie precise e definite di «questa cosa

⁸⁰ Irene Bignardi, *Il nero è per sempre*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p. 7.

amorfa»,⁸¹ è però possibile rintracciare dei codici, dei temi, dei tipi di personaggi e degli stili che ricorrono e che consentono di distinguere il *noir* dagli altri generi. Va sempre tenuto presente che, in ogni caso,

il romanzo noir non è mai fissato in uno schema formale e non è vincolato in precise strutture: ne ha utilizzate parecchie (l'inchiesta, la caccia, l'evasione, la degradazione), continua a esplorarne altre, le mette in gioco una contro l'altra per quanto concerne gli intrighi, per i quali moltiplica i punti di vista. Né vi è uno scenario fisso: dalla giungla urbana si è passati alla conquista del mondo rurale, poi di tutto il pianeta (il mondo diventa la scacchiera di un gioco privo di regole). Per quanto riguarda i personaggi fissi, l'investigatore privato o il gangster non sono più i soli eroi del romanzo noir [...]. Per quanto riguarda, poi, il livello della scrittura non siamo più alla fase scremata di Captain Shaw, né allo stile *tough* (duro).⁸²

Come abbiamo detto, nel romanzo *noir* non vi è più un mistero da risolvere; nonostante questo, l'interesse del lettore non viene meno. Esistono, secondo Todorov, due forme differenti di coinvolgimento del lettore: la prima può essere definita con il termine di curiosità, che va dall'effetto alla causa e si ingenera in quello che lui definisce romanzo-enigma; la seconda forma invece è la *suspense* che si muove, invece, dalla causa all'effetto:

[...] dapprima ci vengono mostrati degli elementi iniziali e il nostro interesse è sostenuto dall'attesa di ciò che avverrà, cioè dagli effetti. Questo tipo di interesse era inconcepibile nel romanzo-enigma, poiché i suoi personaggi principali erano, per definizione, immuni, nulla poteva accadere loro. La situazione si capovolge nel romanzo *noir*: tutto è possibile e il *detective* rischia la sua incolumità se non la vita.⁸³

La flessibilità di questa struttura consente diverse soluzioni narrative: il romanzo *noir* può combinare il racconto del delitto (che può avvenire in qualsiasi momento) con quello dell'indagine, oppure eliminare quest'ultimo per concentrarsi interamente sulla figura dell'assassino e sulla sua storia. Da questo deriva la necessità di una scrittura che sia stimolante, attiva, rapida, che produca

⁸¹ Giovanni Cesareo, *Sulle tracce di un filo nero*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p. 15.

⁸² J. Baudou e J.J. Schleret, *Ideologia di una scrittura*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p. 42.

⁸³ Cvetan Todorov, *La tipologia del romanzo poliziesco*, in *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, cit., p. 13.

nel lettore il desiderio di rimanere incollato alle pagine e che lo faccia sentire partecipe della situazione. Il lettore viene lasciato col fiato sospeso, e la *suspense* stimola l'attenzione e la curiosità: chi vincerà? A quale prezzo? Come andrà a finire? L'emozione, inoltre, sostituisce il gioco intellettuale e cognitivo, trascinando il lettore nel racconto e favorendo la sua identificazione attraverso diversi punti di vista.⁸⁴

La molteplicità di questi ultimi si riflette anche nell'istanza narrativa. Yves Reuter rileva ben due forme narrative che dominano il romanzo *noir*, entrambe molto lontane dal racconto condotto da un narratore onnisciente. Nella prima, la storia viene raccontata attraverso il protagonista, che può essere l'investigatore, il criminale o la vittima, oppure attraverso la prospettiva dei vari personaggi che animano la scena. La narrazione è quindi in prima persona (omodiegetica) o in terza persona (eterodiegetica) e la prospettiva è interna: ciò favorisce l'identificazione del lettore con il personaggio. Nella seconda, invece, la storia è raccontata da un narratore nascosto e neutro, che osserva i personaggi e gli eventi dall'esterno, senza conoscerne i pensieri, limitandosi a registrarne i comportamenti.

I personaggi che animano il mondo *noir* sono delle vere e proprie "incarnazioni"; essi sono fatti di carne e sangue, possiedono una psicologia, personalità complesse e forti, sono definiti e il più possibile "reali", in quanto devono garantire l'immedesimazione e l'identificazione da parte del lettore. Non sono mai costretti all'interno di una struttura rigida e fissata e differiscono per la loro personalità e per il modo di parlare, oltre che per la loro differente provenienza sociale. Di fatti, come afferma Reuter «più che un romanzo dei bassifondi o delle realtà marginali, il *noir* è il romanzo della miscela sociale».⁸⁵

Il protagonista non è necessariamente un investigatore, anzi, iniziano a delinearsi nuove figure tipiche dell'universo *noir*: quella dell'uomo comune che conduce una vita apparentemente tranquilla e si trova inviato in qualche crimine; quella del *villain* tormentato; quella del delinquente che deve saldare i

⁸⁴ Yves Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 40.

⁸⁵ Ivi, p. 45.

suoi debiti con il passato; quella dell'assassino o dell'innocente che qualcuno tenta di incastrare. Il protagonista del romanzo *noir* è dunque una figura ambigua e sfuggente: non un eroe ma più propriamente un antieroe. Egli è «un individuo combattuto tra due mondi e due ruoli: quello pro-bene e quello del delitto e della corruzione. [...] Non è un alfiere del bene contro le forze del male e non è nettamente separato dal mondo corrotto che lo minaccia».⁸⁶ Anzi, spesso fa parte di quel mondo in quanto non è un soggetto integrato all'interno del sistema ma ne vive ai margini: è un perdente, un disperato, un personaggio segnato da una profonda fragilità emotiva, spesso tormentato o addirittura paranoico. Questa condizione di disagio interiore alimenta una sensazione di alienazione che, a sua volta, intensifica l'atmosfera cupa e pessimistica delle storie in cui è coinvolto.

Un'altra figura emblematica nell'universo *noir* è la *femme fatale*, un personaggio enigmatico e complesso che incarna una sensualità distruttiva e insidiosa, in cui l'eros diventa intimamente connesso alla morte. La donna diventa una donna "ragno" (vedova nera) che trascina l'uomo verso la rovina. Generalmente la sua figura non si limita al ruolo di seduttrice spietata ma rappresenta piuttosto una donna con una personalità forte e le cui motivazioni sono spesso più profonde e articolate di quello che sembrano. Sebbene possa apparire solo come una manipolatrice che agisce per soddisfare i propri desideri o scopi personali, diviene frequentemente anche il simbolo di un malessere esistenziale, di una condizione di alienazione sociale o di un desiderio di emancipazione. Spesso il *noir*, pur non trattandone direttamente, evidenzia i limiti e le storture dell'istituzione familiare, operando una descrizione impietosa della condizione femminile.⁸⁷ La *femme fatale*, pertanto, non è solo una tentatrice, ma anche vittima di una società che non le concede spazio di libertà o di autorealizzazione.

⁸⁶ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 23.

⁸⁷ Il *noir* classico ammette la denuncia della condizione infelice delle donne nella società capitalistica ma non ne condivide totalmente le "istanze liberatorie". Anche se la donna può essere rappresentata con grande profondità, rimaniamo prevalentemente nel contesto di una narrativa al maschile. Si è dovuto attendere gli anni Ottanta con il *neo-noir* per vedere accogliere le potenzialità liberatorie della donna fatale, cfr. Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 26.

Si può inoltre identificare un nucleo di personaggi archetipici che si sono configurati come stereotipi e clichés, come la figura del poliziotto corrotto, il *killer*, il politico losco, il perdente e tante altre figure che popolano questo mondo e contribuiscono a dargli un tono di negatività, di disperata rassegnazione di fronte al fatto che le cose non si aggiustano e non si possono aggiustare. La redenzione è impossibile, o solo parziale, mentre «la fatalità imperversa, e la disperazione è dietro l'angolo».⁸⁸

Nel romanzo *noir* tutti possono diventare assassini e tutti possono rivestire il ruolo di potenziali vittime che rischiano la vita in ogni istante. Certo è che in un mondo di a-moralità e nichilismo, anche le vittime non sono mai completamente tali.⁸⁹ Non esiste un personaggio del tutto innocente ma spesso si è implicati nella corruzione circostante, volontariamente o meno, con maggiore o minore responsabilità, e anche chi commette il delitto può essere oggetto di simpatia da parte dei lettori⁹⁰. Il fatto che ci possa essere una vittima potenziale in ognuno di noi e che chiunque possa essere un assassino testimonia lo stato di degrado e corruzione di una società nella quale le regole non funzionano.⁹¹

Una delle caratteristiche del *noir* è che offre un ritratto del mondo estremamente realistico. È il mondo in cui viviamo, quello in cui siamo immersi giorno per giorno, fatto di violenza, sopraffazione e intrecci criminosi. La letteratura e il cinema *noir* amano precipitarci in questo lato oscuro della società,⁹² in cui la realtà è solo apparente e nulla di quello che vediamo e sentiamo è attendibile. Il contesto urbano, scenario privilegiato (ma non unico), si

⁸⁸ Pasquale Pede, *Un percorso soggettivo*, in *Guida alla letteratura Noir*, cit., p. 22.

⁸⁹ Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 28.

⁹⁰ «Il neo-noir letterario e cinematografico, poi, ha mischiato ulteriormente le carte tra vittime e carnefice, privilegiando sempre di più lo psicopatico, persino il serial killer. [...] Per Foster Hirsch «lo psicopatico è il lato nascosto e buio della vittima noir», a sua volta intrappolato in un incubo, in un universo caotico che sente ostile e in cui introduce il suo atto criminale. Da qui la simpatia per il serial killer crescente evidenziata dal cinema e dalla letteratura contemporanea. In Italia, gli autori del movimento neo-noir hanno esplicitamente scelto di descrivere la sofferenza del malvagio, collocandosi dal punto di vista di Caino», cfr. Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 30.

⁹¹ Yves Reuter, *Il romanzo poliziesco*, cit., p. 46.

⁹² Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 31.

configura come una vera a giungla, simbolo di un'umanità disillusa. È l'ambiente in cui il Male si annida, dove la solitudine e l'alienazione dilagano. La metropoli, grigia, caotica, quasi una prigione, rappresenta un mondo sotterraneo, oppressivo e implacabile. Le sue strade non sono solo luoghi fisici, ma metafore di un'anima collettiva che ha perso il suo scopo, dove ogni angolo è avvolto dalla desolazione e dove il destino dei suoi abitanti è già scritto.

Il *noir* non si limita a raccontare crimini, ma si configura dunque come uno strumento di indagine profonda della realtà sociale e psicologica, caratterizzandosi come «letteratura e cinema della crisi».⁹³

⁹³ Ivi, p. 37.

Capitolo 2

Il *noir* francese

2.1 Le origini

Il *noir*. Il racconto *noir*? Il film *noir*? Il ciclo del *noir*? Il tempo del *noir*? Ma cos'è, in definitiva, questo maledetto *noir*?⁹⁴

Il termine francese è entrato ormai nei vocabolari di tutto il mondo, rivelandosi inadattabile e insostituibile grazie alla sua eleganza musicale ma anche, e soprattutto, a fattori storici. I primi ad utilizzare questa parola sono stati due critici cinematografici, Nino Franck e Jean-Pierre Chartier, i quali nel 1946 pubblicarono due articoli⁹⁵ in cui il termine *noir* veniva utilizzato per definire le nuove pellicole hollywoodiane di argomento criminale le quali, rimaste bloccate oltreoceano durante la guerra e l'occupazione nazista, stavano adesso riscuotendo un grande successo.⁹⁶ L'aggettivo *noir* venne applicato non tanto, o almeno non solo, alle trame, ai personaggi e agli ambienti di queste pellicole, quanto soprattutto all'atmosfera, creata grazie a una particolare tecnica narrativa e di montaggio, il *visual style*, giocata sul contrasto tra il bianco e il nero.⁹⁷

I primi film ad essere così definiti erano tratti da romanzi di scrittori *hard-boiled* come *Il mistero del falco* del 1941, considerato il capostipite della filmografia *noir* e tratto dal già citato *Il falcone maltese* di Hammett; *La fiamma del peccato* del 1944, tratto da *La morte paga doppio* di Cain (1943) e *L'ombra del passato* del 1944, tratto da *Addio mia amata* di Chandler (1940).

Un anno prima, nel 1945, il termine viene utilizzato per battezzare una

⁹⁴ Giovanni Cesareo, *Sulle tracce di un filo nero*, in *I colori del nero*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, cit., p.15.

⁹⁵ Nino Frank pubblica sulle pagine di «L'Écran français» l'articolo *Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle* e Jean Pierre Chartier su quelle della «Revue du cinéma» pubblica *Les Américains aussi font des films 'noirs'*, entrambe riviste cinematografiche francesi.

⁹⁶ Fabio Giovannini, *Storia del noir: Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 15.

⁹⁷ Elisabetta Baccheretti, *Rilettura contemporanea. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 206.

nuova collana di narrativa poliziesca creata da Marcel Duhamel, la «Série Noire», il cui obiettivo era quello di riunire i grandi scrittori del giallo d'azione, soprattutto quelli americani. Su di essa iniziano ad essere pubblicati infatti i romanzi di Chandler e Hammett, come *Il grande sonno* e *Il falcone maltese*. Pasquale Pede ha rilevato che la nozione di *noirceur* (buio, oscurità) non era comunque sconosciuta in ambito francese ma aveva già una sua storia:

Noir era stato definito negli anni Trenta il cinema cupo e sconsolato del cosiddetto “realismo poetico” di Carné, Duvivier, Renoir ecc., *roman noir* era l'appellativo con cui si designava il romanzo gotico, ma erano chiamati *les années noires* anche gli anni della guerra, in cui parte della nazione si era piegata all'occupante nazista col governo di Vichy, anni funestati da lotte fraticide fra collaborazionisti e resistenti; *noir* era anche l'appellativo che nel 1940 compariva nella famosa *Antologia dello humour nero* (*Anthologie dell'humour noir*) del vate del surrealismo André Breton.⁹⁸

È ravvisabile, in questi diversi usi del termine, parte di quel significato che il termine acquisirà dal 1945 in poi. Il genere porterà in sé le tracce della narrativa gotica settecentesca⁹⁹ (con il suo gusto per la malvagità, l'irrazionalità, il mostruoso e la fascinazione per il Male), ma anche quelle del cinema del Fronte popolare con i suoi proletari disillusi e la sua presa di posizione a favore dei perdenti e dei più deboli. Infine, vi si percepiva l'eco della tragedia appena vissuta in quel particolare momento storico, segnato da tradimenti, delazioni, arresti e da un clima di odio diffuso.¹⁰⁰

La nozione di *noir* si è, dunque, formata e radicata in un periodo ben definito ed ha assorbito e subito le influenze culturali, politiche e sociali dell'epoca in cui si è sviluppata. Fu in particolare il frutto di una dialettica tra

⁹⁸ Pasquale Pede, *Un percorso soggettivo*, in *Guida alla letteratura Noir*, a cura di W. Catalano, cit., p. 14.

⁹⁹ Con il termine “nero” inizialmente si faceva riferimento al romanzo gotico, nato tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX in Gran Bretagna con la pubblicazione del *Castello d'Otranto* di Horace Walpole. Sebbene talvolta si associi il gotico al genere *noir*, i due sono in realtà distinti. Condividono alcune tematiche, come l'oscurità e il mistero, ma mentre il gotico esplora il soprannaturale e la paura, il *noir* si concentra sulla corruzione sociale e il crimine, cfr. Pasquale Pede, *Un percorso soggettivo*, in *Guida alla letteratura Noir*, a cura di W. Catalano, cit., p. 16.

¹⁰⁰ Ivi, p. 15.

Stati Uniti e Francia: non è un caso che le definizioni di letteratura *noir* e di film *noir* siano state applicate originariamente su materiale americano, il già menzionato *hard-boiled*.

2.2 Marcel Duhamel e la *Série Noire*

È probabile che Duhamel non avesse idea delle conseguenze che la sua iniziativa avrebbe portato con sé quando, nel 1944, propose all'editore Gallimard di pubblicare le sue traduzioni di tre romanzi, con l'intenzione di sfruttare la nascente moda del *roman noir à l'américaine*, che si stava ampiamente diffondendo in Francia nell'immediato dopoguerra.

I titoli pubblicati erano: *This Man is Dangerous*, *Pericolo pubblico* (1936); *Poison Ivy*, *Che tipo quel Caution* (1937) di Peter Cheyney¹⁰¹ e *No orchids for Miss Blandish*, *Niente orchidee per miss Blandish* (1939) di James Hadley Chase: tutti romanzi di autori inglesi che «facevano il verso all'*hard-boiled* americano».¹⁰²

Gallimard rimase talmente stupito ed entusiasta della proposta che chiese subito a Duhamel di creare una collana *ad hoc* per questa nuova e particolare tipologia di *crime fiction*:

Nasce così una collana leggendaria, imperniata sul nuovo tipo di poliziesco nato in America negli anni della Grande Depressione, nume tutelare Dashiell Hammett, in esplicita contrapposizione col mystery classico all'Agatha Christie.¹⁰³

Sebbene la collana fosse nata con l'intenzione di far conoscere e pubblicare traduzioni dei grandi scrittori del giallo d'azione, non dobbiamo tuttavia credere che il *noir* si sviluppò come una semplice riproduzione dell'*hard-*

¹⁰¹ Cheyney, scrittore di spionaggio già popolare in patria, aveva scritto una serie incentrata su un agente dell'FBI e ambientata in America. Narrata con uno stile gergale e spigliato, costituiva una specie di caricatura dell'*hard-boiled*. Chase invece aveva riscosso un grande successo nel 1939 con la pubblicazione del suo primo libro, per quel periodo abbastanza scandaloso, che raccontava attraverso toni cupi e realistici una storia di rapimento, e ricalcato su *Sanctuary* (*Santuario*, 1931) di Faulkner. All'interno del libro l'ambientazione americana è totalmente inventata, non avendo Chase mai messo piede in America. Cfr. Walter Catalano, *Marcel Duhamel e la Série Noire*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 406.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

boiled americano, né che l'iniziativa di Duhamel si limitasse a proporre una variante aggiornata di opere di impianto criminale. Si andava ben oltre. L'iniziativa divenne un vero fenomeno letterario che pose le basi per quello che, qualche anno dopo, ci si sarebbe abituati a chiamare *noir* e che trovò, come già detto, proprio in Francia un terreno fertile nel quale nascere e attecchire, sviluppando caratteri specifici e sfumature ben diverse dall'universo americano, che gli conferiranno una precisa identità.

Come afferma e sintetizza James Naremore (riferendosi più che altro all'ambito cinematografico ma, come rileva Catalano, la sua affermazione può perfettamente adattarsi anche all'ambito letterario) il *noir*, che storicamente è un'invenzione francese, è «un'importante eredità cinematografica [=letteraria] e un'idea che noi abbiamo proiettato nel passato».¹⁰⁴ Un fenomeno, cioè, basato sul corpus dei classici americani dell'*hard-boiled*, visto attraverso la particolare prospettiva della cultura francese dell'immediato dopoguerra.

Ma come mai questo fenomeno così composito nasce in Francia e perché proprio in quegli anni? Quali sono le caratteristiche e gli aspetti peculiari di questa nuova prospettiva?

Il clima che si respirava oltralpe all'indomani della Liberazione era molto particolare e complesso. La situazione era profondamente critica, lacerata e conflittuale. A Parigi si era diffuso un po' dovunque, in particolar modo negli ambienti politici di Sinistra, il desiderio di allontanare e abbandonare tutti i valori della cultura reazionaria, mentre tra gli intellettuali crescevano fermenti antiborghesi in opposizione ai valori costituiti, vissuti come complici dell'ideologia nazi-fascista. È in questa situazione di profonde contraddizioni e sete di novità che imperversa la fascinazione per l'America, vista come la Nazione che incarnava tutti i valori della Liberazione. La Francia, vecchio continente sopravvissuto con fatica ai disastri e orrori della guerra, desiderava con grande forza un altrove che proponesse nuovi valori e nuove prospettive. Il Nuovo Mondo rappresentava a pieno questo altrove salvifico e rivoluzionario.

¹⁰⁴ Citazione in Walter Catalano, *Marcel Duhamel e la Série Noire*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 406.

L'America era percepita come un luogo carico di miti e possibilità, fonte di nuovi modelli per il cinema, la letteratura e la musica.

Simone De Beauvoir nel suo resoconto autobiografico *La Force des choses* descriveva così gli Stati Uniti:

ça signifiait tant de choses, l'Amérique! Et d'abord, l'inaccessible; jazz, cinéma, littérature, elle avait nourri notre jeunesse mais aussi elle avait été un grand mythe: un mythe ne se laisse pas toucher. [...] L'Amérique, c'était aussi la terre d'où nous était venue la délivrance; c'était l'avenir en marche; c'était l'abondance et l'infini des horizons; c'était un tohu-bohu d'images légendaires: à penser qu'on pouvait les voir de ses yeux, on avait la tête tournée.¹⁰⁵

Quindi, tutto ciò che proveniva dall'America, compresi film e romanzi *noir*, era percepito come una novità sovversiva e antitetica al poliziesco tradizionale ma anche, più in generale, «al conformismo e all'ipocrisia di una cultura e di un ordine sociale che in nome della patria e della tradizione si erano compromessi con l'invasore nazista».¹⁰⁶

Frutto di questo amore per gli Stati Uniti è certamente il catalogo della *Série Noire*, che riflette i gusti di quel periodo e ci consente di capire il particolare gusto di Duhamel. Egli, progressivamente, aveva iniziato a recuperare classici d'anteguerra, alcuni già apparsi in Francia, riproponendoli però in nuove traduzioni. Vengono così recuperati Hammett, MacCoy, Cain, Chandler, il tutto inframezzato dai già citati Chase e Cheyney. Così, al fianco dei due autori inglesi, si andava ad inserire il meglio della narrativa *hard-boiled*, che diventava la base portante del nuovo genere.¹⁰⁷

Nella presentazione della *Série* nel 1948, Duhamel individuava con chiarezza tutte le caratteristiche della sua iniziativa in quello che a tutti gli effetti può essere ritenuto un Manifesto:

Che il lettore non prevenuto stia attento: questi volumi non possono essere messi in tutte le mani. In essi l'immoralità affianca i buoni

¹⁰⁵ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 28.

¹⁰⁶ Pasquale Pede, *Un percorso soggettivo*, in *Guida alla letteratura noir*, a cura di W. Catalano, cit., p. 18.

¹⁰⁷ Walter Catalano, *Marcel Duhamel e la Série Noire*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 412.

sentimenti. Lo spirito è raramente conformista: i poliziotti sono talvolta altrettanto corrotti dei delinquenti; il simpatico poliziotto non risolve sempre il problema. E qualche volta non c'è né il problema né il *detective*.

Ma allora?

Allora restano l'azione, l'angoscia, la violenza, i pestaggi, i massacri, gli stati d'animo che si traducono in gesti; l'amore -spesso animalesco-, la passione senza freni, l'odio senza misericordia si esprimono in un linguaggio ben poco accademico in cui fiorisce dappertutto, rosa o nero, lo *humour*. Il nostro scopo è lodevole: impedirvi di dormire. Amatori di sensazioni forti, voi otterrete una notte in bianco scegliendo a caso un volume della nostra *Série Noire nrf.*¹⁰⁸

Il lavoro di Duhamel, tuttavia, non si limita a ripescare in maniera passiva i classici dell'*hard-boiled* degli anni Trenta poiché altrimenti, come afferma Catalano, questo avrebbe limitato lo spirito di rinnovamento che caratterizzava invece la collana. È in virtù di questo desiderio di nuovo che il curatore della *Série* inizia a far conoscere al pubblico francese nuovi nomi che si impongono sulla scena. Tra questi troviamo Henry Kane, Robert Finnegan, Samuel Taylor, William Stuart, John McDonald e tanti altri ancora. Vengono scartati autori altrettanto importanti, come Ross MacDonald, giudicato autore troppo “soft” per essere inserito nella collezione e Mickey Spillane, quest'ultimo fortemente desiderato da Duhamel ma già pubblicato da un altro editore.

La grandezza di Duhamel risiede anche nelle sue acute intuizioni e nel suo straordinario fiuto, che gli permisero di rilanciare scrittori che in patria non avevano incontrato grande successo e che invece in Francia riscossero notorietà, e in cui furono consacrati a ‘classici’. Primo fra tutti è Jim Thompson: anche se inizialmente non particolarmente apprezzato, riesce a conquistare Duhamel con il suo *Pop. 1280, Colpo di spugna* (1964) e da lì almeno dieci suoi titoli verranno pubblicati nella *Série*. C’è poi David Goodis, il «malinconico cantore dei derelitti e dei bassifondi»,¹⁰⁹ che incontrò subito il successo del pubblico nella Francia in cui si andava diffondendo il verbo esistenzialista, per la pittura del mondo

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

degradato, per i personaggi perdenti e per il cupo pessimismo di fondo. Senz’altro, è anche grazie ai francesi se ad oggi Goodis è divenuto un classico riconosciuto del genere. Altro caso eclatante che vale la pena di essere citato è quello di Chester Himes il quale ha riscosso notorietà in Francia proprio grazie alla *Série Noire*. Non riuscendo a conquistare alcun tipo di successo in America, emigrò in Europa e a Parigi incontrò l’editore della *Série Noire* che gli propose di scrivere polizieschi per la sua nuova collana.

Da questo breve excursus possiamo facilmente notare quanto fosse radicata la voga americana in Francia; non si guardava solo al *roman noir à l’américaine* ma anche alla sua “maniera”. Questo, almeno, fino dall’inizio degli anni Cinquanta quando, finalmente, cominciano ad affacciarsi sulla scena del *noir* letterario i primi autori francesi. Fino a quel momento Duhamel si era rifiutato di pubblicare nella sua collana scrittori suoi connazionali, in quanto considerava le loro opere poco verosimili e prive del ritmo narrativo che lui tanto amava.¹¹⁰ Aveva però fatto eccezione Serge Arcouet, che si firmava Terry Stewart.

La tendenza ad utilizzare pseudonimi era molto frequente nei primi autori di *noir* francesi che iniziarono a pubblicare nella collana e a cimentarsi nel nuovo genere. Nel timore di essere considerati inferiori rispetto ai grandi maestri americani e per ottenere maggiore credibilità, si firmavano con nomi americanizzati.

Già a partire dagli anni Quaranta era cominciata a germogliare una letteratura *noir* francese, grazie alla penna di scrittori come George Simenon (per i suoi romanzi “duri”).¹¹¹ Claude Aveline e Boris Vian; tuttavia, si trattava di una produzione assolutamente minoritaria nel contesto del panorama editoriale in cui prevaleva, come si è detto, il romanzo americano. Le cose cominciarono a cambiare a partire dal 1953, quando venne segnalato, a Duhamel, lo scrittore Albert Simonin con il suo *Grisbi* (*Touchez pas au grisbi!*). Il romanzo raccontava,

¹¹⁰ Ivi, p. 415.

¹¹¹ Come *L’uomo di Londra* (1934), *L’uomo che guardava passare i treni* (1938), e *Betty* (1974), romanzi nei quali l’autore mette a nudo l’animo umano, lo viviseziona, penetra nei suoi meandri più oscuri e mette in scena con straordinaria potenza la crisi dell’uomo. Le ambientazioni cupe e degradate e il senso di fatalismo e mistero che permeano queste storie accentuano il dramma interiore e il destino ineluttabile dei personaggi.

utilizzando l'*argot*, delle vicissitudini di alcuni malviventi di Parigi; vi si descriveva in maniera puntuale il mondo della malavita della capitale che agiva nei grandi quartieri malfamati, in particolare Montmartre e Pigalle. Il libro ottenne un successo tale da vincere un premio letterario (anche se non legato al genere) che poi ispirò un film di Jacques Becker con Jean Gabin.¹¹²

L'anno successivo venne scoperto Auguste Le Breton, pseudonimo di Auguste Montfort, autore di *Rififi (Du rififi chez les hommes)*, termine inventato dallo stesso scrittore che sta a significare «rissa senza esclusione di colpi».¹¹³ Nelle storie della serie di *rififi* le forze del Bene (cioè la polizia e gli investigatori), non esistono. La battaglia tra il Bene e il Male semplicemente non si pone: il bene viene eclissato dall'orizzonte letterario. In *Du rififi chez les hommes*, il primo romanzo della serie, la storia è ambientata nei Caffè dei bassifondi di Parigi mentre i personaggi sono caratterizzati in maniera negativa: sono malviventi, banditi, sfruttatori, prostitute. «Lo scontro è tutto interno al Male, ed è una lotta intestina che vede contrapposti nordafricani, corsi ed italiani».¹¹⁴

Questi due autori si rivelarono importanti non solo per il successo della *Série Noir* ma anche, e soprattutto, perché favorirono lo sviluppo del genere. Con loro, e altri autori contemporanei come Léo Malet, si inaugurava la stagione del *polar*,¹¹⁵ il tipico *noir* alla francese, non più debitore dei modelli americani ma ben radicato e impiantato nella società e nella cultura d'oltralpe. Questi autori apportarono una serie di novità e nuove idee, a partire da una profonda attenzione alla realtà locale che dimostrasse quanto il *noir* fosse capace di adattarsi a società e culture diverse da quella statunitense, oltre che una serie di innovazioni stilistiche e tematiche. Questo fenomeno di rinnovamento locale riguardò anche l'ambito cinematografico, con la nascita di un *crime movie* tipicamente francese.¹¹⁶

¹¹² Walter Catalano, *Marcel Duhamel e la Série Noire*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 415.

¹¹³ Marco Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, a cura di Elisabetta Mondello, Roma, Robin, 2006, p. 59.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Neologismo francese nato dall'unione dei termini 'policier' e 'noir'.

¹¹⁶ Walter Catalano, *Marcel Duhamel e la Série Noire*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 415.

La nuova via nazionale del *noir* sarà feconda e prolifico. Numerosi scrittori francesi si affaceranno sulla scena e all'interno della collana: Jean Amila, Ange Bastiani, Jo Barnais e tanti altri. Quasi tutti verranno pubblicati almeno una volta nella *Série*, fatta eccezione per Léo Malet e Handré Héléná.

Con il passare degli anni e con il cambiamento del gusto e degli ideali dei lettori la *Série Noire* si diversificò al suo interno e ampliò le sue proposte, senza tuttavia mai modificare la sua impostazione. Il ritmo delle pubblicazioni aumentò progressivamente, così come le vendite: la collezione di Duhamel si preparava a diventare un marchio sempre più conosciuto e prestigioso.

L'ultima vera ondata di rinnovamento a essere lanciata dalla collana è collocabile verso la fine degli anni Sessanta. Fra gli autori più importanti da menzionare vi è Jean-Patrick Manchette, iniziatore del *polar* post-sessantottino, il cosiddetto *néopolar*, ovvero il nuovo *noir* francese politicizzato e iconoclasta,¹¹⁷ rappresentante di un bisogno collettivo di rinnovamento. È con Manchette che il *noir* inizia a rivelarsi come un grande veicolo di denuncia sociale e di critica ideologica.

Dopo un quarto di secolo la *Série Noire* comincerà ad esaurire la sua spinta, mentre nel frattempo tante altre iniziative editoriali inizieranno a nascere e svilupparsi. La fine di questa avventura coincide con la morte di Duhamel nel 1977; la collana vive, comunque, ancora oggi, configurandosi però come una fra le tante che «continuano ad affollare il sempre nutrito settore *polar* delle librerie».¹¹⁸

Risulta quindi chiaro come Duhamel, con la creazione della sua *Série*, scoprendo un territorio ancora in gran parte inesplorato abbia dato vita ad un nuovo genere, partendo da una duplice influenza di pensiero, in primis quello surrealista. Duhamel aveva frequentato in gioventù figure come Queneau, Breton, Prévert. Con quest'ultimo aveva stretto amicizia durante il servizio militare a Costantinopoli. La componente surrealista influenzò le scelte iniziali della *Série* e impregnò profondamente la sua visione del *noir*.

¹¹⁷ Ivi, p. 417.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Come riporta Catalano, il Surrealismo ha fornito al *noir* una «metafora organizzativa e un fondamento estetico». ¹¹⁹ Secondo questa prospettiva quindi:

L'essenza del *noir* risiede in un sentimento di discontinuità, una mescolanza di realismo sociale e di onirismo, una critica anarco-sinistre all'ideologia borghese e un modo erotico di trattare la violenza. [...]. ¹²⁰

Dal Surrealismo deriva l'accentuazione di temi e aspetti legati all'eccesso, in particolare nella descrizione della violenza e della sessualità, nonché l'irrazionalità e la pulsionalità che sovvertono i moduli narrativi apparentemente realistici. A ciò si aggiunge la tortuosità delle trame, spesso volutamente incomprensibili, contribuendo a destabilizzare le convenzioni della narrazione tradizionale.

L'altra corrente di pensiero è l'Esistenzialismo, in particolar modo la corrente affermatasi tra la fine degli anni Venti e gli anni Cinquanta, incarnata da figure emblematiche come Sartre e Camus e incentrata sulla tematica dell'assurdo come carattere fondante dell'esistenza, l'insensatezza della condizione umana che caratterizza l'uomo moderno e la perdita di qualsiasi valore di riferimento che porta alla visione della scelta personale come unica fonte di redenzione per l'uomo. Vediamo quindi come l'attenzione si sposta sull'aspetto labirintico delle vicende, sull'ambiguità dei personaggi, sulla loro complessità e sull'angoscia e pessimismo cosmico che permeano la vita.

Anarchismo surrealista e disperato umanesimo esistenzialista confluirono così nel dar vita a questa strana creatura che chiamiamo *Noir*, dotandolo di un solido retroterra filosofico e di una peculiare curvatura di senso. ¹²¹

A contribuire alla novità che la *Série* intodusse nel mercato francese sono anche le caratteristiche e le scelte editoriali innovative compiute dal suo editore. Con il passare del tempo e l'uscita delle prime pubblicazioni inizia a configurarsi una vera e propria fisionomia della collana la quale, oltre a occupare un nuovo spazio nelle pubblicazioni di genere, stava creando un gusto e una prospettiva del

¹¹⁹ Ivi, p. 409.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, p. 410.

tutto originali e inediti all'interno della *crime fiction*.

Gli elementi che caratterizzavano e stabilivano l'identità della *Série Noire* erano molteplici, a cominciare dai suoi connotati estetici e dalla scelta del titolo. Quest'ultimo, secondo alcune fonti, potrebbe essere stato suggerito da Jacques Prévert. Il termine “*Noire*” richiama esplicitamente il nero, colore scelto per le copertine dei libri, colore dell'angoscia e della cupezza che contraddistinguono il genere. Le copertine, essenziali e riconoscibili, erano prevalentemente sobrie e spoglie, prive di illustrazioni. Presentavano una cornice bianca e scritte in giallo, su cui campeggiavano il nome dell'editore e l'acronimo “*nrf*”, marchio prestigioso della casa editrice Gallimard. Questa estetica minimalista non solo conferiva un'identità visiva unica alla collana, ma sottolineava anche il carattere diretto e crudo dei racconti.

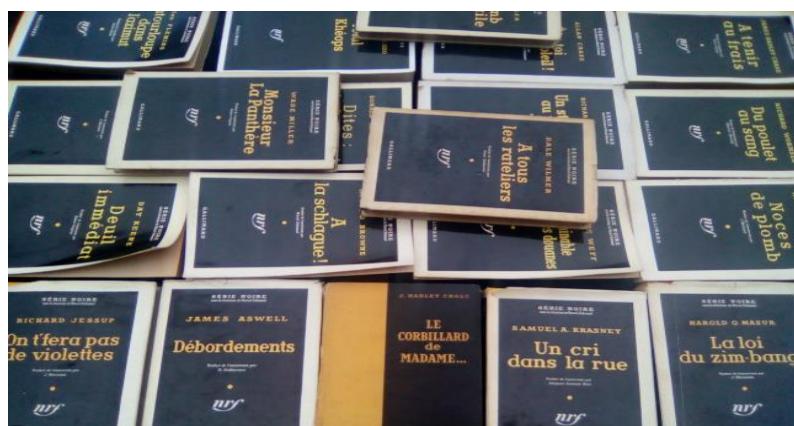


Fig. 4, Copertine di alcuni libri della *Série Noire*,
(https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_noire)

Un altro elemento fondamentale fu la scelta di adottare uno stile di traduzione distintivo, facilmente riconoscibile e coerente con l'identità della *Série Noire*. Con il supporto di fidati collaboratori, Duhamel impose uno stile il più possibile vicino al parlato, caratterizzato da un linguaggio gergale, ricco di termini dell'*argot* e che rispecchiasse la realtà sociale dell'epoca. La fedeltà al testo originale non era una priorità assoluta: era infatti comune intervenire con tagli in quei casi in cui lo stile risultasse troppo prolioso, in modo da rendere i

testi più scorrevoli e omogenei.

Anche la politica promozionale fu determinante nel successo della collana: essa tendeva a presentare i volumi come un qualcosa di nuovo, accattivante, avvincente e mai effimero. Per fare questo Duhamel seppe sfruttare il crescente successo del cinema, che assecondò perfettamente la moda *noir*, tanto che fin dalle prime pubblicazioni vi si ispirò per i propri film. La Settima Arte divenne quindi «un potente amplificatore della collezione, fenomeno destinato a durare almeno fino agli anni Ottanta».¹²²

La *Série Noire* ha segnato, dunque, un punto di svolta nella letteratura *noir* francese rinnovando il genere con l'inserimento della dimensione sociale e psicologica e andando oltre la semplice emulazione dell'*hard-boiled* americano. Questa evoluzione ha dato vita al *polar* e, successivamente, al *néopolar*, in cui si mescolano elementi di realismo e critica sociale. La sua influenza si è poi estesa anche al *noir* mediterraneo, che, come vedremo nel capitolo successivo, esplora ancora oggi le nuove sfumature legate al contesto locale e alle sue complessità.

2.3 Polar, néopolar e noir mediterraneo: una vocazione sovversiva

Cercare di parlare del *roman polar* in poche pagine è un'impresa molto complessa e difficile. La sua vastità e ricchezza in termini di qualità e quantità rendono quasi impossibile un'analisi esaustiva. Per questo motivo, tenteremo di isolare e concentrare l'attenzione su alcuni scrittori che hanno segnato l'evoluzione del genere, esplorando le tematiche principali che li contraddistinguono.

A leggere il *polar* di oggi si direbbe che il genere sia quasi per natura radicale, di sinistra, impegnato, sociale e critico dell'esistente. Ma non inganniamoci. Questa intensa coloritura è stata acquisita da poco, e non solo nella Francia di Jean Claude Izzo, ma in molte altre tradizioni giallistiche: nel Messico di Paco Ignacio Taibo II, come nell'Italia di Massimo Carlotto,

¹²² Ivi, p. 412.

nell'Argentina di Pablo De Santis o nella Spagna di Manuel Vázquez Montalbán.¹²³

Come osserva Claudio Milanesi, il poliziesco, almeno fino all'avvento dell'*hard-boiled* americano, ha mantenuto sempre una certa distanza dal versante politico e dell'impegno diretto. Sebbene, almeno in Francia, fin dalla sua comparsa nell'Ottocento, questo genere fosse geneticamente legato al realismo, che lo faceva pendere più dal lato della critica sociale piuttosto che verso la celebrazione del trionfo dell'ordine, è solo con la nascita del *noir* tra le due guerre che questo posizionamento si consolida. In quel momento una tonalità di critica sociale inizia a colorare il genere e la «lotta al crimine di carta»¹²⁴ si trasforma in una modalità di denuncia radicale dell'ingiustizia diffusa nella società, come se il crimine ormai fosse dilagato dappertutto.

Tuttavia, dopo la Seconda Guerra Mondiale, il *polar* francese prende una direzione che contrasta con l'evoluzione sociale e impegnata del genere. Gli anni Cinquanta e Sessanta sono caratterizzati da un cambiamento radicale nel clima politico e culturale; un cambiamento che si riflette nelle attese del pubblico e nelle predisposizioni ideologiche degli autori. Nel clima della guerra fredda e del conflitto coloniale si afferma in Francia un filone che risponde ad altre determinanti ideologiche. Il *polar*, infatti, non è un genere rigido con regole fisse e contenuti ideologici predefiniti, ma si adatta al diverso contesto sociale e politico e le sue stesse regole evolvono, si trasformano, muoiono e vengono sostituite. Così come i suoi dettami, anche le determinanti ideologiche evolvono, mutano, si trasformano e si adattano al clima del momento¹²⁵.

Si assiste così allo sviluppo di un *polar*, di estrema destra che diventa specchio della società, contribuendo, ora a rafforzare il clima ideologico dominante accentuando la paura del nemico, del complotto e del pericolo, ora a opporsi a tale clima, smascherando le falsità diffuse dai media, mettendo in luce

¹²³ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo, Milano, Mondadori, 2010, p. 239.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 240.

un passato oscuro che si vorrebbe dimenticare, e portando alla luce verità nascoste da una manipolazione politica e mediatica. Nel clima della guerra fredda, ciò che minaccia l'ordine non è più l'ingiustizia sociale e la corruzione, ma il "pericolo rosso", i sovversivi, gli emissari di Mosca, le "quinte colonne" del comunismo.¹²⁶

È un poliziesco di estrema destra che raccoglie i peggiori umori della Francia del dopoguerra, ereditati dal dopo Vichy e dal conflitto coloniale e che si fa portavoce di un'ideologia bianca, borghese, eurocentrica, anticomunista e nazionalista, in un contesto che vuole ripristinare un ordine sociale conservatore. Ad interpretare al meglio le nuove trasformazioni del genere è la casa editrice *Le Fleuve noir*, che raccoglie e pubblica una serie di autori¹²⁷ i cui romanzi, inclini all'antisemitismo e al razzismo, diffondono intolleranza per lo straniero, disprezzo del criminale e misoginia.

Questo contesto evolverà abbastanza lentamente, fino ad arrivare al completo ribaltamento con la situazione e il clima generati dal Sessantotto.

Tuttavia, qualche fenomeno isolato di un poliziesco diverso appare già nell'immediato dopoguerra. Si tratta di un giallo critico della società, impegnato a costruire «mitologie eversive, a utilizzare lo schema del *noir* per farne un'arma di svelamento delle ingiustizie, della corruzione del potere, partendo non da una critica ideologica prestabilita ma dal basso, dal concreto, dal semplice *fait divers*, dal fatto di cronaca, e facendone la cartina tornasole che rivela i disfunzionamenti sociali».¹²⁸

2.3.1 Il contributo di Léo Malet

Léo Malet (1909-1996) è ritenuto da Marco Minicangeli il «padre del

¹²⁶ Ivi, pp. 240-241.

¹²⁷ È il caso, ad esempio, di Claude Rank, autore di gialli e romanzi di spionaggio, alcuni dei quali apertamente antisemiti. Alcuni addirittura censurati dalla casa editrice, anche se più per motivi di stile e appesantimento dell'intrigo che per motivi politici. O François Brigneau, anche lui antisemita e fautore della Francia eterna, scrisse una decina di romanzi fondati su un profondo anticomunismo e razzismo.

¹²⁸ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 241.

noir francese moderno, un vero e proprio maestro per quella generazione di scrittori che ha iniziato a pubblicare tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta»¹²⁹.

Walter Catalano sostiene che il *noir* rappresenta per Malet, così come lo è stato per Simenon, una sorta di fuga, di ora di libertà tra un'inchiesta e un'altra del suo protagonista principale e seriale, Nestor Burma¹³⁰ e che la sua conversione al *noir* consista nel fatto che egli lo considerava «un mezzo popolare di creare e diffondere mitologie portatrici di una visione critica della società capitalistica della metà del secolo».¹³¹

Sebbene la figura dell'investigatore Burma (la risposta al “belga” Maigret) sia centrale nella carriera letteraria di Malet (visto che a lui saranno dedicati più di trenta romanzi scritti tra il 1954 e il 1959, ognuno ambientato in un diverso *arrondissement* di Parigi) non ci addentreremo nell'analisi del personaggio. Ad interessarci maggiormente è invece l'anima *noir* di Malet che sembrerebbe comparire solo all'interno di tre romanzi, considerati ancora oggi pietre miliari del genere e che hanno costituito nel 1969 la cosiddetta *Trilogie noire*, composta da: *Le vie est dégueulasse* (*La vita è uno schifo*, 1947), *Le soleil n'est pas pour nous* (*Il sole non è per noi*, 1949) e *Sueur aux tripes* (*Nodo alle budella*, 1950/1969), definiti da Minicangeli come «il grado zero della letteratura *noir*, il *noir* allo stato puro»¹³².

Nella *Trilogia*, Malet compie la perfetta sintesi tra tutte le esperienze culturali da lui attraversate: fu anarchico, amico dei surrealisti e venne addirittura accusato di «complotto surreal-trockista e attentato alla sicurezza dello Stato»¹³³.

Dopo un'infanzia turbolenta, lo scrittore decide di trasferirsi a Parigi, dove inizia a frequentare gli ambienti anarchici e a stringere nuove conoscenze.

¹²⁹ Marco Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, a cura di E. Mondello, cit., p. 57-58.

¹³⁰ Walter Catalano, *Léo Malet*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 237.

¹³¹ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 241.

¹³² Marco Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, a cura di E. Mondello, cit., p. 58.

¹³³ Walter Catalano, *Léo Malet*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 238.

Nel 1931 l'incontro con André Breton gli consente di entrare a far parte del mondo dei surrealisti; si tratta di un ambiente che gli offre l'opportunità di mettersi in contatto con numerose case editrici, per le quali inizia a scrivere utilizzando vari pseudonimi. Una delle costanti nella vita di Malet è la sua passione sconfinata per la scrittura, che si interseca perfettamente con il suo desiderio di esplorare nuove frontiere. Questa spinta verso l'innovazione spiega perché, ad un certo punto della sua carriera, l'invenzione di Nestor Burma non gli sia più sufficiente: sente la necessità e il desiderio di scrivere un "suo" romanzo, che possa appagare il suo animo inquieto.

Ed ecco che vede quindi la luce *La vita è uno schifo*, romanzo nel quale l'autore fa confluire in una trama che ancora segue le regole della *crime fiction* americana, anarchismo individualista, onirismo, crudeltà sadiana, *amour fou* surrealista e sessualità perversa e violenta.¹³⁴

Il protagonista della storia è Jean Fraiger, un membro di un gruppo anarco-comunista che, attraverso furti e rapine, sostiene il proprio progetto rivoluzionario. Inizialmente, queste azioni hanno l'apparenza di espropri proletari e sembrano giustificate da una valida causa. Tuttavia, fin da subito, emergono segni di eccessiva violenza e brutalità, tanto da parte del protagonista quanto dei suoi compagni, che, nelle prime pagine del romanzo, si scagliano contro due individui in un furgone che trasporta la paga degli operai di una fabbrica:

Il vecchietto che teneva le mani in aria le lasciò cadere con un gemito sordo per portarsene alle gambe. Era stato colpito. Non gliene volevo particolarmente, ma mitragliavo l'interno del veicolo con frenesia rabbiosa. [...] Il rumore degli spari, amplificato da quella specie di cassa di risonanza, m'inebriava. [...]. Il tizio dagli occhi familiari era crollato su sé stesso in un angolo, e io gli ficcai gratis altre due palle di piombo nelle reni.¹³⁵

Le petit vieux qui tenait les mains en l'air les abattit soudain avec un sourd gémississement et les porta à ses jambes. Il venait d'écopier. Je n'en avais pas particulièrement après lui, mais j'arrosais l'intérieur du fourgon avec une frénésie rageuse. [...] Le bruit des coups de feu, amplifié par cette sorte de caisse de résonance, me saoulait. [...]. Le type bien vêtu, aux yeux familiers, s'était écroulé dans un coin, recroquevillé, et je lui balançai

¹³⁴ Ivi, p. 239.

¹³⁵ Léo Malet, *La vita è uno schifo*, in *Trilogia nera*, a cura di Luigi Bernardi, Roma, Fazi editore, 2003, pp. 33-34

encore deux balles dans la région des reins, en prime.¹³⁶

Una violenza gratuita, quella del gruppo, ma necessaria, perché, se l'ordine è il male, non si può sfuggire ad esso se non commettendo altro male, magari maggiore:

Abbiamo il bottino, ed è già qualcosa, ma niente ha funzionato secondo le nostre previsioni. [...] Dovemmo fare un discorso ai tipi, spiegar loro il senso della nostra azione [...]. Tutto doveva svolgersi senza violenza. Le nostre armi dovevano servire soltanto a mettere un po' di strizza...

[...] Il vecchietto si sarebbe certo mostrato sensibile alle nostre argomentazioni. D'altronde non ha opposto alcuna resistenza. Il che non gli ha evitato di ricevere la sua dose. La vita è uno schifo. Non meritava una punizione, eppure l'ha subita lo stesso.¹³⁷

Nous avons le pognon, ce n'est déjà pas mal, mais rien ne s'est passé selon nos prévisions. [...] Nous devions tenir un discours aux types, leur expliquer la signification de notre acte [...]. Tout devait se passer sans casse. Nos armes n'étaient là que pour effrayer...

[...] Le vieux aurait certainement été sensible à nos arguments. Il n'a d'ailleurs opposé aucune résistance. Ça ne l'a pas empêché de prendre sa dose. La vie est dégueulasse. Il ne méritait pas une purge et pourtant il l'a prise.¹³⁸

Fraiger emerge come un personaggio violento e disposto a tutto per raggiungere i suoi obiettivi. La sua figura è complessa: non è un semplice criminale, ma un uomo segnato da un'infanzia dolorosa e da una condizione di orfano, simile a quella dell'autore. È un personaggio dalle mille sfaccettature, tanto che lo stesso Léo Malet scrive:

Per una sorta di gusto ironico, chiamo questo libro, un «romanzo dolce». E credo che, nonostante gli otto o nove omicidi che lo costellano, l'etichetta gli stia a pennello, nella misura in cui il suo sanguinario e misero eroe è un tenero, afflitto da una timidezza patologica che gli chiede di affermare la propria virilità, di cui dubita, attraverso il trucco banalmente simbolico del revolver.¹³⁹

¹³⁶ Léo Malet, *La vie est dégueulasse*, Paris, Fleuve Noir, 2010, p. 20.

¹³⁷ Léo Malet, *La vita è uno schifo*, in *Trilogia nera*, a cura di Luigi Bernardi, cit., p. 38.

¹³⁸ Léo Malet, *La vie est dégueulasse*, cit., p. 25.

¹³⁹ Léo Malet, da «Fiches littéraires», n. 4, maggio, 1948, in Léo Malet, *La vita è uno schifo*, in *Trilogia nera*, cit., p. 190.

Fraiger non è solo un uomo violento e feroce; egli nasconde dentro di sé un quadro psicologico molto contorto nel quale fa precipitare il lettore, rendendolo partecipe di ogni suo pensiero. L'uomo è caratterizzato da una timidezza che lo rende controverso, insicuro, incapace di agire. L'esibizione della violenza diventa strumento di rivalsa in una società che lo disprezza, che lo mette ai margini e lo rende, al tempo stesso, vittima e colpevole.

E così Fraiger va incontro, sul finale, ad un irrimediabile destino senza speranza:

Ormai era tutto inutile. Niente aveva più senso, niente ne aveva mai avuto.

[...]

«Mi sarebbe piaciuto vivere», dissi.

Uscii.¹⁴⁰

Tout était désormais inutile. Rien n'avait plus de sens, rien n'en avait jamais eu [...].

«J'aurais tant aimé vivre», dis-je.

Je sortis.¹⁴¹

Un elemento caratterizzante della *Trilogia* risiede nel fatto che all'interno di queste storie la tematica dell'amore e della passione viscerale emerge con forza in un contesto di perdizione e violenza. Tutti e tre i protagonisti sono travolti, ad un certo punto, dall'amore folle per donne che incontrano sulla loro via, attratti dalla loro sensualità disperata e primitiva, che non conduce mai al riscatto bensì al delitto.

In *Il sole non è per noi* troviamo Gina, giovane ragazza della quale André Arnal, il protagonista, si innamora perdutamente:

Ho trascinato Gina giù per le scale. Davanti all'ingresso di casa ha cercato di resistere, ma non l'ho mollata. Ho aperto la porta e siamo entrati [...]. Ci siamo lasciati cadere sul letto di ferro, che subito si è trasformato in un'alcova reale, ritmando con la musica celestiale dei suoi cigolii i nostri sospiri appassionati. Siamo rimasti avvinghiati a lungo, lontano dalla vita e dalla morte, inabissati, sfiniti e vigorosi in un mondo tutto nostro, con il mio viso affondato nei suoi capelli di figlia dei bassi

¹⁴⁰ Ivi, p. 181.

¹⁴¹ Léo Malet, *La vie est dégueulasse*, cit., pp. 174-175.

fondi.¹⁴²

Je l'ai entraînée dans l'escalier. Parvenus devant chez elle, elle vaguement résisté, mais je l'ai tenue ferme, et j'ai poussé la porte et nous sommes entrés. [...]. Nous sommes tombés sur le petit lit de fer, et aussitôt, il s'est transformé en couche royale, rythmant de ses gémissements, comme d'une céleste misique, nos halètements passionnés. Nous sommes restés longtemps unis, loin de la vie et de la mort, dans notre monde à nous, abîmes, meurtris et forts, mon visage enfoui dans ses cheveux de fille des faubourgs.¹⁴³

La passione tra i due adolescenti è disperata e totalizzante, primitiva nella sua istintualità quasi animalesca e ricorda l'analogia passione di Jean Fraiger per la sua Gloria:

Avevo la testa piena di Gloria. La sentivo camminare come se vi abitasse dentro. Provavo la deliziosa ferita dei suoi tacchi a spillo. Rimanevo quindici giorni, tre settimane senza pensarla, e poi, d'improvviso, cominciava a battermi alle tempie, al cuore, allo stomaco, dappertutto. Una specie di febbre dolce e insopportabile che mi rodeva. E allora dovevo vederla...¹⁴⁴

J'avais la tête pleine de Gloria. Je la sentais se promener là-dedans comme chez elle. J'éprouvais la délicieuse meurtrissure des hauts talons de ses souliers. Je restais parfois des quinze jours, trois semaines sans y penser et puis, brusquement, ça me battait aux tempes, au cœur, à l'estomac, partout. Comme une sale et douce fièvre qui me rongeait. Alors, il me fallait la voir...¹⁴⁵

Un tragico senso di disillusione percorre le pagine della *Trilogia*, nella quale l'insurrezione e la rivolta non riescono a sottrarre gli individui da un destino di miseria e abbandono. La battaglia tra il Bene e il Male, in Malet, si risolve sempre a favore di quest'ultimo, poiché il destino dell'uomo è già scritto: «nel suo universo [...] non esistono i buoni e i cattivi, ma soltanto i predestinati. E i gesti si misurano non con il metro del valore etico ma con quello del tornaconto materiale».¹⁴⁶

Questo tema emerge in modo particolarmente evidente in *Il sole non è*

¹⁴² Léo Malet, *Il sole non è per noi*, in *Trilogia nera*, cit., p. 294.

¹⁴³ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous*, Paris, Fleuve noir, 2010, pp. 105-106.

¹⁴⁴ Léo Malet, *La vita è uno schifo*, in *Trilogia nera*, cit., p. 62.

¹⁴⁵ Léo Malet, *La vie est dégueulasse*, cit., p. 50.

¹⁴⁶ Luigi Bernardi, *Léo Malet e la grammatica del noir*, in *Trilogia nera*, cit., p. 16.

per noi, dove un senso di disperazione cosmica permea l'intero romanzo e caratterizza il protagonista, la cui esistenza è segnata dalla miseria e dal degrado. Costretto a vagabondare tra lavori precari e a vivere di stenti, ogni tentativo di riscatto si rivela vano. Non c'è possibilità di cambiare la propria condizione, e sarà lo stesso protagonista a riconoscere questa inevitabilità:

Quando la miseria fa tutt'uno con te, non te ne sbarazzi così su due piedi [...]. La miseria non te la puoi scrollare di dosso...Non è per caso che la si chiama "la merda" ...Puoi lavarti, ma ne rimane sempre un vago odore. [...] Te lo ripeto: quando sei povero, non hai alcun diritto. Né al recupero di una vita dignitosa, come la definiscono, né al sonno, né al sole. Prendiamo il sole: dicono che è uguale per tutti, no? Non è vero. Quando hai passato la notte all'addiaccio e a stomaco vuoto, o hai girovagato a destra e a sinistra, il sole non splende con la stessa intensità che ha per gli altri, quelli che hanno ben mangiato e ben dormito. [...] Non c'è nulla per noi, neppure il sole...¹⁴⁷

Lorsque la mistoufle te tient, elle te lâche pas comme ça [...] la misère, c'est indécrotable...C'est pas pour rien qu'on l'appelle la merde...Tu peux te laver, il t'en reste toujours une vague odeur [...]. Je te dis, quand t'es emmistouflé, t'as droit à rien. Pas plus au relèvement, qu'ils appellent, qu'au sommeil ou au soleil. Tiens, le soleil, il luit pour tout le monde, n'est-ce pas, enfin on le dit. C'est pas vrai. Quand t'as couché dehors, le ventre vide, ou quet'as rôdaillé de droite et de gauche, le soleil luit pas du même éclat que pour les autres, ceux qui, repus, ont bien dormi. [...] Rien n'est pour nous. Même pas le soleil...¹⁴⁸

Risulta evidente come per Malet non esista alcuna possibilità di redenzione e la lotta sociale è incapace di restituire un ruolo attivo, o anche solo la dignità umana, ai poveri personaggi delle sue storie. Come afferma Bernardi: «sono così e sempre saranno». Non esiste giustizia in Malet ma c'è solo «un grido poetico capace di smuovere emozioni nette, non contaminate da letture di parte, da gettare in faccia al conformismo e alla quiete borghese».¹⁴⁹

Questi romanzi sono assolutamente privi di qualsiasi indagine poliziesca e danno spazio piuttosto all'analisi delle dinamiche interne alla criminalità, del contesto socio-ambientale, dei vincoli familiari e territoriali legati

¹⁴⁷ Léo Malet, *Il sole non è per noi*, in *Trilogia nera*, cit., pp. 231-232.

¹⁴⁸ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous*, cit., pp. 43-44.

¹⁴⁹ Luigi Bernardi, *Léo Malet e la grammatica del noir*, in *Trilogia nera*, cit., p. 17.

a «un'identità mediterranea, profondamente diversa dalle metropoli americane»¹⁵⁰. Se infatti in America l'ambiente prediletto del *noir* è la grande città, in Francia è molto presente la provincia.

Nella *Trilogia* si respira l'atmosfera dei bassifondi e della periferia francese all'inizio del secolo, dove il pessimismo e la miseria consumano e divorano tutto, svelando una Parigi nascosta, distante dai luoghi comunemente conosciuti e popolata da un'umanità degradata, squallida e perduta.

In *La vita è uno schifo* si legge:

Uscimmo. La strada era deserta. Una pioggia sottile accentuava la desolazione del quartiere, generalmente poco animato. I marciapiedi luccicavano intorno ai lampioni [...]. Le finestre aperte sulla notte mostravano un lampadario, un pezzo di carta da parati, l'angolo di un mobile... Elementi di un arredamento da buttarti a terra il morale. C'erano persone che vivevano lì!¹⁵¹

Nous sortîmes. La rue était déserte. La bruine qui tombait accentuait la désolation de ce quartier généralement peu animé. Les trottoirs luisaient au pied des réverbères [...]. Des fenêtres ouvertes sur la nuit laissaient apercevoir une suspension, un morceau de papier mural, le coin d'un meuble, tout un décor paisible à flanquer le bourdon. Des gens vivaient là!¹⁵²

In *Il sole non è per noi*:

[...] alla fermata delle Halles, sono sceso. La zona era un brulichio di svariata umanità e fra le piramidi di cavoli, d'insalate, di carote e di cassette odoranti non mancavano certo i vagabondi. Deambulavano strascicando i piedi, con la schiena curva e le saccocce avide, sgraffignando una foglia qua e un frutto marcio là, sgridati, malmenati [...]. Le Halles è un posto dove il diavolo è oggetto di un'incessante contesa. Quelli che lavorano lo tirano per le braccia, gli altri per la coda.¹⁵³

[...] à la station *Halles* sans m'en apercevoir et je suis descendu. Ça commençait à grouiller d'une humanité disparate, dans le coin, et entre les pyramides de choux, de salades, de carottes et de cageots odorants, les fileurs de comètes ne manquaient pas. Ils déambulaient, la

¹⁵⁰ Elisabetta Bacchereti, *Rilettture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 207.

¹⁵¹ Léo Malet, *La vita è uno schifo*, in *Trilogia nera*, cit., p. 77.

¹⁵² Léo Malet, *La vie est dégueulasse*, cit., p. 65.

¹⁵³ Léo Malet, *Il sole non è per noi*, in *Trilogia nera*, cit., p. 226.

savate paresseuse, le dos voûte et les musettes avides, barbotant une feuille ici, un fruit pourri là, engueulés, houpillés [...]. Les Halles, c'est un endroit où le diable s'arrache. Ceux qui travaillent le tirent par les bras, les autres par la queue.¹⁵⁴

E ancora:

[...] ci sono certi quartieri che non solo esercitano una particolare attenzione per il vagabondo, ma che gli si incollano addosso come la miseria. Luoghi che non potrà mai scrollarsi dal groppone e verso cui un'onda buona o cattiva lo trascinerà fatalmente. Place d'Italie, Mouffetard, Maubert e le Halles sono un esempio significativo.¹⁵⁵

Il y a certains quartiers, comme ça, qui, non seulement exercent une attraction sur le traîne-savate, mais encore collent après lui comme sa misère, des lieux dont il ne pourra jamais se dépêtrer, vers quoi toujours quelque chose, de bon ou de mauvais, l'entraînera. La place d'Italie, la Mouffe, la Maub et les Halles comptent parmi ces endroits.¹⁵⁶

La lotta tra il Bene e il Male, il destino, le dinamiche del mondo criminale, sono dunque i temi principali evidenziati dalla *Trilogia* nell'ottica del *roman polar*, sempre più caratterizzato da una grossa attenzione alla psicologia e al contesto sociale, ai movimenti e alle trasformazioni dell'area del Mediterraneo.

2.3.2 Il *néopolar* e la svolta politica

Il vero momento di svolta si produce, come già accennato, a partire dal Sessantotto, quando nuove ideologie prendono piede. Nasce il termine *néopolar* che inizia ad essere utilizzato con sfumature diverse per definire il nuovo slancio politico del giallo francese, la svolta profonda che segna il genere fino ai giorni nostri.

Il maggior esponente del *néopolar*, colui che ha coniato questo termine, è Jean-Patrick Manchette.¹⁵⁷ Manchette è il primo a parlare di *roman*

¹⁵⁴ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous*, cit., p. 38.

¹⁵⁵ Léo Malet, *Il sole non è per noi*, in *Trilogia nera*, cit., p. 236.

¹⁵⁶ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous*, cit., p. 48.

¹⁵⁷ Jean-Patrick Manchette (1942-1995) è nato a Marsiglia e cresciuto in una famiglia borghese. Dopo aver studiato all'università, ha iniziato a lavorare come giornalista e traduttore, prima di dedicarsi alla scrittura. Negli anni '70 e '80, ha scritto anche per il cinema, lavorando come

d'intervention sociale, quel *noir* realista che esprime la sua vocazione sovversiva e che troverà le proprie origini in altri autori oltre a lui, come ad esempio Giorgio Scerbanenco per l'Italia.¹⁵⁸

Manchette è un caposcuola: è lui a porre il genere sulla strada della contestazione politica e della critica sociale. È lui che ne cambia il linguaggio e ne trasforma le tematiche, inserendo un grado maggiore di violenza cruda e contribuendo, come afferma Milanesi, ad imprimere:

[...] quella svolta comportamentista che fa sì che il romanzo si limiti a descrivere freddamente le azioni tralasciando ogni psicologismo che volesse soffermarsi a descrivere stati d'animo e motivazioni. E fa del poliziesco un'arma per svelare le malefatte della polizia, le ingiustizie del capitalismo, la violenza dell'oppressione borghese nelle fabbriche, nelle scuole, nei quartieri ghetto della capitale. [...] Manchette ingloba nella narrazione quella violenza tipica dell'*hard-boiled* americano [...] e vi aggiunge una scrittura che molto deve alla sceneggiatura e al linguaggio per immagini del cinema, e un giudizio di condanna definitivo e radicale sulla società francese della restaurazione del post Sessantotto.¹⁵⁹

Il periodo post-Sessantotto segna un cambiamento profondo nel pensiero sociale e politico, non solo in Francia ma in gran parte del mondo. Le speranze di un cambiamento radicale attraverso il movimento del '68 si scontrano con una realtà in cui le strutture di potere restano intatte, diffondendo un senso di disillusione. La critica verso l'autorità, la borghesia e il sistema capitalista si fa più radicale e al contempo più disincantata, ma la rabbia verso il sistema stesso rimane intatta. Ed è proprio in questa atmosfera di frustrazione che Manchette scrive il suo *néopolar*, caratterizzato da una critica feroce alla mercificazione dell'individuo e alla disumanizzazione imposta dal capitalismo, in cui si teorizza «l'ingresso della criminalità, in un'epoca di rivoluzioni fallite, tra le componenti sia del potere politico che del sistema economico, fino a impregnare il vivere

sceneggiatore. La sua vita è stata segnata da un impegno politico di sinistra e una forte critica sociale, elementi che hanno influenzato la sua scrittura.

¹⁵⁸ Luca Martignani, *Realismo sovversivo. Sociologia del genere noir*, cit., p. 25.

¹⁵⁹ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., pp. 242-243.

comune».¹⁶⁰

Vediamo, dunque, come i sentimenti e il sentimentalismo, cari al vecchio *polar*, non trovano posto nei romanzi di Manchette, dove anche il sesso viene liquidato con assoluto distacco e indifferenza, in cui regna l'assenza di ogni discriminante tra virtù e vizio e dove l'inserimento di elementi comici, sarcastici e assurdi sovverte la natura stessa del genere. Al centro c'è la rappresentazione corrosiva, impietosa e grottesca del mondo dell'alta borghesia francese e del lato oscuro della società capitalistica, che riduce tutto a mera produzione. Lo stile viene definito dall'autore, sulla scia del suo maestro Hammett, *behaviorista*: si tratta cioè di uno stile oggettivo e antipsicologico, fatto di stacchi e passaggi di scena cinematografici,¹⁶¹ dialoghi brillanti e secchi:

Ordinò un bicchiere di Muscadet e chiese di telefonare.

C'era una cabina. Ancora una volta Terrier riferì a Stanley lo stretto necessario e gli domandò quanto credeva possibile domandargli.

- Nessun problema, - disse Stanley.

- Scusami se non ti racconto, - disse Terrier, - comunque per te è meno pericoloso così.

- D'accordo, - fece Stanley con un tono forzato.

- Stanley, - disse all'improvviso Terrier, - non mi chiamo

Christian. Lo sapevi?

- Che storia è questa?

- Lo sapevi?

- No.

- A presto, - disse Terrier. E riattaccò.¹⁶²

Il commanda un muscadet et demanda à téléphoner. Il y avait une cabine. Encore une fois Terrier dit à Stanley ce qu'il jugeait bon de lui dire. Il lui demanda ce qu'il lui paraissait possible de demander.

- Aucun problème, dit Stanley.

Excuse-moi si je ne t'explique pas tout, dit Terrier. C'est moins dangereux pour toi si je ne t'explique pas tout.

- D'accord, fit Stanley d'un ton un peu pincé.

- Stanley, dit soudain Terrier, je ne m'appelle pas Christian. Est-ce que tu le savais?

- Qu'est-ce que c'est que cette histoire?

¹⁶⁰ Valerio Evangelisti, *Nero come la Francia*, in "Pulp", cit. in Franco Ferri, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, in www.massimocarlotto.it, (consultato il 15/01/2025).

¹⁶¹ Dobbiamo ricordare che Manchette esordisce fin dalla metà degli anni Sessanta come sceneggiatore e dialoghista; infatti, il suo desiderio sarebbe quello di entrare nel mondo del cinema. Da qui, il forte legame con esso e che è ravvisabile anche all'interno dei suoi romanzi.

¹⁶² Jean-Patrick Manchette, *Posizione di tiro*, Torino, Einaudi, 1998, p. 90.

- Est-ce que tu le savais?
- Non.
- A bientôt, dit Terrier et il raccrocha.¹⁶³

Nello spirito del Situazionismo,¹⁶⁴ che non possiamo non considerare quando si parla di *néopolar*, Manchette dimostra una meticolosa attenzione, quasi maniacale, alle descrizioni degli oggetti, degli utensili e degli abiti dei personaggi: siamo di fronte alla «messa in scena della merce»¹⁶⁵:

L'unica stanza, cui si aggiungevano un cucinino e un minuscolo bagno con la doccia, era ammobiliata sommariamente. Un letto bianco, un tappeto peloso beige, due poltrone di plastica bianca e un tavolo basso: più o meno era tutto lì. Dal soffitto pendeva un grande lampadario sferico di carta; come lume da notte c'era un faretto di lamiera nera fissato con un gancio al muro vicino al letto. Libri in edizione tascabile e dischi erano accatastati sul pavimento contro la parete di fondo. Un negro con la barba, vestito con un abito color tabacco e la camicia giallo canarino dal collo alto, era seduto su una delle poltrone bianche.¹⁶⁶

La pièce unique, flanquée d'une cuisinette et d'un cabinet de toilette avec douche, était meublée sommairement. Un lit blanc, un tapis beige à longs poils, deux fauteuils en plastique blanc, une table basse, c'était à peu près tout. Un gros lampion sphérique en papier pendait du plafond et, en guise de lampe de chevet, un spot en tôle noire était fixé au mur près du lit avec un crochet X. Contre le mur du fond, des livres en édition de poche et des disques étaient empilés par terre. Un noir barbu, en complet tabac et chemise jaune canari à col roulé, était assis dans un des fauteuils blancs.¹⁶⁷

All'interno di una società ed un'economia capitalistica in cui l'essere umano è ridotto ad oggetto e sono le cose a determinare la realtà e i rapporti tra gli individui. È dunque in un mondo come questo, in cui anche i media la televisione iniziano a dominare il panorama culturale, che il *néopolar* di Manchette si «risolve in una sorta di autopsia che disseziona il mondo

¹⁶³ Jean-Patrick Manchette, *La position du tireur couché*, cit., p. 117.

¹⁶⁴ L'Internazionale Situazionista fu un movimento filosofico, sociologico e artistico di matrice marxista libertaria, che affondava le sue radici nelle avanguardie artistiche del primo Novecento. «I situazionisti sostenevano che il capitalismo aveva ridotto ogni relazione ad una transazione e la vita a "spettacolo", in cui i lavoratori erano divenuti meri consumatori», cfr. Walter Catalano, *Jean-Patrick Manchette*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 243.

¹⁶⁵ Ivi, p. 244.

¹⁶⁶ Jean-Patrick Manchette, *Posizione di tiro*, cit., p. 8.

¹⁶⁷ Jean-Patrick Manchette, *La position du tireur couché*, cit., p. 13.

contemporaneo, rovesciando la normalità in violenza e rivestendo la violenza della maschera dell’ordinario».¹⁶⁸

Ripercorrendo brevemente la carriera letteraria di Manchette possiamo rilevare che essa inizia ufficialmente nel 1969, con la pubblicazione de *L’Affaire N’Gustro* (*Il caso N’Gustro*) ispirato ad un fatto di cronaca realmente accaduto nel 1965: il rapimento e l’uccisione di Ben Barka, il leader del movimento di liberazione marocchina. Il romanzo racconta la storia di Henri Butron, un ex soldato e delinquente che, dopo essere stato coinvolto in gruppi di estrema destra, decide di passare all’azione con un gruppo di militanti di un immaginario stato africano. Coinvolto nel traffico d’armi, finisce intrappolato nel meccanismo dei servizi segreti e delle manovre della destra. La tematica del romanzo è dichiaratamente politica ma respinge qualsiasi apolojo morale esplicito.¹⁶⁹

Il romanzo viene pubblicato nella *Série Noire*, anche se Manchette è costretto a scendere a compromessi con Duhamel, che ne richiede alcuni ritocchi e riscritture. Durante questo periodo, nel frattempo, pubblica il suo primo romanzo: *Laisser bronzer les cadavres* (*Che i cadaveri si abbronzino*). A partire da *L’Affaire N’Gustro*, il *néopolar* può «dirsi ormai nato».¹⁷⁰

Il nuovo poliziesco francese, contestatore, aggressivo, violento, trova fin da subito i suoi clienti e diventa in poco tempo una merce culturale come tante altre. Il tentativo di politicizzare la visione del mondo proposta dal poliziesco (sia in nome delle idee di sinistra che quelle di destra) è uno degli aspetti principali e caratterizzanti del rinnovato romanzo *noir* francese, presente ancora oggi in molti testi.

Il romanzo successivo, *Nada* (1972), si spinge ancora oltre sia per i temi che per lo stile, privilegiando un andamento lineare e l’aspetto politico -riflessivo a discapito dell’intreccio vero e proprio. In esso viene raccontato il rapimento dell’ambasciatore statunitense a Parigi da parte di un gruppo terroristico, la cui azione rivelatasi inutile viene ben espressa fin dal titolo: in spagnolo “nada”

¹⁶⁸ Elisabetta Bacchereti, *Rilettura contemporanea. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 208.

¹⁶⁹ Walter Catalano, *Jean-Patrick Manchette*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 247.

¹⁷⁰ Ivi, p. 246.

significa “nulla” ed esprime bene il senso «nichilistico e terminale dell’azione anarchica». ¹⁷¹

Nel 1972 pubblica *Ô dingos, ô châteaux! (Pazzi da uccidere)*, con il quale vincerà nello stesso anno il “Grand Prix de la littérature policière”. Seguirà per Manchette un periodo sempre meno *noir* e di minore impegno politico in cui pubblicherà piacevoli gialli che, seppur mantenendo le sue caratteristiche sfumature di critica sociale e politica, rappresenteranno un passo indietro rispetto al percorso intrapreso fin dall’inizio. Questo fino al 1977, quando inaugura la cosiddetta “trilogia esistenziale”, nella quale recupera tutte quelle istanze critiche che avevano caratterizzato la prima stagione dei suoi romanzi.

Il primo romanzo della trilogia è *Le Petit Bleu de la côte ouest (Piccolo blues, 1977)*, un testo pieno di riferimenti musicali, evidenti fin dal titolo. Georges Gerfaut, marito e padre modello, vive una vita tranquilla e senza problemi, ma quando si ferma a soccorrere un’auto incidentata viene braccato da due assassini. Inaspettatamente, scopre di avere la forza per combattere e lottare per la propria vita e, con grande compiacimento, si accorge di avere per la violenza un’interessante propensione.

Segue, sempre nel 1977, *Fatale (Fatale)*, considerato il più cupo fra tutti e in cui la figura della *femme fatale* e la critica alla società infestata dai magheggi della borghesia ipocrita e corrotta, emergono con grande forza.

L’ultimo romanzo, considerato il capolavoro di Manchette, è *La Position du tireur couché (La posizione di tiro)*, del 1981. Il protagonista della storia è Martin Terrier, un *killer* che lavora a contratto per un’organizzazione che ha a che fare con i servizi segreti. Martin, stanco di questa vita, decide di volersi ritirare, tagliando tutti i ponti. Per farlo deve fare i conti con il proprio passato ma sarà proprio quest’ultimo a sottoporlo ad una atroce prova. Ancora una volta vediamo riflessi in Manchette il tema del destino inteso in maniera circolare, come un eterno ritorno senza via di fuga, fuso con la vendetta. ¹⁷²

Tra gli altri pionieri del *néopolar* ricordiamo Jean Vautrin, Frédéric

¹⁷¹ Ivi, p. 247.

¹⁷² Marco Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l’Italia, l’Europa, l’America*, a cura di E. Mondello, cit., p. 61.

Fajardie e Thierry Jonquet, che però progressivamente, pur rivendicando in questo tipo di scrittura un mezzo per continuare a generare una reazione collettiva di rivolta contro l'ingiustizia, cominciano inevitabilmente a prendere le distanze da una militanza diretta. Nei loro romanzi, nonostante i temi e gli anni della militanza vengano ricordati e trattati con simpatia e coinvolgimento emotivo, è l'ironia dilagante a segnare l'avvenuto distacco dalla stagione dei conflitti e degli scontri in piazza.¹⁷³

Arrivano gli anni Ottanta e con il “mitterandismo”¹⁷⁴ e la fine delle ideologie, il *polar* si trasforma nel romanzo che critica il neoliberismo, la corruzione delle élite e le violenze della polizia contro lavoratori e immigrati. Alla fine del secolo, il genere diventa anche uno strumento di lotta contro il fantasma del fascismo in Francia.

Negli anni Novanta, il *polar* diventa un punto di riferimento per l'antifascismo, raccogliendo le voci di una sinistra delusa dal socialismo, antirazzista e anticapitalista.¹⁷⁵

Una figura che è doveroso citare all'interno di questo excursus sul *noir* francese è certamente Didier Daeninckx, grande autore d'estrazione operaia che si pone al centro di questa nuova stagione del *noir* impegnato. Fortemente legato al mondo delle *banlieue* parigine, impregna i suoi romanzi di una spietata denuncia del presente oltre che soffermarsi sulla memoria del passato francese. Incontra il successo con la pubblicazione nel 1984 del romanzo *Meurtres pour mémoire (A futura memoria)*, che gli assicura la vincita di numerosi premi. Con questa opera il *polar* prende a tutti gli effetti la strada della politica e, soprattutto, verso i due «nervi scoperti della Francia: il collaborazionismo nazista e le rivolte degli algerini nel 1961».¹⁷⁶

¹⁷³ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 243.

¹⁷⁴ François Maurice Adrien Marie Mitterrand (1916 –1996) è stato un politico e partigiano francese, Presidente della Repubblica per due mandati consecutivi, dal 21 maggio 1981 al 17 maggio 1995.

¹⁷⁵ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 243-244.

¹⁷⁶ Marco Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, a cura di E. Mondello, cit., p. 63.

2.3.3 Dal *néopolar* al *noir* mediterraneo

L'ultimo grande momento di svolta nella storia del genere si ha nel 1995, al momento in cui compare Jean-Claude Izzo¹⁷⁷ a dominare la scena. Scrittore e poeta marsigliese riconosciuto come «la star della cultura antifascista»¹⁷⁸ di quel periodo, è ritenuto essere «il più convincente autore di *roman polar* degli ultimi anni».¹⁷⁹

Izzo è considerato il capostipite del cosiddetto “*noir* mediterraneo”, un sottogenere del *noir* classico, in cui la luce solare dei paesaggi marini dovrebbe irrompere e contrastare il colore nero della notte e l'angoscia metropolitana. C'è chi sostiene che il *noir* mediterraneo non sia un genere a sé stante ma l'esigenza di un gruppo di autori (come Camilleri, Carlotto, Montalbàn e tanti altri, provenienti da paesi che si affacciavano sul Mediterraneo) di raccontare i profondi contrasti tra la bellezza dei luoghi e l'efferatezza dei crimini che vengono compiuti.¹⁸⁰ Al contrario, c'è chi vede in questo sottogenere una facile etichetta merceologica che raccoglie tutti i polizieschi ambientati nei luoghi mediterranei.¹⁸¹

Sta di fatto che, indipendentemente dall'interpretazione che si voglia dare al concetto di “*noir* mediterraneo”, si può con certezza attribuire a Izzo lo sviluppo di questo genere, soprattutto perché nei suoi romanzi ambientati a Marsiglia la città non è solo uno sfondo, ma diventa una protagonista a pieno titolo, con una sua forza narrativa che attraversa e definisce le storie.

¹⁷⁷ Jean-Claude Izzo (1945-2000) è stato uno scrittore e giornalista francese, nato e cresciuto a Marsiglia, città che ha sempre rappresentato un elemento centrale della sua opera. La sua scrittura è segnata da un forte legame con il contesto sociale ed economico della sua città, riflette temi come solitudine, alienazione e ingiustizie sociali. Oltre alla sua carriera letteraria, Izzo ha avuto un'importante attività giornalistica, con un impegno politico volto a denunciare le difficoltà e le disuguaglianze presenti nella società.

¹⁷⁸ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 244.

¹⁷⁹ Marco Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, a cura di E. Mondello, cit., p. p. 67.

¹⁸⁰ *Noir italiano*, versione online raggiungibile all'indirizzo:

<https://noiritaliano.wordpress.com/dizionario-noir/noir-mediterraneo/> (consultato il 19/01/2025).

¹⁸¹ Walter Catalano, *Jean-Claude Izzo*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 231.

L'esperienza *noir* di Izzo si limita alla trilogia che ha per protagonista il personaggio di Fabio Montale, pubblicata nella *Série Noire* e composta da: *Total Khéops (Casino totale, 1995)*, *Chourmo (1996)*, e *Solea (1998)*.

Questi tre romanzi sono centrali nella sua carriera: con essi l'autore è entrato a far parte ufficialmente della scena letteraria francese assicurandosi una grande fama anche all'estero. In Italia, ad esempio, la Trilogia marsigliese è proposta dalla casa editrice "e/o" e riscuote un enorme successo.

La Trilogia di Izzo segue un percorso crescente e progressivo che passa dalla micro alla macro-criminalità, dalle vicende di alcune delle zone più difficili di Marsiglia alle grosse trame internazionali tra mafia e politica.

Protagonista di tutte e tre le storie è Fabio Montale, un poliziotto nato e cresciuto a Marsiglia da genitori fuggiti dall'Italia durante il fascismo. Anche se nel corso della Trilogia si dimette dalla sua funzione di poliziotto, continuerà ad investigare, poiché si troverà coinvolto in situazioni pericolose e in vicende losche e misteriose.

Quella di Montale è una figura complessa, tormentata e problematica: pur essendo lontana dagli investigatori alla Sam Spade o Philip Marlowe, il personaggio non esita a mettere in scena un po' di violenza quando deve difendere sé stesso o innocenti in pericolo.

Fabio vive a Marsiglia: la percorre, si spinge nei luoghi più oscuri e criminali che nessun altro poliziotto si sognerebbe di visitare. È un uomo caratterizzato da un profondo senso di giustizia, consapevole dell'impossibilità di cambiare il mondo. Tuttavia, non per questo perde la speranza. Egli sogna un mondo solidale, libero dalla criminalità, dalla violenza e dai rapporti di potere e lotta ogni giorno per tentare, quanto meno, di fronteggiarlo.

Izzo mette in scena un personaggio che si esprime in prima persona e comunica direttamente con il lettore:

Quando riemersi dal metrò, era già notte. Quasi le dieci. Ero esausto. Troppo svuotato per tornare a casa. Avevo bisogno di andare un po' in giro. Di vedere gente. Di sentire palpitare qualcosa che assomigliasse alla

vita.¹⁸²

Quand je refis surface, il faisait déjà nuit. Presque dix heures. J'étais lessivé. Trop vidé pour rentrer chez moi. J'avais besoin de traîner. De voir du monde. De sentir palpiter quelque chose qui ressemble à la vie.¹⁸³

È un uomo vivo, reale, ama la musica, il vino, il mare, il tabacco ma, soprattutto, ama le donne. O meglio, la donna. Ama il suo mistero, il suo fascino, la sua sensualità. È un inguaribile romantico in un mondo in cui non c'è più spazio per certe cose e, nonostante questo, si abbandona al potere di seduzione della donna che ama.

A primo impatto, leggendo Izzo, ciò che emerge dalle sue pagine è un senso di profondo pessimismo: i suoi personaggi sembrano essere tutti schiacciati o sconfitti dalla vita e si trovano intrappolati in una città crudele e degradata, che consuma e distrugge ogni cosa.¹⁸⁴ Tuttavia, a differenza dei romanzi di Manchette, emerge una lotta incessantemente condotta contro il corso delle cose e contro quel percorso tortuoso che è la vita stessa.

Casino Totale, il primo libro della Trilogia, introduce la figura di Montale e ne traccia il percorso attraverso una Marsiglia dominata dalla mafia; si tratta di un contesto in cui le fratture sociali sono accentuate dalla condizione degli immigrati e dal radicarsi della criminalità organizzata. La trama si sviluppa intorno all'omicidio di due vecchi amici di Montale, un episodio che lo costringe a confrontarsi con il passato e con un mondo che sembra non offrire vie di fuga. Il romanzo affronta anche la questione dell'immigrazione, in particolare quella italiana, magrebina e subsahariana, e riflette sulle difficoltà di inserimento di queste comunità in una Francia che appare incapace di accogliere e integrare i "nuovi cittadini".

In *Chourmo*, il secondo romanzo della serie, Izzo approfondisce il tema

¹⁸² Jean-Claude Izzo, *Casino totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, trad. di Barbara Ferri, Roma, edizioni e/o, 2011, p. 102.

¹⁸³ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 1995, p. 100.

¹⁸⁴ Izzo e la nascita del noir mediterraneo, versione online raggiungibile all'indirizzo: <https://noiritaliano.wordpress.com/2012/08/23/izzo-e-la-nascita-del-noir-mediterraneo/> (consultato il 19/01/2025).

della solidarietà tra emarginati, raffigurando una Marsiglia ancora più dura e violenta, dove le alleanze tra i reietti della società e associazioni criminali diventano l'unica possibile via di resistenza alla sopraffazione. Il termine "chourmo", che significa "ciurma" in provenzale, diventa simbolo di unione e coesione tra individui che, nonostante le differenze etniche e sociali, tentano di formare una comunità. Questo romanzo pone anche l'accento sul concetto di lotta fra poveri, in un contesto dove la criminalità organizzata diventa l'unica possibilità di salvezza per chi è stato abbandonato dalla società.

Infine, *Solea* conclude la trilogia con un'atmosfera di desolazione e rassegnazione. Montale, ormai lontano dalla polizia e dall'attività investigativa, si trova coinvolto in una storia di corruzione che lo riporta nella Marsiglia più cupa e incerta. L'ex poliziotto è ormai disincantato, ma l'arrivo di una donna dal suo passato, pronta a denunciare l'intreccio tra mafia, politica e alta finanza, lo costringe a tornare. Il romanzo si caratterizza per il suo tono pessimista e per la critica alla società francese, che appare sempre più divisa e attraversata da un razzismo crescente.

Il successo di queste opere è immediato. In un momento in cui la letteratura poliziesca francese si perde molto spesso nei meandri politici e sociali che portano all'azzeramento di ambientazione, personaggi, e intreccio, Jean-Claude Izzo riporta in auge la tradizione del narratore:

Marsiglia, si scopriva così. Dal mare. Come l'aveva scoperta il Focese, un mattino, secoli fa. [...] Qui esistevano gli amanti felici, avrebbe potuto scrivere un Omero Marsigliese, evocando Gyptis e Protis. Il viaggiore e la principessa.¹⁸⁵

Marseille se découvrait ainsi. Par la mer. Comme dut l'apercevoir le Phocéen, un matin, il y a bien des siècles. Avec le même émerveillement. Port of Massilia. Je lui connais des amants heureux, autrait pu écrire un Homère marseillais, évoquant Gyptis et Protis. Le voyageur et la princesse.¹⁸⁶

Ci racconta storie; e al tempo stesso dona nuova linfa alla tradizione del

¹⁸⁵ Jean-Claude Izzo, *Casino totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 263.

¹⁸⁶ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, cit., p. 348.

personaggio seriale, umano, dotato di uno sguardo proprio e di ricordi.

La struttura e i temi della Trilogia riflettono pienamente le caratteristiche distintive del genere. I conflitti si risolvono in modo più o meno violento, ma, come accade nel *noir*, la conclusione non porta mai a un ristabilimento di un equilibrio iniziale.

Il finale di tutte e tre le storie è privo di riscatto, esemplificando la visione di Izzo sulla condizione degli individui nella società moderna, dove il cambiamento sembra impossibile e la speranza sembra ormai un'illusione.

Così leggiamo nelle pagine conclusive dei romanzi:

Non potevo rimanere a lungo così. Fuori dalla porta, la terra continuava a girare. C'era qualche stronzo in meno al mondo. Un nuovo giorno, ma nulla era cambiato. Fuori, ci sarebbe stato sempre odore di marcio e né io né nessun altro potevamo farci niente. Si chiamava vita, quel cocktail di odio e amore, di forza e debolezza, di violenza e passività. E mi aspettava.¹⁸⁷

Je ne pourrais pas rester longtemps ainsi. Derrière la porte, la terre continuait de tourner. Il y avait quelques salauds de moins sur la planète. C'était un autre jour, mais rien n'avait changé.

Dehors, ça sentirait toujours le pourri. Je n'y pourrais rien. Ni personne. Ça s'appelait la vie, ce cocktail de haine et d'amour, de force, et de faiblesse, de violence et de passivité. Et j'y étais attendu.¹⁸⁸

E così eravamo alla fine. Con un lotto di sconfitti. Mentre gli altri, tutti gli altri, la gente felice, dormiva nel proprio letto. È così, inesorabilmente. Qui, e ovunque, sulla terra.¹⁸⁹

Tout se bouclait. Comme toujours. Avec son lot de perdants. Et les autres, tous les autres, les gens heureux, dormaient dans leur lit. Quoi qu'il arrive. Quoi qu'il se passe. Ici, ailleurs. Sur terre.¹⁹⁰

Divampava l'incendio sulle colline. Ettari della mia vita si stavano consumando. Sonia, Mavros, Félix, Babette. Eravamo degli esseri carbonizzati. Il Male si propagava. L'incendio aveva raggiunto il pianeta. Troppo tardi. L'inferno.¹⁹¹

¹⁸⁷ Jean-Claude Izzo, *Casino totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 259.

¹⁸⁸ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, cit., pp. 341-342.

¹⁸⁹ Jean-Claude Izzo, *Chourmo*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 493.

¹⁹⁰ Jean-Claude Izzo, *Chourmo*, Paris, Gallimard, 1998, p. 312.

¹⁹¹ Jean-Claude Izzo, *Solea*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 688.

Comme le feu dans les collines elle gagnait du terrain. Les hectares de ma vie qui se consumaient. Sonia, Mavros, Félix, Babette. Nous étions des êtres calcinés. Le Mal se propageait. L'incendie gagnait la planète. Trop tard. L'enfer.¹⁹²

Izzo ci presenta una realtà che è sull'orlo del collasso: l'angoscia e il dolore emergono dalle ferite di un tessuto urbano fragile e disgregato. Attraverso le sue storie, esplora i conflitti, misura la rabbia e la tensione e dipinge un panorama urbano caratterizzato da equilibri precari. Racconta vicende semplici e quotidiane, dove la violenza non è un qualcosa di eccezionale ma è parte integrante della vita di ogni giorno:

Kader spinse Driss fuori dal negozio. Poi tutto successe in un attimo. Driss, che non aveva ancora detto niente, raccolse un sasso e lo lanciò contro la vetrina. Si mise a correre, seguito da Kader. Il tizio era uscito dal negozio e gli aveva sparato addosso. Senza beccarli. Dieci minuti dopo, un centinaio di ragazzi assediavano il negozio. Ci vollero più di due ore, e un furgone dei C.R.S per far tornare la calma.¹⁹³

Kader poussa Driss hors du magasin. Puis tout alla très vite. Driss, qui n'avait encore rien dit, ramassa une grosse pierre, et la balança dans la vitrine. Il partit en courant, suivi par Kader. Le type était sorti du magasin et leur avait tiré dessus. Sans les atteindre: Dix minutes après, une centaine de gosses assiégeaient le droguiste. Il fallut plus de deux heures, et un car de C.R.S, pour ramener le calme.¹⁹⁴

Allo stesso tempo non mancano elementi tipici del *noir* mediterraneo. Sono molto frequenti le descrizioni dei cibi, delle bevande tipiche, delle strutture architettoniche che raccontano la storia di queste terre. Il Mediterraneo costituisce uno sfondo che mescola dolcezza e durezza, in cui la sensualità è sempre in primo piano, come l'amore per la vita.

Così leggiamo in *Casino totale* e *Chourmo*:

Honorine portò le lingue di merluzzo. Le aveva fatte marinare in una pirofila con olio, prezzemolo tritato e pepe. Seguendo le sue indicazioni

¹⁹² Jean-Claude Izzo, *Solea*, Paris, Gallimard, 1998, p. 250.

¹⁹³ Jean-Claude Izzo, *Casino totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 86.

¹⁹⁴ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, cit., p. 73.

preparai un impasto a cui aggiunsi due bianchi d'uovo montati a neve.¹⁹⁵

Honorine apporta les langues de morue. Elles marinaient dans une terrine avec de l'huile, du persil haché et du poivre. Selon ses indications, j'avais préparé une pâte à beignets à laquelle j'avais incorporé deux blancs d'œuf montés en neige.¹⁹⁶

Félix finì il bicchiere e passò dietro al banco per servire un giro di pastis. Ne beveva almeno una dozzina a pranzo e una a cena. Ora, li beveva in un bicchiere normale, con un goccio d'acqua. Prima, serviva solo delle mominettes, un piccolissimo bicchiere riempito quasi esclusivamente di liquore. I giri di mominettes non finivano mai. A seconda degli amici presenti.¹⁹⁷

Felix avala son verre, puis il passa derrière le comptoir et servit d'autorité une tournée. Felix, les pasitis, sa moyenne c'était dix-douze le midi et dix-douze le soir. Aujourd'hui, il les buvait dans un verre normal, avec une larmichette d'eau en plus. Avant, il ne servait que des mominettes, un tout petit verre où l'alcool avait la plus grande place. Les tournées de mominettes, on ne les comptait pas.¹⁹⁸

Ma la vera protagonista della Trilogia, insieme a Fabio Montale, è la città di Marsiglia, città portuale, crocevia di razze, popoli e storie diverse, abitata dai cosiddetti “pieds noirs”. Marsiglia è un luogo dove chiunque, di qualsiasi colore e razza, può mescolarsi al flusso degli altri e sentirsi a casa. A questo proposito è interessante il dialogo tra Montale e Ange, francese di origine algerina e proprietario di un bar:

“Come va?” chiese, un po’ preoccupato. “A meraviglia! Mai stato così bene”. E gli tesi il bicchiere. Lo ripresi e andai a sedermi sulla terrazza, vicino a un tavolo di arabi. “Ma siamo francesi idiota. Siamo nati qui. Io, l’Algeria, neppure la conosco”. “Se i francesi non ti vogliono, che fai? Aspetti che ti sparino? Io me ne vado”. “Ah, sì? E dove vai, idiota, eh? Smettila di vaneggiare”. “Io, me ne fredo. Sono marsigliese. Voglio rimanere qui. Punto. E se mi cercano mi troveranno”. Erano di Marsiglia. Più marsigliesi che arabi. Con la stessa convinzione dei nostri genitori. Come lo eravamo noi, Ugo, Manu e io a quindici anni. Un giorno Ugo aveva chiesto: “A casa mia e da Fabio, si parla napoletano. Da te, si parla spagnolo. A scuola impariamo il francese. Ma, in fondo, cosa siamo?”. “Arabi” aveva risposto Manu. Eravamo scoppiati a ridere. [...]. Mio padre mi aveva detto: “Non dimenticarlo. Quando

¹⁹⁵ Jean-Claude Izzo, *Casino totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 130.

¹⁹⁶ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, cit., p. 143.

¹⁹⁷ Jean-Claude Izzo, *Chourmo*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., pp. 331-332.

¹⁹⁸ Jean-Claude Izzo, *Chourmo*, cit., p. 95.

arrivammo qui, con i miei fratelli, non sapevamo se, a pranzo, avremmo avuto da mangiare, e poi si mangiava comunque".¹⁹⁹

“Ça va?” demanda-t-il, un peu inquiet. “À merveille! Jamais été aussi bien!

Et je lui tendis mon verre. Je le pris et allai m’asseoir en terrasse, à côté d’un table d’Arabes. “Mais on est français, con. On est né ici. L’Algérie, moi, j’connais pas. “T’es français, toi. On est les moins français de tous les Français. Voilà ce qu’on est. “Si les Français y veulent plus de toi, tu fous quoi? T’attends qu’y te flinguent. Moi, je me casse. “A oui! Tu vaso ù, eh con! Arrête de délivrer”. “Moi, je m’en tape. Je suis marseillais. J’y reste. Point. Et si on m’cherche y me trouveront”.

Ils étaient de Marseille, marseillais avant d’être arabes. Avec la même conviction que nos parents. Comme nous l’étions Ugo, Manu et moi à quinze ans. Un jour, Ugo avait demandé: “Chez moi, chez Fabio, on parle napolitain. Chez toi, on parle espagnol. En classe, on apprend le français Mais on est quoi, dans le fond?”.

“Des Arabes”, avait répondu Manu. [...] Mon père m’avait dit: “Oublie pas. Quand je suis arrivé ici, avec mes frères, on savait pas si on aurait à manger à midi, et on mangeait quand même”.²⁰⁰

Dall’altro lato le sue caratteristiche sociali ed urbanistiche e il suo posizionamento sul Mediterraneo, rendono, da sempre, la città francese un territorio con una grande tradizione criminale.²⁰¹ La droga e i traffici illegali le fanno da padroni e la mafia prospera, anche grazie a una polizia collusa e corrotta:

Bernard Bertossa, procuratore generale di Ginevra, dichiarava al termine del colloquio con Babette: “Sono più di due anni che abbiamo congelato il denaro proveniente da un traffico di droga in Francia. Gli autori sono stati condannati, ma la giustizia francese non mi ha ancora presentato una richiesta di restituzione, malgrado i nostri molteplici avvisi”. Sì, eravamo lì, a questo livello zero della morale.²⁰²

Bernard Bertossa, le procureur général de Genève, déclarait à la fin de son entretien avec Babette: “Voilà plus de deux ans que nous avons gelé de l’argent provenant d’un traffic de drogue en France. Les auteurs ont été condamnés, mais la justice français ne m’a toujours pas présenté de demande de restitution, malgré nos avis répétés”. Ou, nous étions là, à ce

¹⁹⁹ Jean-Claude Izzo, *Casino Totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., pp. 223-224.

²⁰⁰ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, cit., pp. 285-286.

²⁰¹ Dagli anni Quaranta fino agli anni Settanta del Novecento passano da Marsiglia enormi quantità di merci e traffici illegali via mare, soprattutto di armi e droga che poi vengono esportate all'estero.

²⁰² Jean-Claude Izzo, *Solea*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., pp. 609-610.

degré zéro de la morale.²⁰³

Come sottolinea Martignani, Marsiglia si rivela capace di raccontare le «concrete modalità in base alle quali il crimine riesce a radicarsi in un contesto socio-economico e quelle in base alle quali la giustizia riesce ad intercettarne la logica (anche se non necessariamente a neutralizzarle o sconfiggerle)»²⁰⁴:

Marsiglia era ormai solo un mercato, bramato dalla Camorra napoletana, la cui unica attività era il traffico di eroina e cocaina. Il Mondo, un settimanale milanese, aveva valutato, nel 1991, il volume d'affari dei camorristi Carmine Alfieri e Lorenzo Nuvoletta rispettivamente di 7 e 6 miliardi di dollari. Due organizzazioni si disputavano a Marsiglia da dieci anni. La Nuova Camorra organizzata di Raffaele Cutolo, e la Nuova Famiglia dei clan Volgro e Giuliano.²⁰⁵

Marseille n'était plus qu'un marché, convoité par la Camorra napolitaine, dont toute l'activité est centrée sur le trafic d'héroïne et de cocaïne. *Il Mondo*, un hebdomadaire milanais, avait estimé, en 1991, les chiffres d'affaires des camorristes Carmine Alfieri et Lorenzo Nuvoletta respectivement à 7 et 6 milliards de dollars. Deux organisations se disputaient Marseille depuis dix ans. La Nouvelle Camorra organisée de Raffaele Cutolo, et la Nouvelle Famille des clans Volgro et Giuliano.²⁰⁶

Risulta evidente come nel *noir* il territorio emerga come personaggio capace di intervenire, di raccontare la propria realtà attraverso l'espedito della finzione.

Scrittura politica quella di Izzo, perfettamente inserita nella tradizione del *néopolar* capeggiato da Manchette, tuttavia a differenza di quest'ultimo, che vede nel *noir* uno strumento di lettura del reale senza credere nell'azione politica (poiché considerata inefficace e destinata alla sconfitta), Izzo

[...] va oltre. Il suo uso del *noir* non si limita a descrivere ma incide nel profondo delle contraddizioni, lasciando spazio alla riflessione sociologica, al ritorno alla memoria della sua generazione, soprattutto dando un senso al presente. Attraverso il viaggio interiore di Montale, dichiara la sua incrollabile fiducia nella possibilità di trasformazione,

²⁰³ Jean-Claude Izzo, *Solea*, cit., p. 150.

²⁰⁴ Luca Martignani, *Realismo sovversivo. Sociologia del genere noir*, cit., p. 22.

²⁰⁵ Jean-Claude Izzo, *Casino Totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 133.

²⁰⁶ Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, cit., pp. 147-148.

individuale e collettiva.²⁰⁷

Izzo si considera un uomo mediterraneo, inserito in quella specifica realtà ma, soprattutto, si considera un marsigliese. Questo suo sentire non dipende solo dall'amore per la propria città e per le proprie origini ma rientra in una particolare concezione politica del Mediterraneo, che lo porta a denunciare, a battersi contro la trasformazione di Marsiglia in luogo di confine tra l'Europa del nord e i Paesi del sud.

Scrive Izzo stesso:

Credo in questo, in ciò che ho imparato nelle strade di Marsiglia, e che porto sulla mia pelle: l'accoglienza, la tolleranza, il rispetto dell'altro, l'amicizia senza concessioni e la fedeltà, aspetto fondamentale dell'amore.
[...]

Mi piace credere - visto che sono stato cresciuto così- che Marsiglia, la mia città, non sia una meta in sé. Ma soltanto una porta aperta. Sul mondo, sugli altri. Una porta che rimanga aperta per sempre.²⁰⁸

Il nemico vero, per Izzo, è «la cultura dominante del nord che a partire dall'economia cerca e pretende l'omologazione».²⁰⁹ Izzo capisce che la questione centrale che il genere deve affrontare è la rivoluzione epocale che la globalizzazione dell'economia ha scatenato nell'universo della criminalità e che l'aumento di quest'ultima dipende dalla società stessa in cui viviamo, che si corrompe progressivamente generando crimine e anticrimine, in una spirale senza fine «dove economia legale e illegale si fondono in un modello unico».²¹⁰

Nel 1998, sconvolto da un fatto di cronaca, Izzo inizia la stesura di *Il sole dei morenti* (1999), il suo romanzo più duro, aspro, lontano dal mare ma, soprattutto, il più terribilmente umano. I temi della miseria e della disperazione sono sempre presenti ma adesso il filo conduttore è la morte, declinata in tutte le sue forme: nell'abbandono, nel disprezzo e nell'angoscia. Sceglie, ora più che

²⁰⁷ Massimo Carlotto, *Introduzione*, in Jean-Claude Izzo, *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il mediterraneo*, Roma, e/o editore, 2006, pp.10-11.

²⁰⁸ Jean-Claude Izzo, *Marsiglia nel cuore*, in *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il mediterraneo*, cit., p. 50.

²⁰⁹ Ivi, p. 11.

²¹⁰ Ivi, p. 10.

mai, la figura dell'escluso per raccontare l'umanità. Da *Casino totale* al *Sole dei morenti* il romanziere non fa altro che parlare di noi. Parla di noi quando racconta dei quartieri a nord di Marsiglia, quando narra degli integralisti che fanno grandi discorsi nei luoghi in cui intere generazioni nascono senza radici e senza identità. Parla di noi quando racconta delle periferie e delle prigioni, degli uomini che hanno lavorato faticosamente e che ora si trovano sparsi, esclusi, inesistenti agli occhi degli altri. Scrive Nadia Dhoukar:

Izzo - e non è certo l'unico- ci parla di come l'uomo civilizzato abbia fatto suo l'inaccettabile, nell'anima e nella coscienza: la porcheria umana.²¹¹

Izzo non ha solo sfiorato il genere, lo ha rinnovato, caratterizzato e nobilitato; ha intuito che il *noir* mediterraneo poteva uscire dalla tradizione critica della realtà del *noir* francese e del poliziesco. Denuncia di scandali economici, politici e sociali, della corruzione, delle violenze sugli immigrati e degli effetti della politica sulla sicurezza, dell'effetto deleterio delle leggi sull'immigrazione, dello sviluppo di neofascismo, razzismo e della discriminazione: "questo è il *noir* mediterraneo. Raccontare storie di ampio respiro, Raccontare le grandi trasformazioni".²¹²

Izzo riesce a fare tutto questo partendo dalla realtà, dall'attualità e soprattutto dalla verità. Come scrive lui stesso nella *Nota dell'autore* posta all'inizio di *Solea*:

Conviene dirlo un'altra volta. Questo è un romanzo. Niente di quello che leggerete è esistito. Ma dato che mi è impossibile restare indifferente alla lettura quotidiana dei giornali, la mia storia prende spunto dalla realtà. Perché è proprio lì che si gioca tutto, nella realtà. E l'orrore, nella realtà, supera di gran lunga ogni possibile finzione.²¹³

E ancora, in conclusione allo stesso romanzo leggiamo:

L'analisi sviluppata sulla mafia in questo romanzo si basa e

²¹¹ Nadia Dhoukar, *Introduzione*, in *La trilogia di Fabio Montale*, trad. di Cinzia Paoli, cit., p. 36.

²¹² Ivi, p. 13.

²¹³ Jean-Claude Izzo, *Nota dell'autore*, in *La Trilogia di Fabio Montale*, cit., p. 498.

s'ispira ampiamente a molti documenti ufficiali, soprattutto Nazioni Unite. Vertice mondiale per lo sviluppo sociale. La globalizzazione del crimine, Dipartimento d'informazione pubblica dell'O.N.U.²¹⁴

È in questo scenario che emerge e si afferma quello che è stato definito il "giallo-inchiesta", che si distingue per la sua capacità di affrontare scandali reali legati al mondo economico e finanziario, attraverso una narrazione che mescola elementi di inchiesta e finzione. Questo tipo di racconto consente di rendere pubblici i risultati di indagini che altrimenti rimarrebbero ristrette a un pubblico limitato, rivelando verità parziali presentate sotto una luce romanzesca. Tali verità, difficili da esprimere o denunciare in altri contesti, trovano spazio proprio in questo genere. In un'epoca dominata dalla comunicazione e dall'informazione, il giallo-inchiesta si configura come uno strumento privilegiato per diffondere inchieste che i media per vari motivi, come conflitti di interesse, autocensura, o timore, preferiscono tralasciare.²¹⁵

In conclusione, l'evoluzione del *noir* francese, dal *polar* classico al *néopolar* e fino al *noir* mediterraneo, mostra come questo genere letterario sia stato in grado di trasformarsi costantemente, adattandosi ai mutamenti storici, sociali e politici della Francia contemporanea. Da semplice letteratura di intrattenimento, il *noir* ha assunto una funzione critica e memoriale, diventando uno strumento privilegiato per leggere e denunciare le contraddizioni della società.

La capacità del *noir* francese di raccontare il reale senza edulcorarlo, mettendo a nudo la violenza strutturale e le dinamiche di esclusione sociale, lo rende non solo un genere letterario, ma un vero osservatorio politico e culturale. In questo senso, gli autori analizzati hanno ridefinito il ruolo dello scrittore, trasformandolo in testimone e interprete del proprio tempo.

Questo processo di politicizzazione e di presa di coscienza non è tuttavia un fenomeno esclusivamente francese. Anche in Italia il *noir* conosce una simile evoluzione. Nel capitolo successivo vedremo come il *noir* italiano abbia

²¹⁴ Ivi, p. 688.

²¹⁵ Claudio Milanesi, *Polar, néopolar e politica*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 245.

dialogato con questa tradizione francese, sviluppando forme espressive e narrative originali ma legate da una comune vocazione: raccontare il lato oscuro della modernità.

Capitolo 3

Italia in nero

«Strana storia quella del *noir* italiano»²¹⁶

Profondamente amato, detestato, discusso e più volte dichiarato fenomeno esaurito e concluso, il *noir* si è imposto nell'ultimo decennio come genere narrativo di successo nel panorama letterario italiano. A partire dagli anni Novanta, ha conosciuto un consenso senza precedenti da parte dei lettori, irrompendo nell'orizzonte letterario con un'identità rinnovata rispetto al passato, che ha modificato il mercato editoriale e il gusto del pubblico. Lo sviluppo del *noir* è stato sostenuto dall'apporto di giovani scrittori esordienti, autori di opere che hanno contribuito a ridefinire la narrativa italiana contemporanea. Il genere è evoluto e ha sperimentato diverse modalità narrative, contaminandosi con altre forme letterarie:

Nell'ultimo ventennio, infatti, il *noir* si è presentato vestendo panni disparati, con la struttura del poliziesco e con l'impianto del racconto storico, nella forma del romanzo sociale e con le fattezze di quello politico o fantapolitico. Ibridando generi e sottogeneri, creando inedite commistioni, riproponendone di già sperimentate. Raccontando storie criminali di delinquenza comune o modificando ed ampliando il proprio statuto narrativo, fino a consegnare al lettore denunce-testimonianze della moderna geografia regionale e/o nazionale della camorra, dei poteri oscuri della mafia.²¹⁷

Se il *noir* è per sua natura polimorfo, è altrettanto evidente come esso abbia acquisito una forte identità nazionale, trasformandosi in un genere profondamente radicato nella cultura italiana. Tutto in esso è diventato italiano, anzi, italianissimo. Dai personaggi alle ambientazioni, dai crimini scelti e raccontati nelle trame al contesto che, come afferma Elisabetta Mondello, spazia

²¹⁶ Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010, p. 16.

²¹⁷ Ivi, p. 10.

dal periodo fascista alla Prima e alla Seconda Repubblica. Diventano italiani i nomi, i cognomi e il linguaggio, che si avvale dell'uso del gergo e dei dialetti. È ormai tramontata definitivamente l'epoca in cui le collane gialle e nere erano popolate da scrittori stranieri o da autori italiani sotto pseudonimo. Oggi il *noir* rivendica con forza la propria italianità.

Considerato per molto tempo un genere di nicchia, marginalizzato e compreso ai margini del panorama letterario, il *noir* ha iniziato a essere rivalutato a partire dagli anni Ottanta. In questo periodo compaiono i primi manuali dedicati alla storia del giallo²¹⁸ italiano e si moltiplicano gli studi accademici, segnando un cambio di prospettiva. Negli anni Novanta, il dibattito critico si intensifica: articoli, interviste e interventi su giornali e siti internet testimoniano un'attenzione crescente, con discussioni sempre più accese e partecipate.

Ha dunque ragione Pent, uno dei più importanti studiosi del giallo e del *noir* italiani, quando afferma che:

Non sia lecito continuare a ghettizzare la marea di autori nuovi o già consolidati che dal versante oscuro della vita traggono le loro ispirazioni e ci raccontano il profilo del male. Spesso ci accompagnano alla complessa soluzione di un delitto, talvolta ci fanno riflettere sui percorsi dei destini umani, in altri casi risultano specchio della realtà [...]. Ma è doveroso affermare che i sentieri appena tracciati del *noir* sono davvero nuove strade letterarie.²¹⁹

Negli ultimi anni il dibattito critico sulla definizione delle caratteristiche stilistiche e tematiche del *noir*, che tendeva a inquadrarlo in confini rigidi e ben definiti, ha perso l'intensità di un tempo. Si è sviluppato un nuovo modo di intendere il genere, considerato non più come un'etichetta ma come un approccio narrativo alla realtà. L'aspetto principale delle nuove narrazioni criminali è il rapporto con la realtà economica, politica e sociale dell'Italia, mostrando come il

²¹⁸ Tra i più importanti citiamo Loris Rambelli, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti, 1979; Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano 1890-1960*, Roma, Donzelli, 2006; e il più recente Luca Crovi, *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020.

²¹⁹ Sergio Pent, *Fitte trame noir*, «Diario», 23 settembre 1998, citazione in Fabio Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit., p. 137.

genere sia stato scelto come forma espressiva ideale, capace di restituire la complessità di una realtà sempre più difficile da comprendere.

In realtà, già due figure come Gadda e Sciascia risultano essere delle eccezioni nel vasto panorama della narrativa classica italiana; essi sono tra i pochi ad aver utilizzato gli schemi del romanzo poliziesco tradizionale imprimendo una svolta al genere. Con *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e *Il giorno della civetta* (1960), il romanzo poliziesco inizia ad accogliere nuove prospettive e nuovi contenuti. Diventa realistico, produce insicurezza, scava nella psiche umana ed esplora i meccanismi di corruzione e di potere, soprattutto in Sciascia, dove il proposito di analisi sociale e politica è molto evidente. Non si tratta più semplicemente di risolvere un crimine ma di mettere a nudo e svelare le contraddizioni e le fragilità della società. Nelle opere di Sciascia è possibile riconoscere almeno tre tratti distintivi che rendono lo scrittore una figura chiave non solo per comprendere l'evoluzione della narrativa d'indagine italiana contemporanea, ma anche per inserirlo in un dialogo costante con il contesto storico e culturale in cui ha operato. Il primo è la costante commistione tra cronaca e finzione di una scrittura che attinge direttamente dalla realtà per restituire un quadro lucido e spietato della società. Il secondo è la profonda fiducia nella letteratura come strumento di indagine e di ricerca della verità, un mezzo capace di illuminare ciò che il discorso pubblico e politico tende a occultare. Infine, Sciascia ha utilizzato consapevolmente il filtro del genere poliziesco come strumento per descrivere il potere, il modo in cui quest'ultimo si articola e soprattutto le ramificazioni attraverso cui esso si insinua nelle istituzioni e nella società, apendo così una strada fondamentale per la letteratura d'inchiesta e il *noir* che verranno dopo di lui.

Tuttavia, è solo a metà degli anni Sessanta che il *noir* italiano prende davvero forma come lo conosciamo oggi, a partire dall'opera di Giorgio Scerbanenco. È in questo periodo che il genere si afferma pienamente, distaccandosi dalle influenze del romanzo poliziesco tradizionale e sviluppando un proprio linguaggio e una propria identità.

3.1 Il *noir* italiano: le origini

Il *noir* giunge in Italia con un certo ritardo rispetto agli altri paesi europei. Superata l'improvvisazione iniziale, fondata soprattutto sull'imitazione dei modelli anglosassoni,²²⁰ finalmente affrancatosi dal protezionismo e dalla censura fascista, dall'importazione esterofila del secondo dopoguerra e da un senso di inferiorità a lungo condiviso nel panorama intellettuale, il genere assume connotati identitari nuovi e precisi intorno agli anni Settanta. È proprio in questo periodo che la situazione italiana conosce uno sviluppo demografico, urbano ed economico che crea quelle stesse condizioni che decenni prima avevano mutato il volto dell'Europa e che avevano costituito la base per la nascita della narrativa poliziesca.²²¹

Solitamente si fa risalire la nascita del *noir* italiano al 1966 con la pubblicazione da parte di Giorgio Scerbanenco di *Venere privata*, ma in realtà l'introduzione del genere in Italia non avviene per la prima volta in ambito letterario ma in quello del fumetto. È certo che l'esordio di Scerbanenco costituisce un punto di rottura significativo per la storia del genere nella Penisola ma esso, afferma Massimo Carloni, «è solo l'epifenomeno di una tendenza già in atto in quel periodo».²²²

Nel 1962 le sorelle milanesi Angela e Luciana Giussani avevano dato vita, grazie alla collaborazione di una squadra di illustratori e disegnatori, al capostipite del fumetto nero italiano, Diabolik, un ladro mascherato, ribelle e spietato, che ruba e uccide senza rimorso, usando il pugnale o, talvolta, gas asfissianti e narcotici. Creato sul modello di Fantomas e Rocambole, ha però a suo modo una sorta di etica: tutela i più deboli ed è dotato di senso della riconoscenza e amicizia. Affiancato dalla sua compagna, Eva Kant, sfida

²²⁰ Ricordiamo che il poliziesco è stato per l'Italia un genere di importazione novecentesca, grazie alle traduzioni dei classici anglosassoni approdate nel 1929 nella collana de *I libri gialli* di Mondadori.

²²¹ «Processo di sviluppo delle città, aumento della conflittualità sociale, creazione di condizioni di emarginazione e radicamento in seguito a processi migratori, sviluppo dei corpi di polizia e interesse per la ricerca nel campo dell'antropologia criminale», cfr. Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenoma Edizioni, 2010, pp. 48-49.

²²² Massimo Carloni, *Il decennio "lungo" del giallo italiano: 1959-1972*, in Claudio Milanesi, *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Bologna, Astræa Editrice, 2009, pp. 201-202.

continuamente l’ispettore Ginko della polizia di Clerville, che ogni volta riesce a battere impedendo alla giustizia di trionfare.²²³ Il fumetto si caratterizza per la sua carica fortemente eversiva: per la prima volta un eroe negativo *made in Italy* ha successo immediato nelle edicole e vende numerose copie, dando vita ad una serie di imitatori.²²⁴

Tornando alla narrativa, abbiamo affermato che il momento cruciale per la nascita del genere è riconosciuto nell’anno 1966 con la figura di Giorgio Scerbanenco, definito da Luca Crovi «il duca del noir»²²⁵ poiché «c’è una precisa linea *noir* che attraversa tutta la produzione letteraria di Giorgio Scerbanenco a partire dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta»²²⁶. Grazie alle inchieste dell’ispettore Jelling e soprattutto a quelle di Duca Lamberti ha rivoluzionato il genere. E importanti raccolte come *Milano calibro 9* e *Il Centodelitti* hanno mostrato la sua incredibile capacità di scrivere storie criminali.

Se il suo ruolo di liberatore della letteratura di genere (con il giallo che trascolora nel *noir*) dalla servitù del passato verso un futuro di indipendenza narrativa è ormai un fatto più che consolidato, sia presso la critica che presso il pubblico, non dobbiamo credere che quella che è stata definita una «rivoluzione copernicana capace di rinnovare il panorama uggioso e monotono con l’invenzione di un personaggio diverso da tutti gli altri e di storie che puzzassero finalmente di vita vera dopo tanta letteratura plastificata straripante di adattamenti passivi [...]»,²²⁷ sia stata un’improvvisazione o un colpo di fortuna.

Fa giustamente notare Guido Reverdito che, quando Scerbanenco «fa gridare al miracolo il mondo dell’editoria servendo a un pubblico di lettori impreparati all’evento l’universo degradato della Milano di fine anni ‘60»,²²⁸ è uno scrittore affermato da più di trent’anni. Considerato una vera ‘macchina da

²²³ Ivi, p. 205.

²²⁴ È doveroso ricordare tra i tanti le due “creature” di Max Bunker (Luciano Secchi) & Magnus (Roberto Raviola): *Kriminal*, nato nell’agosto del 1964 e *Satanik*, nata nel dicembre del 1964 e prima donna protagonista del fumetto italiano per adulti.

²²⁵ Luca Crovi, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 113.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Guido Reverdito, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell’ossessione di una vita*, Roma, Aracne, 2014, p. 17.

²²⁸ *Ibidem*.

scrivere', ha prodotto ininterrottamente a partire dagli anni Trenta²²⁹ quasi un centinaio di romanzi spaziando tra generi differenti: dal romanzo rosa al thriller, dal *noir* alla fantascienza e così via, mostrando però sempre una predilezione per il *noir* e per gli elementi criminali, messi in primo piano anche nei suoi romanzi a lieto fine.

Nel 1940 Scerbanenco pubblica nella collana della Mondadori «Supergiallo» *Sei giorni di preavviso*, il primo romanzo delle avventure dell'ispettore Jelling, al quale faranno seguito nel 1941 *La bambola cieca* e *Nessuno è colpevole* e nel 1942 gli ultimi due romanzi della saga, *Il cane che parla* e *L'antro dei filosofi*.

Ricordiamo che il fascismo in questo periodo aveva decretato la soppressione della letteratura gialla in quanto considerava i romanzi polizieschi come autentici corruttori delle virtù italiche; pertanto, Scerbanenco è costretto ad ambientare le sue storie in un America immaginaria e spettrale, mostrata ai lettori spesso di notte ed avvolta nel mistero e nella nebbia. Protagonista di questa serie è Arthur Jelling, archivista della polizia di Boston, il quale viene descritto nel modo seguente dal suo autore:

Arthur Jelling era un uomo che aveva quarant'anni, aveva studiato medicina fino a venticinque anni, s'era sposato a ventiquattro, e altro non aveva fatto di più importante, se non scoprire la trama segreta di alcuni delitti famosi. Ma nella sua vita non era mai entrato il romanzo, se non di scorcio. Scoperto l'autore del celebre delitto, o archiviata la pratica dell'ultimo processo, egli tornava a casa, tra sua moglie e suo figlio, leggeva il giornale mangiando, leggeva un libro a letto, e la mattina era in ufficio, all'Archivio Criminale, come un qualunque impiegato, come il più oscuro degli impiegati, a catalogare interrogatori ed elenchi di referti, o stesure di alibi.²³⁰

Jelling è un uomo timido e riservato, amante del silenzio del suo studio

²²⁹ Il suo primo romanzo è del 1935, *Gli uomini del grigio*, un avvincente *thriller* diviso in venti episodi pubblicato a puntate sul settimanale per ragazzi «Il Novellino». Fra il 1934 e il 1935 escono sempre sullo stesso settimanale *Il bracciale di perle*, *Il poliziotto derubato* e *L'urlo della sirena*, tre avventure poliziesche per ragazzi. Scerbanenco ha scritto fra il 1936 e il 1948 centinaia di racconti a tema *noir*, *mystery*, poliziesco o criminale, raccolte nel tempo in preziose antologie come *Milano calibro 9* e *Il Centodelitti*, curate da Oreste Del Buono con la collaborazione di Nunzia Monanni e Cecilia Scerbanenco.

²³⁰ Giorgio Scerbanenco, *La bambola cieca*, Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 13.

e della solitudine della sua casa, amico di poche persone, le uniche in grado di comprenderlo davvero. Tra queste, lo psicopatologo Tommaso Berra, narratore delle vicende in *Sei giorni di preavviso*, con il quale si consulta e il capitano Sunder, che chiede l'aiuto di Jelling quando non riesce a risolvere i casi.

Scerbanenco lo descrive come un uomo alto, magro, con dei grandi occhi buoni; è dotato di un particolare acume e trascorre le sue giornate nel suo ufficio a sistemare pratiche. Molto diverso dal suo successore Duca Lamberti, è un investigatore più *politically correct*, dotato di pazienza e razionalità. Non è un uomo d'azione ma risolve i casi dalla sua scrivania.

Il ciclo di Jelling non si discosta troppo dai canoni del tempo e dall'adesione al modello anglosassone: siamo ancora in piena tradizione.²³¹ Tuttavia, i tempi stanno per cambiare. Il passaggio dalla serie di Arthur Jelling alla serie Duca Lamberti dimostra come l'autore sia riuscito in modo innovativo e del tutto originale a promuovere un ibridismo tra generi letterari, nello specifico con la contaminazione dell'*hard-boiled* nel giallo italiano, favorendo il presunto passaggio dal giallo tradizionale al *noir*.

Cecilia Scerbanenco, figlia dello scrittore, afferma a tal proposito quanto segue:

Spesso ci si chiede qual è la differenza tra il giallo e il *noir*. Il giallo è la ricostruzione di un ordine, di una logica che è stata infranta dal delitto. Mentre nel *noir* ci si trova tra un male e un male più grande dove, quindi, non si ristabilisce il mondo dorato dove regna la logica e il bene ma ci si accontenta di un male minore. Questo è un passaggio che ci sarà anche nella vita di mio padre in parte [riflesso] nella transizione da personaggi come Jelling che credevano nella giustizia e nella bontà della società a Duca Lamberti che è tutt'altra cosa.²³²

È per questo motivo che si fa spesso riferimento alle stagioni di Scerbanenco “giallo” e Scerbanenco “nero” in alcuni testi critici.²³³ Tuttavia, afferma nuovamente Cecilia Scerbanenco in merito alla serie di Jelling, «persino

²³¹ Walter Catalano, *Giorgio Scerbanenco*, in *Guida alla letteratura noir*, cit., p. 280.

²³² Ivi, pp. 19-20.

²³³ Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, cit., p. 49; Massimo Carloni, *Il decennio “lungo” del giallo italiano: 1959-1972*, in Claudio Milanesi, *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, cit., p. 209.

in queste storie, che dovrebbero essere gialle, si insinua una certa cupezza scerbanenchiana, vedi, per esempio, le atmosfere asfittiche di *L'antro dei filosofi* o *La valle dei banditi*.²³⁴ Inoltre, anche il quadro morale della società rappresentato dall'autore è cupo, problematico e complesso, così come i suoi personaggi che si configurano contorti, tormentati, difficili e con molti lati oscuri.

Scerbanenco, finalmente libero dai lacci censori del regime e da quelli editoriali, pubblica un romanzo che si configura come una miscela esplosiva nel panorama letterario italiano: *Venere privata*. Questo romanzo, il primo con protagonista Duca Lamberti, segna un cambiamento di rotta radicale paragonabile, come afferma Elisabetta Bacchereti, «alla rivoluzione provocata dalla ‘scuola dei duri’ americana nel romanzo tradizionale della letteratura poliziesca ad enigma».²³⁵ Nell’arco di pochi mesi vede la luce il secondo romanzo (*Traditori di tutti*) di quella che sarebbe diventata una saga composta da romanzi seriali. È seguito da *I ragazzi del massacro* del 1968 e *I milanesi ammazzano al sabato* del 1969.

Con la serie Duca Lamberti il romanzo poliziesco italiano:

Si radica nel tessuto metropolitano dell’Italia contemporanea, e in una realtà di situazioni autenticamente italiane, riflesso creativo di una cronaca che spesso supera in perversa crudeltà ogni immaginazione letteraria. È da questo momento in avanti che la mappatura di un canonico giallo all’italiana finisce per identificarsi in una sorta di topografia in nero dell’identità nazionale, delimitante da nord a sud il tessuto urbano, dai centri storici alle periferie degradate. Milano, capitale degli affari, dell’editoria, della moda, dei mass-media, farà la parte da leone. E poi Torino, Napoli e naturalmente Roma e Palermo, ma anche Pavia, Padova, Genova, Bologna, Firenze, Siena, finanche alla città “che non c’è” [...] la siciliana Vigàta del commissario Montalbano di Andrea Camilleri. [...]. Con Scerbanenco, sul finire degli anni Sessanta, si afferma nella letteratura di genere a firma italiana il nuovo corso del poliziesco, una specie di *italian hard boiled* che, come rivelava Giuseppe Petronio, implicava in verità una sterzata realistica e attualizzante, in direzione più problematica che consolatoria, sicuramente più violenta, senza rinunciare del tutto al fascino del *puzzle*.²³⁶

²³⁴ Cecilia Scerbanenco, *Prefazione*, in *Venere privata*, Giorgio Scerbanenco, Milano, La nave di Teseo, 2022, p. 10.

²³⁵ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 211.

²³⁶ Ivi, pp. 211-212.

Duca Lamberti, personaggio inedito e particolare, non è né il classico investigatore privato né un poliziotto, ma un ex-medico; radiato dall'ordine, è stato accusato di aver praticato l'eutanasia su una vecchia paziente malata da tempo, la signora Maldrigati. Si tratta di un'accusa infamante che gli costa ben tre anni di carcere. Duca non è un personaggio come gli altri; la sua esperienza da detenuto lo segna profondamente ed è così che viene descritto dal suo autore in *Venere privata*:

Dopo tre anni di carcere aveva imparato a passare il tempo con i mezzi più semplici [...]. In carcere aveva imparato a non dire parole superflue [...]. In carcere aveva imparato ad ascoltare [...] i compagni di cella avevano lunghe e bugiarde storie da raccontare, storie della loro innocenza, storie di donne che li avevano rovinati [...].²³⁷

Il protagonista di Scerbanenco è un personaggio disilluso che guarda alla vita con occhi nuovi dopo l'esperienza del carcere; segue la strada del padre, funzionario di Pubblica Sicurezza, aiutato da un amico di famiglia, il dottor Carrua della Questura di Milano, che inizialmente gli concede di seguire in maniera uffiosa alcune indagini e poi lo lascia entrare nelle forze dell'ordine. Il rapporto di Duca con la questura evidenzia il desiderio di legalità del personaggio, caratterizzato da una grande forza morale, che non depone mai del tutto la speranza che possa essere fatta giustizia. Come scrive Scerbanenco ne *I ragazzi del massacro*, «la verità era l'unica cosa che interessava a Duca anche se poi non serviva a nulla».²³⁸

A forgiare Duca, oltre che il suo spirito e il carcere, sono stati la città di Milano, la sua professione, ma anche i consigli del padre che lo ha esortato da sempre a essere forte, a reagire, a lottare contro una società degradata ed ostile. Il padre insegna al figlio che «il solo sistema che gli era sembrato efficace coi delinquenti e con gli onesti, coi buoni e coi cattivi, era il pugno in faccia».²³⁹

Siamo di fronte ad un personaggio moderno: colto, disadattato,

²³⁷ Giorgio Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 13-14.

²³⁸ Giorgio Scerbanenco, *I ragazzi del massacro*, Milano, La nave di Teseo, 2022, p. 37.

²³⁹ Giorgio Scerbanenco, *Venere privata*, cit., p. 88.

sradicato, crudele, spregiudicato, sentimentale, duro e cinico, non molto lontano dalla tradizione *hard boiled*: un duro che non sfugge a una certa dose di violenza.²⁴⁰

Il merito di Scerbanenco è stato quello di aver saputo immortalare uno spaccato dell'Italia dell'epoca inserendolo all'interno delle trame e rendendolo protagonista delle vicende. Se il *noir* è la vittoria dell'ambientazione sulla vicenda in sé stessa, allora le opere di Scerbanenco possono essere considerate rappresentazioni del lato oscuro dell'Italia del boom economico.

La società rappresentata da Scerbanenco è quella dell'Italia a metà degli anni Sessanta, in piena trasformazione. Il rapido passaggio da un'economia agricola a una società industriale ha generato squilibri sociali; pur portando benessere e progresso, ha anche alimentato disuguaglianze, alienazione e tensioni destinate a sfociare nei movimenti di protesta del '68 e in un diffuso malessere sociale.

Milano, con la sua crescita frenetica e il ruolo di centro economico del Paese, diventa il teatro ideale per l'emergere di una nuova criminalità: non più legata ai codici d'onore del passato, ma feroce, opportunista e priva di scrupoli.

Celebre è il passo in cui in *Traditori di tutti* Duca descrive la città di Milano:

C'è qualcuno che non ha ancora capito che Milano è una grande città, non hanno ancora capito il cambio di dimensioni, qualcuno continua a parlare di Milano come se finisse a Porta Venezia o come se la gente non facesse altro che mangiare panettoni o pan meino. Se qualcuno dice Marsiglia, Chicago, Parigi, quelle sì che sono metropoli, con tanti delinquenti dentro, ma Milano no, a qualche stupido non dà la sensazione della grande città [...]. Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale; in una città grande come Milano, arrivano sporcacciioni da tutte le parti del mondo e pazzi, e alcolizzati, drogati, o semplicemente disperati in cerca di soldi che si fanno affittare una rivoltella, rubano una macchina e saltano sul bancone di una banca gridando: "Stendetevi tutti a terra", come hanno sentito che si deve fare.²⁴¹

²⁴⁰ Carlo Oliva, *Storia sociale del giallo*, cit., p. 180.

²⁴¹ Giorgio Scerbanenco, *Traditori di tutti*, Milano, RCS MediaGroup S.p.A Divisione Quotidiani, 2013, pp. 116-117.

Arrivato a Milano a sedici anni, Scerbanenco ne assorbe i cambiamenti e le contraddizioni, riuscendo a restituirne un ritratto vivido, autentico e realistico. L'ambientazione del ciclo di Duca Lamberti non è una semplice scelta narrativa, ma il frutto di un'esigenza più profonda: raccontare una città che conosce a fondo, non solo per esperienza diretta, ma anche attraverso le voci delle persone comuni.²⁴²

In una città diventata un inferno, che ha preferito lasciarsi corrompere invece che reagire, Duca non cede alla tentazione. Tenta di frenare quell'impulso istintivo a reagire malamente di fronte alla feccia dell'umanità perché:

[...] Non si può, la legge proibisce di ammazzare le canaglie, i traditori di tutti, anzi specialmente quelli che devono avere sempre un avvocato difensore, un processo regolare [...]. Mentre invece si può, senza nessun permesso, annaffiare di proiettili due Carabinieri di pattuglia, o sparare in bocca a un impiegato di banca che non si sbriga a consegnare le mazzette di biglietti da diecimila, o mitragliare in mezzo alla folla, per scappare dopo una rapina, questo si può, ma dare un buffetto sulla rosea gota al figlio della baldracca che vive di canaglie, questo no la legge lo proibisce, è male [...]. [...] no, lui Duca Lamberti, non aveva capito niente [...], era un grossolano e non aveva speranza di raffinarsi, ma gli sarebbe piaciuto incontrare quelle canaglie, lui glieli avrebbe dati i buffetti sul viso.²⁴³

Scerbanenco ha creato uno stile unico e originale anche attraverso l'uso di neologismi che rimandano alla lingua parlata, la lingua di strada, contribuendo a connotare ancora più realisticamente i personaggi.²⁴⁴ Non mancano nei suoi romanzi le scene di violenza che, quando arrivano, colpiscono duramente per le

²⁴² La sua conoscenza della città si nutre anche delle migliaia di lettere ricevute durante il suo lavoro come curatore della posta del cuore su *Novella*, un osservatorio privilegiato sulle vite, le paure e i drammi delle persone. Attraverso queste testimonianze, Scerbanenco coglie il lato più autentico e nascosto della società, restituendo nelle sue opere una Milano complessa, multiforme e profondamente umana.

²⁴³ Giorgio Scerbanenco, *Traditori di tutti*, cit., pp. 122-123.

²⁴⁴ La lingua di Scerbanenco attinge al parlato piccolo e medio borghese dell'Italia settentrionale, integrando espressioni dialettali lombarde - come «grand e ciula» pronunciato dal signor Ausei (*Venere privata*, p. 14) o «Son chi mi», detto ironicamente dal commissario Carrua per imitare il milanese (*Traditori di tutti*, p. 25) - e includendo anche registri più crudi e volgari: «Vieni qui subito, vacchetta, sennò comincio a spezzarti le gambe a calci [...]» (*Venere privata*, p. 166). Sono frequenti anche ingleismi: «Brutto, sudicio, maleolente incontro, ma adesso era dentro, in quel lavoro, e non poteva sperare di aver a che fare con l'*high life*» (*Traditori di tutti*, p. 24); «Il bisonte fumava una sigaretta, nella sua mano la sigaretta, che pure era una *king size*, appariva una *baby size* [...]» (*Traditori di tutti* p. 145).

descrizioni realistiche e fisiche:

«L'ha vista?»

Accennò di sì, che l'aveva vista. [...] «Non era svenuta?»

«No.» Voleva dire che non era svenuta, che stava seduta su una sedia, nuda, [...] e si tamponava il viso con un asciugamano, non c'era molto sangue, no, molto sangue non c'era, ma era stato per svenire lui quando le aveva visto il viso [...].

«Dove l'ha portata?»

«Al Fatebenefratelli [...]»

«Andiamoci subito»

«Non si può»

[...], adesso capiva. E capiva anche perché non si poteva vederla: la stavano rappezzando. Il più, oltre lo sfregio, erano i tagli verticali agli angoli della bocca [...] che le avrebbero impedito di parlare e di nutrirsi per varie settimane. Finché non l'avevano un po' rammendata non si poteva vederla.²⁴⁵

E ancora:

Avevano già levato le coperte, lei stava in un antiquato, patetico baby doll giallo, già stecchita, il viso alterato da una smorfia di sofferenza e dall'ematoma sotto l'occhio destro, l'armonia della fronte alterata anch'essa dal grosso ciuffo di capelli che bestialmente le avevano strappato, [...], tutto il torace rigonfio, arrotondato a botte per l'ingessatura, fatta in fretta, tanto per arginare lo strazio di tutte quelle costole rotte, erano tante, se non tutte, e comunque il chirurgo non aveva avuto il tempo di contarle.²⁴⁶

Nonostante l'improvvisa interruzione causata dalla morte dell'autore, questa serie di romanzi ha lasciato un segno indelebile e indimenticabile nel panorama nazionale.

Nel 1968 *Traditori di tutti* vince il *Grand Prix de Littérature Policière* come migliore romanzo poliziesco straniero. Scerbanenco è il primo italiano a vincerlo e conosce una grande fortuna in Francia, tanto da essere inserito, nel giro di pochi anni, nelle antologie scolastiche francesi.²⁴⁷ In Italia, invece, l'autore era

²⁴⁵ Giorgio Scerbanenco, *Venere privata*, cit., p. 180.

²⁴⁶ Giorgio Scerbanenco, *I ragazzi del massacro*, cit., p. 21.

²⁴⁷ Luca Crovi all'interno del suo volume *Storia del giallo italiano* riporta estratti di ciò che scrissero alcuni giornali dell'epoca su Scerbanenco, dopo la vittoria del premio. Nel marzo del 1968 Christine Arnothy scriveva su «Le Parisien Libéré»: «Nel deserto del romanzo poliziesco è esploso come un fuoco d'artificio, con un talento potente e originale, un italiano chiamato Giorgio Scerbanenco. Il suo primo romanzo, *Venere privata*, poteva sembrare solo una smagliante promessa. Il secondo, *Traditori di tutti*, conferma la nascita di un grande autore!». E ancora, su

destinato a rimanere per troppo tempo uno scrittore non particolarmente apprezzato; viene riscoperto e amato solo dopo la sua morte, anche da grandi intellettuali e scrittori.

Scerbanenco, dunque, con uno stile essenziale, duro e realistico, impone un modello con cui le generazioni successive dovranno confrontarsi. Dagli anni Ottanta in poi, molti scrittori ne erediteranno l'impronta, rendendolo un riferimento imprescindibile nel panorama del *noir* italiano e omaggiandone l'influenza con profonda ammirazione, come dimostra Carlo Lucarelli, confessando in una lettera rivolta al romanziere di averlo scoperto da ragazzo nella biblioteca del nonno e di averne sempre ammirato il coraggio: «Tanti tipi di coraggio, ostinato, silenzioso e freddo, vagamente autoironico, come appare Scerbanenco nelle fotografie, con quel suo sorriso sottile sotto un naso arcuato. Il coraggio della contraddizione, per esempio. Il suo personaggio più noto è Duca Lamberti, una contraddizione vivente». Personaggio, secondo Lucarelli, strano ed inedito: «determinato, feroce, apparentemente cinico e invece fragile. Non è un duro all'americana, Duca, è un italiano che ne ha viste troppe e ci sta male. Ma come poliziotto è proprio strano».²⁴⁸

Un altro protagonista centrale e di grande rilevanza nella storia recente del giallo italiano è Loriano Macchiavelli, a cui si deve, in larga parte, la ripresa di vitalità del genere negli anni Settanta. Nel 1974 esce il suo primo giallo, *Le piste dell'attentato*, opera che segna la nascita di uno dei personaggi più longevi del giallo italiano contemporaneo e a cui Macchiavelli dedicherà una ventina di romanzi, oltre che una quantità notevole di racconti pubblicati in vari periodici e riviste: Sarti Antonio. È il sergente della Questura di Bologna, incarico che nella Polizia di Stato non esiste. Questo ruolo viene affidato al protagonista

«Combat» E.P. Rosset dichiarava: «Che cosa conquista nei romanzi di Scerbanenco? L'intrigo, abbastanza; i personaggi, molto e, appassionatamente; l'atmosfera e l'ambiente. Soffocata dal caldo, madida di pioggia o persa nella nebbia, ma sempre velenosa, Milano diviene una grande città mitica», cfr. Luca Crovi, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 125.

²⁴⁸ Piero Di Domenico, *Anarchico e noir: le avventure di Duca Lamberti a fumetti*, versione online raggiungibile all'indirizzo https://corrieredibologna.corriere.it/bologna/cultura-spettacoli/23_gennaio_08/anarchico-noir-avventure-duca-lamberti-fumetti-2f4b1742-8f67-11ed-93df-1d25ddad3611.shtml (consultato il 20/02/25).

probabilmente in senso ironico, così come la scelta del suo stesso nome.

È così che lo descrive il suo autore ne *Le piste dell'attentato*:

Al volante c'è Felice Cantoni, agente; si fuma la prima sigaretta della giornata. E anche l'ultima: il dottore gli ha detto, tre settimane fa, due sigarette al giorno sono già troppe per la sua ulcera. Così Cantoni Felice, agente, ne fuma una sola. Una al giorno. A bordo c'è anche Antonio Sarti, sergente. Non fuma, non ha mai fumato, ma ha la colite e l'ulcera lo stesso. La colite soprattutto, che non gli dà pace. Anche adesso. Darebbe un'ora di straordinario per un cesso. Ma dove lo trovi un cesso a quell'ora della notte?²⁴⁹

Sarti Antonio è un personaggio grottesco e particolare, oppresso da una fastidiosa colite di origine psicosomatica, simbolo di un malessere e della pressione esercitata su di lui, non solo dalla sua difficile professione ma anche dalla macchina della burocrazia. Emblematica, in questo senso, è la scelta di identificare i personaggi della serie secondo la formula burocratica cognome-nome, tipica del linguaggio amministrativo e giudiziario, che contribuisce a sottolineare il tono beffardo con cui l'autore guarda al mondo della polizia e delle istituzioni. L'unica eccezione è rappresentata da Rosas, studente fuori corso che diventerà l'inseparabile spalla di Sarti, il cui nome viene sempre presentato nella forma canonica, a marcare la sua estraneità rispetto al sistema istituzionale.

Sarti Antonio non è un investigatore brillante. Privo di intuito e di particolare acume analitico, è spesso spaesato e insicuro, sopraffatto dai suoi superiori, in particolare dal temuto Raimondi Cesare, ispettore capo con cui ha un rapporto di conflittuale sudditanza. Tuttavia, per compensare queste mancanze, Sarti possiede una memoria prodigiosa e, soprattutto, un forte senso di giustizia che lo spinge a cercare la verità anche quando l'indagine viene ostacolata o insabbiata.

Proprio per via dei suoi limiti intellettuali e culturali, Sarti si affida spesso a Rosas, figura complementare e quasi opposta: anarchico, colto, arguto, appassionato di politica e filosofia, Rosas incarna una sorta di controcanto intellettuale rispetto al grigio pragmatismo di Sarti. La coppia

²⁴⁹ Loriano Macchiavelli, *Le piste dell'attentato*, Torino, Einaudi, 2004, p.7.

poliziotto/anarchico – già di per sé paradossale – diventa uno degli elementi più originali e caratteristici della serie, contribuendo a definire la particolare cifra stilistica e ideologica dei romanzi di Macchiavelli.

Ad oggi c’è chi sostiene, come Pia Schwarz Lautste, che, sebbene Macchiavelli sia riconosciuto come uno dei maestri fondatori del *noir* italiano, in realtà, la sua narrativa non sembra così *noir*. I suoi racconti polizieschi seguono spesso un percorso classico e la stessa coppia di protagonisti rappresenta dei valori positivi all’interno del mondo narrato.

Così Oreste del Buono definisce il personaggio:

Sarti Antonio non è un antieroe, ma è un eroe, un puro eroe, uno dei pochi eroi rinvenibili attualmente allo stato puro nell’industria culturale. Fa, infatti, il poliziotto, pur non essendo mai d’accordo con l’operato della polizia [...] Sarti Antonio, sergente, a forza di prendere ordini da Raimondi Cesare, ispettore capo, a forza di lottare per contrabbandare un minimo di difesa della giustizia, della verità, dell’umanità, attraverso e nonostante l’operato della polizia di cui fa parte, è diventato colitico.²⁵⁰

Tuttavia, c’è anche chi, di contro, riconosce che all’interno delle sue storie Macchiavelli metta in atto un nuovo modo di scrivere, che rompe con le strutture del giallo classico. Afferma Silvia Baroni:

Macchiavelli fonda un nuovo modo di scrivere giallo (che usiamo nella sua accezione più ampia), che infatti sarà poi riconosciuto come *noir*, dove le peculiarità del protagonista, il sergente Sarti Antonio, e dello stile narrativo dell’autore rompono con determinate regole del giallo classico, e lo portano verso uno stile postmoderno più vicino al *noir*.²⁵¹

Testimonianza di questo è la natura stessa delle indagini in cui Sarti Antonio si trova coinvolto. Le sue inchieste, infatti, raramente si concludono con una soluzione chiara e definitiva. Spesso il finale rimane aperto, ambiguo e inquietante, lasciando il lettore senza alcuna rassicurante ricomposizione

²⁵⁰ Oreste del Buono, *Postfazione*, in Loriano Macchiavelli, *Sui colli all’alba*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 224-225.

²⁵¹ Silvia Baroni, *Bologna in noir: la città nella crime fiction di Loriano Macchiavelli*, Carlo Lucarelli e Grazia Versani, PRISMI [Online], 3 | 2022, p. 2, versione online raggiungibile all’indirizzo <https://journals.openedition.org/prismi/439>, (consultato il 23/02/2015).

dell’ordine o ristabilimento di una giustizia riparatrice. Questa scelta narrativa riflette e sottolinea l’impossibilità di giungere a una verità univoca e consolatoria, specchio di una realtà sociale e politica complessa.

In questo contesto si inserisce anche la tendenza di Macchiavelli a tingere di atmosfere “noir” le vicende dei suoi romanzi. Le indagini di Sarti, talvolta, si sviluppano in ambienti soffocanti e angosciosi. Un esempio emblematico è il romanzo *I sotterranei di bologna*, interamente ambientato nelle fogne di Bologna, in un contesto cupo e claustrofobico che vede la città come un vero e proprio labirinto simbolico.

Come già detto, il romanzo d’esordio di Macchiavelli è *Le piste dell’attentato*. Già dal titolo, Macchiavelli introduce una tematica ricorrente nella sua produzione e fortemente attuale: quella del terrorismo. Il romanzo si apre con l’esplosione di una stazione radio dell’esercito, situata sui colli bolognesi, che causa la morte di quattro militari. Fin dalle prime indagini la responsabilità dell’atto terroristico viene attribuita a personaggi che appartengono alla sinistra, in particolare a Rosas. Tuttavia, nel corso dell’indagine, emerge una verità più complessa: il colpevole è una figura ambigua e particolare, Adriano Gaia, un militare prima nell’esercito fascista e poi tra le fila della Resistenza partigiana.

Attraverso *Le piste dell’attentato*, Macchiavelli offre una rappresentazione efficace dell’ambiguità e dell’irrisolto che caratterizza la società italiana del dopoguerra e degli anni Settanta, una società che non ha ancora fatto del tutto i conti con il periodo fascista e che è segnata dalla strategia della tensione, dalle trame occulte e dal terrorismo. Il clima storico in cui si collocano le vicende è quello degli anni di piombo e dell’allarme terroristico, che culminerà nel 1980 con la strage della stazione di Bologna, evento tragico che sembra essere il punto di arrivo di tensioni già presenti e narrate nei romanzi di Macchiavelli. Proprio questa forte aderenza all’attualità e alla cronaca politica e sociale diventa uno dei tratti distintivi della sua produzione, come evidenzia lo studioso Elvio Guagnini, che definisce i suoi romanzi come «Opere “creative”, che però nascono e si sviluppano con un forte aggancio con la cronaca. E con un notevole interesse per vicende che mettono in luce problematiche di costume,

sociali e politiche».²⁵² Lo stesso Macchiavelli ha più volte sottolineato la propria idea di un giallo impegnato, distante dalle logiche del puro intrattenimento e, anzi, capace di farsi strumento di denuncia politica e sociale. In un articolo pubblicato su «Paese sera» nel 1975 affermava che:

Scrivere gialli oggi significa assumersi un chiaro impegno politico, uscire da un genere d'evasione per entrare in una tematica impegnata, utilizzare questo genere di letteratura per portare precisi problemi sociali. [...] Oggi purtroppo situazioni che possano dare vita a un racconto non mancano: interessano più gli attentati delle BR che gli 007. Bisogna diffondere di persona questo nuovo tipo di giallo, portandolo nei quartieri, nelle case del popolo, nelle fabbriche, nei circoli culturali, non serve più riproporre stanchi eroi dell'intelletto o sacerdoti della violenza.²⁵³

È evidente, dunque, che il tipo di giallo creato da Macchiavelli mira alla denuncia seria di questioni di attualità. Nei romanzi successivi al primo, lo scrittore riprende tematiche dello stesso tipo: storie di corruzione, di piani regolatori comunali ed espropri, rapine, rapimenti e intrighi internazionali, immigrazione e diffusione di violenza privata e politica. Il tutto in una Bologna che non si limita a fare da sfondo alle vicende narrate, ma diventa a tutti gli effetti uno specchio della realtà nazionale, un osservatorio privilegiato da cui è possibile leggere e interpretare le trasformazioni e le contraddizioni dell'intero Paese. La cronaca locale si intreccia inevitabilmente con quella nazionale e i crimini che si consumano nelle strade della città non sono mai episodi isolati ma tasselli di un mosaico più ampio, espressione di dinamiche sociali, politiche ed economiche che attraversano l'Italia intera.²⁵⁴

Macchiavelli rompe fin da subito con il luogo comune che avvolge la città di Bologna e che la vede come un'isola felice in cui nulla di male può accadere. Come scrive Massimo Carloni, quando Macchiavelli per la prima volta presenta ai lettori Bologna attraverso gli occhi di Sarti,

²⁵² Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, cit., p. 54.

²⁵³ Loriano Macchiavelli, *Il giallo è un giocattolo che funziona ancora*, «Paese sera», 13 aprile 1975, citazione in Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, cit., p. 55.

²⁵⁴ Ivi, p. 59.

[...] prende per mano la sua città e la fa conoscere al grande pubblico, che ne sente parlare solo come del fiore all'occhiello dell'amministrazione rossa in Emilia, essa è ancora una città di frontiera, sospesa tra una dimensione completamente urbanizzata ed una ancora provinciale e addirittura contadina. I suoi portici esercitano una sorta di democrazia urbanistica, unendo in un unico destino palazzi di diversa ambizione; le sue torri sorvegliano un mare di tetti apparentemente sonnolento, le sue vie conservano ancora tracce di un'umanità in via d'estinzione.²⁵⁵

Con il passare del tempo e delle vicende vissute dal protagonista, anche il tessuto urbano si trasforma e modifica. Bologna diventa il riflesso di un paese in trasformazione, segnato sempre più dall'immigrazione extracomunitaria, dalla criminalità e dalle stragi terroristiche. Quella che Macchiavelli descrive è una città che lotta per preservare la propria identità storica, mentre è travolta dai mutamenti sociali, politici ed economici che si riflettono anche nelle vicende criminali che Sarti Antonio è chiamato a risolvere.

Macchiavelli è una figura centrale nel panorama italiano odierno, scrittore di testi per il teatro, articoli, interviste, è stato ed è tutt'oggi, un organizzatore di cultura: considerato il padre del Gruppo 13, fondato a Bologna nel 1990, e curatore e direttore di molte iniziative editoriali come collane e riviste. Tra le più importanti segnaliamo la rivista *Delitti di carta*.²⁵⁶

3.2 Il nuovo *noir* italiano dagli anni Novanta agli anni Duemila

Il fermento di nuovi giallisti e specialisti del genere tra gli anni Settanta e Ottanta conosce un notevole incremento nel decennio successivo.

Gli anni Novanta sono caratterizzati dal cosiddetto “voltare pagina” rispetto al passato, sia a livello storico che a livello letterario. Sono anni di trasformazione: l’Italia è investita da un vento di cambiamento che segna il passaggio a quella che viene comunemente definita come la fase della “Seconda

²⁵⁵ Massimo Carloni, *L’Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994, p. 91.

²⁵⁶ Per approfondimenti circa la figura di Macchiavelli cfr. Massimo Carloni e Roberto Pirani, *Loriano Macchiavelli, un romanziere una città*, Pontassieve-Firenze, Pirani Bibliografica Editrice, 2004.

Repubblica". È un Paese che si è confrontato con il proprio passato recente e al tempo stesso ricerca nuove strade per affrontare il futuro. Questi eventi segnano la fine di un'epoca storica e l'avvio di una nuova era. Fenomeni quali la globalizzazione, l'invasione e diffusione dei mass media, oltre che la nascita di nuovi strumenti di comunicazione di massa, influenzano e cambiano profondamente la società. Tutto questo si riflette anche in ambito letterario, in particolar modo nel *noir*, nostro oggetto di indagine, che inizia a sperimentare nuove energie e nuove strade che rompono definitivamente con il passato. Secondo Elisabetta Mondello, una delle massime studiose del genere in Italia, nasce e si diffonde

una narrativa vitale e policentrica, dai contenuti talora edulcorati talora a forte impatto emotivo ma sempre attenta a rispecchiare una realtà in atto, si tratti di disagi personali o della condizione metropolitana di aree e gruppi sociali ben definiti ovvero delle difficoltà esistenziali e culturali della vita di provincia.²⁵⁷

Una delle prime caratteristiche di questo nuovo fenomeno *noir* è di natura quantitativa. La grande fortuna che il genere conosce in questi anni è dovuta, in parte, all'accresciuta attenzione dimostrata sia dalla piccola e media editoria che dalle grandi case editrici. Quest'ultime, avvertendo la fortuna crescente del genere presso il pubblico, si sono adeguate al "fenomeno giallo" che ha investito l'Italia, immettendo sul mercato un numero elevato di romanzi e antologie dedicate al giallo e al *noir*. Da Einaudi con le collane *Vertigo* e *Stile Libero noir* a Marsilio con la collana *Black*, testimoniano come gran parte delle case editrici italiane non possa fare a meno di un "settore nero". A queste si affiancano editori che, già da tempo, avevano guardato con grande interesse questo genere, come Mondadori e anche *NeoNoir* de Il Minotauro, *Il nero italiano* di Theoria, *Noir* di e/o, *I luoghi del delitto* di Robin e tante altre. Non si devono inoltre dimenticare le riviste cartacee e quelle presenti sul web, come «Mucchio Selvaggio», «Profondo Rosso», «Experiment», i siti internet degli

²⁵⁷ Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Due mila*, cit., p. 34.

scrittori, oltre che la nascita di festival dedicati al genere (tra i più famosi “La passione per il delitto”, “Myfest” e tanti altri).²⁵⁸ Allargando il campo anche ad altri canali mediatici, sono tantissime le serie tv, fiction, film e i programmi che, negli ultimi tempi, si sono mossi su sfondi che possiamo definire *noir* e criminali.

A questo punto è lecito domandarsi da dove derivi tutto questo successo. Elisabetta Mondello ne identifica il vero inizio con la pubblicazione nel 1980 del *Nome della rosa* di Umberto Eco. Con questo romanzo, Eco «rompeva l’apartheid e rivoluzionava la scena, costruendo un’opera erudita sui meccanismi della narrativa di genere. E inventava il bestseller d’autore, il romanzo “alto” con le strutture di consumo [...]»²⁵⁹. Eco scardina la «gabbia in cui il genere era saldamente rinchiuso»,²⁶⁰ mettendo in crisi le categorie e sfumando i confini tra canone narrativo “alto” e “basso”.

La storia del *noir* italiano e del suo improvviso successo dipende comunque anche da un altro fenomeno letterario molto interessante: quello relativo alla nascita e diffusione di antologie collettive create e curate dai più grandi scrittori del genere. Alla proliferazione di collane e di libri *noir*, che dominano gli scaffali delle librerie, corrisponde un altrettanto prolifica generazione di nuovi scrittori, alcuni dei quali già conosciuti (come Loriano Macchiavelli), che si cimentano nel genere e sentono l’esigenza di percorrere nuove vie, liberandosi dagli schemi tradizionali e dalle abitudini. Si assiste alla nascita e formazione di “movimenti” di autori che tendono ad aggregarsi, a sperimentare per un periodo di tempo una sorta di esperienza collettiva, a darsi dei programmi o quanto meno a scrivere raccolte di racconti insieme. In realtà c’erano già state esperienze di questo tipo come l’associazione Sigma²⁶¹ nata nel 1980 e quella del Gruppo 8²⁶² del 1984, purtroppo, però, entrambe concluse.

²⁵⁸ Per approfondimenti sui Festival dedicati al genere: cfr. Valerio Calzolaio, *Angolature noir*, Padova, Linea edizioni, 2024, pp. 281-293.

²⁵⁹ Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, cit., p. 11.

²⁶⁰ Elisabetta Mondello, *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma, Perrone, 2015, p. 18.

²⁶¹ Associazione di venti scrittori del giallo e del mistero presieduta da Biagio Proietti.

²⁶² Unione di autori bolognesi e milanesi come Macchiavelli, Perria, Olivieri, Veraldi, Anselmi, Enna e altri.

3.3 Le città del nuovo *noir*: Bologna, Milano e Roma

Uno degli elementi distintivi del *noir* italiano contemporaneo è il suo forte legame con il territorio. A partire dagli anni Novanta, esso si lega indissolubilmente al contesto sociale e urbano in cui nasce, dando vita a filoni locali, tanto che oggi si parla di *noir* napoletano, *noir* pugliese, *noir* siciliano, *noir* ligure, *noir* toscano e così via. Un *noir* “territoriale” in cui ogni voce locale affronta precise tematiche e fornisce descrizioni dettagliate dei propri luoghi. Questa forte connotazione trova la sua espressione più visibile nella nascita di tre gruppi organizzati: quelli che accolgono gli autori che, in questo periodo, esordiscono sotto il segno di scritture “nere”, si dispongono attorno a tre aree geografiche principali, dando vita al bolognese Gruppo 13, alla Scuola dei duri milanese e il gruppo *Neonoir* romano.

3.3.1 Il *noir* bolognese: il Gruppo 13

Fondato nel 1990, il Gruppo 13 è una delle esperienze collettive più significative nella storia recente del *noir* italiano. Era composto inizialmente da dieci scrittori e due illustratori: Pino Cacucci, Nicola Ciccoli, Massimo Carloni, Marcello Fois, Lorenzo Marzaduri, Gianni Materazzo e Sandro Toni, Danila Comastri Montanari, Carlo Lucarelli (uno dei volti più noti nel panorama letterario odierno), Mannes Laffi e Claudio Lanzoni. Il sodalizio nasce con l’obiettivo di creare uno spazio di scambio e confronto intellettuale, in cui autori esordienti e non potessero lavorare insieme per rilanciare il genere giallo-*noir* nel panorama letterario italiano. Esso doveva configurarsi come un «momento d’incontro e di scambio intellettuale tra scrittori e illustratori giallo-neri operanti nell’area emiliano-romagnola e in particolare bolognese, proponendo il lavoro dei propri membri e organizzando attività culturali in campo letterario».²⁶³

²⁶³ Luca Crovi, *Il giallo italiano dai Delitti del Gruppo 13 alle legal thrillers di Gianrico Carofiglio*, in *L’Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, a cura di Maria-Pia De Paulis-Dalambert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 220.

Così lo descrive Loriano Macchiavelli, uno dei fondatori del Gruppo:

Il Gruppo 13 è stata un'esperienza riuscita, dopo altri tentativi di raggruppare gli scrittori italiani di giallo, tentativi che iniziano nel 1980, a Cattolica, con il SIGMA (Scrittori Italiani del Giallo e del Mistero Associati). Poi io e alcuni altri volenterosi abbiamo provato nel 1984 con il Gruppo 8. C'erano, oltre al sottoscritto, Perria, Olivieri, Veraldi, Anselmi, Enna, Russo, Signoroni. Qualcosa è sempre andato storto. Nel Gruppo 13 mi sono trovato a lavorare assieme a giovani pieni di entusiasmo, di idee e di voglia. Giovani che erano alle prime esperienze e oggi sono... dove sono. Lo sapete tutti. In linea del tutto teorica, il Gruppo 13 esiste perché ancora, di tanto in tanto, ci si incontra, si discute, si presentano libri... Ma è giusto che ognuno sia andato per la sua strada. Non era una scuola, non era una congrega: erano amici che credevano in quello che facevano e lo hanno fatto. Bene, secondo me.²⁶⁴

Ben lontani dal definirsi “scuola di scrittura”, il Gruppo risulta piuttosto essere un’alleanza di autori che decidono di mettersi insieme per confrontare le proprie esperienze e dare impulso al genere in Italia, credendo fortemente nelle sue potenzialità narrative.

Nel 1991 pubblicano la loro prima antologia di racconti intitolata *I Delitti del Gruppo 13*, contenente dieci racconti accompagnati da illustrazioni, cui seguiranno poi nel 1995 *Giallo, nero e mistero*, *Delitti sotto l’albero* nel 1999 e nel 2000 *Capodanno nero*.

Fin dalla prima raccolta vengono proposti, nella quarta di copertina, quelli che sono gli obiettivi del gruppo stesso:

Il crimine dilaga a Bologna. Echeggiano gli spari sotto i portici, si muore all’ombra delle torri. E Marlowe parla ormai con accento emiliano. Sarà un caso che a Bologna e dintorni oggi proliferano gli scrittori di giallo? Sono tanti, agguerriti, organizzati. Hanno perfino creato un sodalizio: il Gruppo 13, cui aderiscono dieci scrittori e due illustratori. Di loro questa antologia rappresenta il primo impegno collettivo: dieci racconti inediti, tutti avvincenti, tutti illustrati. Cosa unisce questi autori, oltre alla bolognesità e all’indiscutibile talento? Sicuramente il clima culturale comune: quello di una città vivace che ha già saputo esprimere fenomeni importanti come una grande scuola di fumetto. Alla quale, per inciso, appartengono i magnifici

²⁶⁴ Loriano Macchiavelli, “*La scuola emiliana del noir*”, Piero del Giudice, Galatea, 2002, intervista raggiungibile online all’indirizzo <https://www.loriano-macchiavelli.it/interviste/la-scuola-emiliana-del-noir/> (consultato il 24/02/2025).

illustratori dei racconti qui proposti.²⁶⁵

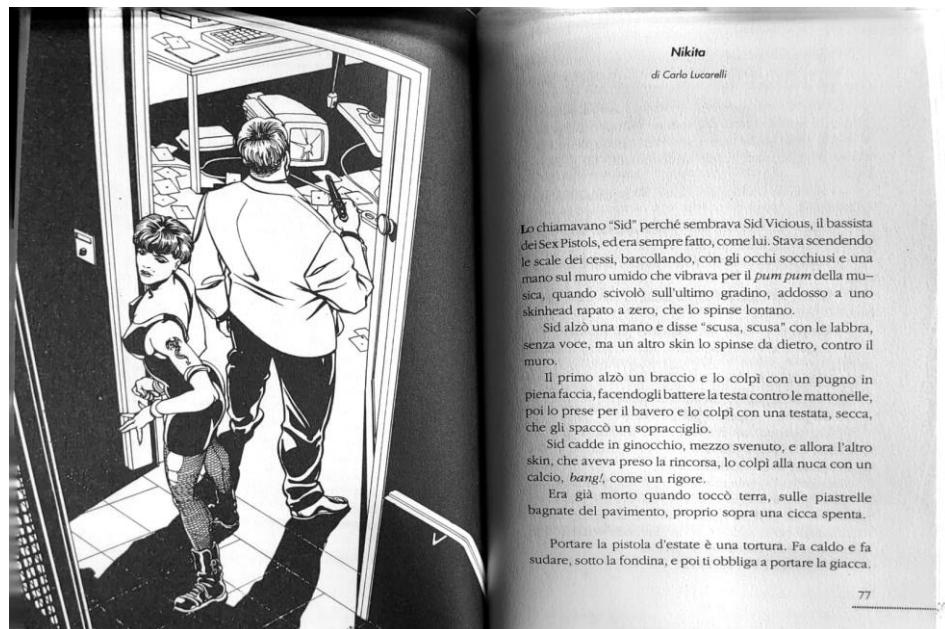


Fig. 5, Pagine iniziali del racconto *Nikita* di Carlo Lucarelli inserito in *I delitti del Gruppo 13: antologia illustrata dei giallisti bolognesi*, a cura di Massimo Moscati, Bologna, Metrolibri, 1991. Illustrazione di Onofrio Catacchio.

Gli scrittori del Gruppo si muovono all'interno di un clima favorevole per l'ennesima rinascita del genere; essi si propongono di rinnovare il linguaggio, di promuovere nuovi temi ancorando la loro produzione ai luoghi e alle città e di farne uno strumento per interrogare la storia e il presente.

Lasciando in secondo piano l'aspetto enigmistico si ispiravano, come afferma Claudio Milanesi, «al nero dell'*hard boiled school* americana e al *néopolar* francese».²⁶⁶ Nei loro romanzi l'attenzione si sposta dal rassicurante e positivistico ciclo crimine/indagine/soluzione, all'inquietante e non consolatoria rappresentazione del Male e della sua pervasività nelle società contemporanee. Iniziano a confrontarsi con i nuovi supporti narrativi come il cinema, la televisione, i media, i fumetti e segnano il passaggio da un realismo positivo ad

²⁶⁵ *I delitti del Gruppo 13: antologia illustrata dei giallisti bolognesi*, a cura di Massimo Moscati, Bologna, Metrolibri, 1991.

²⁶⁶ Claudio Milanesi, *Il giallo italiano contemporaneo*, in *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, a cura di A. Castoldi, F. Fiorentino, G. S. Santangelo, cit., p. 194.

un iperrealismo, ad una critica sociale e ad una visione conflittuale dell'Italia contemporanea, «sulla riscoperta dei legami di continuità fra fascismo e anni della repubblica, sulla ripresa narrativa di pezzi volutamente insabbiati della storia più o meno recente del Paese».²⁶⁷

Ad oggi Il Gruppo 13 non esiste più ma è evoluto in nuove forme e iniziative, come, ad esempio, l'Associazione Scrittori di Bologna con Stefano Tassinari, a cui va il merito di aver riunito alcuni degli scrittori sempre con l'idea che, «assieme arriviamo dove da soli non arriveremmo»,²⁶⁸ come afferma Lucarelli in un'intervista.

L'esperienza del Gruppo 13 ha contribuito significativamente a diffondere il fenomeno del giallo italiano su scala territoriale e regionale. Nel corso degli anni sono emerse nuove realtà molto vivaci in diverse zone del paese, da Milano alla Sicilia, dalla Liguria al Nordest, passando per la Toscana, il Piemonte e la Campania. Questo espandersi delle "città e delle regioni del giallo" ha favorito un ampio scambio culturale tra gli scrittori, stimolando la nascita di numerose manifestazioni e dibattiti dedicati al genere.

3.3.2 Il *noir* milanese: la Scuola dei duri

Nel 1993, a Milano, attorno alla figura di Andrea G. Pinketts nasce invece la cosiddetta Scuola dei duri, un collettivo che trae il suo nome dai modelli *hard-boiled* americani e dal lavoro di Giorgio Scerbanenco, primo vero interprete del *noir* milanese. La Milano degli anni Novanta, segnata da Tangentopoli, diventa lo scenario ideale per un *noir* disincantato e feroce, in cui la città, spogliata delle sue illusioni di grandezza, rivela la sua anima più violenta e degradata.

È così che vengono spiegati i motivi della creazione di questa associazione:

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Sergio Fanti, intervista a Carlo Lucarelli, Redazione culturale, 9 gennaio 2023, versione online raggiungibile all'indirizzo: <https://www.radiocittafujiko.it/nasce-scri-bo-associazione-degli-scrittori-di-bologna-e-dintorni/> (consultato il 24/02/2025).

La Scuola dei Duri è nata nel 1993. Milano stava affrontando in pieno gli effetti di tangentopoli. La nebbia si era diradata rendendo visibili anche le magagne di anni di corruzione. Spogliata dagli abiti firmati dagli stilisti, spogliata dalle amministrazioni levantine. Milano, in quanto “nuda”, non poteva più essere capitale “morale”. Gli scrittori sono tutti un po’ “cochon” e la città, nuda come la verità, si proponeva agli occhi voyeuristici dell’opinione pubblica. Ma gli scrittori sono guardoni creativi. Praticano il vizio solitario, ma malati come sono di esibizionismo, sentono il bisogno di farsi vedere.²⁶⁹

Nel 1995, il gruppo pubblica l’antologia *Crimine. Milano giallo-nera. Racconti inediti della scuola dei duri*, che propone una serie di racconti ambientati nei diversi quartieri milanesi, creando una vera e propria mappatura criminale di Milano. Oltre a Pinketts, la *Scuola dei duri* include autori come Carlo Oliva, Sandrone Dazieri, Sandro Ossola, Andrea Cappi e Raul Montanari, ognuno dei quali contribuisce a disegnare un ritratto urbano cupo e spietato, dove la violenza è normalizzata e la corruzione è una parte strutturale della città.

3.3.3 La capitale del crimine: il gruppo Neonoir

Nel 1994 nasce a Roma il gruppo Neonoir, un sodalizio nato per iniziativa di narratori, critici e registi che, in quel periodo, organizzano una serie di incontri alla presenza di Dario Argento, famoso regista di film *horror*. Da lì a poco danno vita a un programma radiofonico di Radio Città Aperta, *Appuntamenti in nero* e a uno spettacolo teatrale, *Il vampiro di Londra*.²⁷⁰

Il termine *neonoir* è in realtà preesistente al sodalizio romano e venne proposto già a partire dal 1991 per definire lo stile cinematografico di Dario Argento. Questa scelta non è causale, poiché il gruppo, dalla poetica cinematografica del regista, riprende non solo le atmosfere, l’orrorifico, la crudeltà ma soprattutto la prospettiva del racconto, «che si svolge “in soggettiva”

²⁶⁹ Luca Crovi, *Storia del giallo italiano*, cit., p. 286.

²⁷⁰ Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Due mila*, cit., p. 36.

dal punto di vista dello sguardo dell’assassino».271

A differenza dei gruppi di Bologna e Milano, il Neonoir non si è mai fondato su confini rigidi di appartenenza, ma piuttosto si è sviluppato come movimento dalla poetica condivisa, basata sulla rappresentazione di una città contemporanea che nasconde, sotto un’apparente normalità, una nuova antropologia urbana fatta di violenza e disgregazione sociale. L’esperienza romana si presenta, nel complesso, come una delle tendenze più interessanti nelle scritture di genere degli anni Novanta, il cui elemento innovativo consiste nell’aver individuato una sorta di “canone” che «deriva da una nozione del tutto peculiare di *noir*».272 Giovannini evidenzia quattro elementi centrali all’interno delle loro opere come, ad esempio, la centralità della figura dell’assassino nelle loro storie, l’abitudine a combinare diversi generi (dal *noir* alla *spy story* all’*horror*) e la tendenza dei racconti a collocarsi a metà tra cronaca nera e immaginario. In questo senso, Claudio Pellegrini attribuisce al Neonoir una funzione politico-ideologica, affermando che:

Con il “noir” il romanzo ha la possibilità di tornare all’impegno civile, alla lotta politica e culturale, alle scelte scomode, al coraggio di essere autori ed interpreti. Il “noir” può di nuovo alzare le barricate culturali ed umane, può consentirci di portare la Fantasia, se non al potere, almeno all’opposizione.273

La narrativa *neonoir*, dunque, come riassume Elisabetta Mondello:

[...] polemizza contro con qualsiasi tentativo di riportare entro i confini del “nero” storie di *detection*. Vuole superare la tradizione letteraria attraverso contesti romanzeschi, linguaggi, costruzione delle trame, meccanismi narrativi che disegnano un “nero” italiano il cui territorio topico è la città, che rappresenta l’essenza e il simbolo del moderno, ma proponendone una nozione rinnovata: gli ambienti, le vie, le atmosfere metropolitane disegnano una zona limite ove sotto una apparente normalità si nascondono una nuova antropologia e un sistema socioculturale anomalo. [...] Il *Neonoir* racconta storie della nostra contemporaneità attraverso romanzi e racconti indubbiamente diversi negli

²⁷¹ Ivi, p. 39.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Due mila*, cit., p. 11.

stili e nei linguaggi dei vari autori, ma tutti leggibili come una sorta di declinazione di un modernariato tragico, violento, individuale e solitario.²⁷⁴

Tra le loro antologie collettive segnaliamo: *Neonoir, 16 storie e un sogno* del 1994, *Neonoir. Deliziosi raccontini con il morto* dello stesso anno, *Giorni Violenti. Racconti e visioni neonoir* del 1995, *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani* pubblicato nel 1997, *Bambini Assassini* (2000), *Grande macello. Racconti di horror estremo* (2001) e infine, *L'orrore della guerra. Racconti estremi di autori italiani* del 2003.



Fig. 6, Copertina di *Cattivissimi, racconti alle origini del Neo-noir italiano*, ristampa pubblicata da Stampa Alternativa nel 2012 della storica antologia del 1995, uscita in origine con il titolo *Neo-Noir: Deliziosi raccontini col morto*.



Per gli amici
del NEO NOIR
con molta simpatia
Guido Crepax

Fig. 7, disegno con dedica di Guido Crepax apparso nel cofanetto *Neonoir: deliziosi raccontini con il morto* (1995).

Attraverso queste tre esperienze, il *noir* italiano degli anni Novanta si trasforma definitivamente in letteratura del presente, capace di interrogare le città, la politica e i fenomeni sociali attraverso il filtro della narrativa criminale. La città, come sempre nel *noir*, non è più solo uno sfondo, ma un personaggio, specchio delle contraddizioni e delle tensioni di un'Italia in bilico tra legalità e

²⁷⁴ Ivi, p. 42.

crimine, tra memoria e rimozione, tra ordine e caos.

Gli anni Novanta sono stati un periodo fecondo e irripetibile, una stagione felice per tutta la narrativa di genere, fatta di scambi e confronti continui tra gli scrittori, determinanti per il successo che caratterizzerà tutto il decennio successivo.

3.4 Un'idea di *noir*: letteratura del reale

È soprattutto a partire dai primi anni del Duemila che autori come Loriano Macchiavelli, Marcello Fois, Laura Grimaldi, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto e tanti altri, hanno trovato lo spazio ideale per proporre un *noir* maturo, capace di raccontare le trasformazioni più profonde della società italiana attraverso la lente del crimine. Un *noir* che si colloca a metà strada tra realtà documentaria e finzione letteraria.

Il *noir* italiano, come si è detto, è intrinsecamente legato alla storia, alla società e alle coordinate culturali del Paese, facendo spesso riferimento a eventi passati e alle sue continue tensioni politiche. In questo senso, i romanzi *noir* oscillano tra il passato e il presente, confrontandosi con la memoria storica, soprattutto quella del fascismo e al tempo stesso, affrontano temi più attuali e urgenti: dalle indagini insabbiate alle stragi irrisolte, dalle infiltrazioni della criminalità negli apparati statali ai misteri di Stato. Come sottolinea Carlo Tirinnanzi De Medici, il *noir* «si divide in due grandi aree: una che esplora il passato, spesso il fascismo, e una che guarda al presente. Lucarelli è uno degli autori che inaugura entrambi i filoni».²⁷⁵

In particolare, Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli e Giancarlo De Cataldo sono esempi emblematici di un *noir* che vuole scavare nella realtà e rivelarne i meccanismi occulti. La loro capacità di raccontare questi temi si arricchisce delle loro esperienze biografiche: Massimo Carlotto, con la sua vicenda giudiziaria che lo ha reso particolarmente critico verso il sistema italiano;

²⁷⁵ Carlo Tirinnanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 149.

Carlo Lucarelli, il cui lavoro giornalistico e televisivo sui grandi casi irrisolti non si limita a narrare crimini, ma è una costante riflessione sulle ombre della storia italiana e su come esse ancora oggi influenzino la società e Giancarlo De Cataldo, che, con la sua esperienza diretta da magistrato, ha saputo raccontare le dinamiche del crimine organizzato con una prospettiva unica, come dimostra il suo *Romanzo criminale* (2002), dove ricostruisce la vicenda della Banda della Magliana, mettendo in evidenza la corruzione e le connessioni tra crimine e politica.

L'elemento che accomuna e attraversa l'opera di questi autori, talvolta rimanendo in sottofondo e altre volte emergendo con grande forza, è la loro capacità e il loro desiderio di sperimentare “la via del realismo” o comunque si voglia chiamare questa rinnovata tensione che gli scrittori hanno verso la rappresentazione della realtà.

Scrive Beppe Sebaste su «L'Unità»:

Il “noir” [...] è allora un romanzo realista che riflette la dissoluzione dei valori civili e morali del vivere contemporaneo. Il ritratto che ne deriva, continua De Cataldo, è “a tratti agghiacciante”.²⁷⁶

De Cataldo teorizza un nuovo *noir* che propone un'immagine realistica del mondo, promuovendo un romanzo nero di denuncia, consapevole di stare «appannando o volontariamente mimetizzando la propria identità di narrazione di finzione. In altri termini, prospetta un *noir* teso volontariamente a modificare il proprio statuto narrativo e a rispecchiare un'idea delle due realtà (quella della vita narrativa e quella della vita concreta) sempre meno parallele e sempre più coincidenti».²⁷⁷

L'immagine della contemporaneità proposta dallo scrittore-magistrato è quella di un territorio devastato e privo di un orizzonte etico: «la modella Italia è un emblema della bellezza corrotta. Un male oscuro l'ha ormai

²⁷⁶ Beppe Sebaste, *Note sul noir italiano*, in “L'Unità”, 25 luglio 2005, citato in E. Mondello, *Roma noir 2007: luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Roma, Robin Edizioni, 2007, p. 24.

²⁷⁷ Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, cit., p. 132.

profondamente contagiata. [...] Si, l'Italia è un Paese *noir*».²⁷⁸

3.4.1 Il *noir* tra passato e presente: Carlo Lucarelli

«Se esistesse un canone della narrativa italiana dal Novanta ad oggi [...] Carlo Lucarelli sicuramente ne rappresenterebbe una delle eventuali corone»,²⁷⁹ afferma Elisabetta Bacchereti.

Lucarelli è, ad oggi, uno degli scrittori più apprezzati della generazione degli anni Sessanta, oltre che protagonista di primo piano nel fenomeno editoriale e letterario che ha registrato una dirompente vitalità della letteratura di genere poliziesco e *noir* a firma italiana.

La caratteristica principale della produzione dello scrittore emiliano risiede nella sua poliedricità ed estrema varietà, egli ha attraversato e sperimentato i diversi modelli della narrativa di indagine abbandonandosi ad infrazioni e a contaminazioni di tonalità diverse, senza mai rinunciare alle regole essenziali del “gioco”.

La produzione di Lucarelli riflette pienamente la sua idea di *noir*, inteso come strumento critico di lettura della realtà, capace di indagare sia le zone d’ombra della Storia sia le inquietudini e le contraddizioni del presente. Ne è un esempio la trilogia del commissario De Luca (*Carta bianca*, *L'estate torbida*, *Via delle oche*), dove il crimine diventa specchio delle collusioni e dei depistaggi che attraversano l’Italia tra il 1943 e il 1945, mostrando come la verità sia sistematicamente sottomessa alle esigenze del Potere.

Parallelamente, con romanzi come *Almost Blue* e *Lupo mannaro*, Lucarelli porta il *noir* nella contemporaneità metropolitana, raccontando una violenza diffusa e irrazionale, frutto di un disordine sociale profondo, in cui il crimine non è più eccezione, ma parte integrante della quotidianità. Dal giallo storico al *thriller* metropolitano, la varietà della sua produzione conferma la convinzione di Lucarelli che il *noir* sia un genere duttile, capace di adattarsi a

²⁷⁸ Ivi, p. 130.

²⁷⁹ Elisabetta Bacchereti, *Rilettture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 301.

contesti e tempi diversi, ma sempre fedele alla sua funzione essenziale: scavare oltre la superficie, disvelare i legami occulti tra crimine, potere e società, e restituire al lettore una realtà scomoda, frammentata e inquietante.

La scrittura di Lucarelli è progressivamente maturata dopo le prove più tradizionali della serie del commissario De Luca verso un'aperta sperimentazione di codici e forme espressive diverse: dalla cronaca alla televisione, dalla radio al cinema, dal teatro al fumetto. È una scrittura curiosa, aperta, linguisticamente mimetica, come afferma Bacchereti, intrisa di suggestioni visive e foniche oltre che intessuta di richiami cinematografici e musicali²⁸⁰:

La musica continua a riempirmi le orecchie, scorticandomi i timpani poi mi accorgo che è finita e allora cessa di colpo.

LE CAMPANE.

Sbatto la testa all'indietro, contro il finestrino e continuo a batterla a ogni rintocco che mi esplode nel cervello, *don, don don*, sempre più forte. Lui urla: - Fermo! Ti sparo! Fermo! – ma io non ci riesco e sbatto, spinto indietro dai rintocchi che mi sfondano la fronte, sbatto e sbatto finché non sento lo schianto [...]. Mi strappo le cuffie dalle orecchie e le campane adesso suonano fortissimo, *DON, DON, DON*, e urlo anch'io e mi copro le orecchie con i gomiti perché ho i polsi incatenati e dico: -Mamma, mamma! – e lui urla: -Fermo, fermo! Ti sparo, cazzo! – ma non spara, punta la pistola, non spara e mi ascolta.²⁸¹

La grande varietà espressiva di Lucarelli, comunque, percorre sempre con costanza la strada della scrittura d'indagine nelle zone oscure del reale, non solo a livello creativo ma «affondando il bisturi nella carne e nel sangue di fattacci della cronaca contemporanea e della storia recente, con una tecnica di racconto sempre diretta e coinvolgente».²⁸²

A questo proposito, Lucarelli, in più occasioni, non ha esitato a riconoscersi nella definizione di “scrittore *noir*” attribuitagli dalla critica, a patto che si abbia bene in mente che cosa è il *noir*:

²⁸⁰ Elisabetta Bacchereti, *Rilettture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 302.

²⁸¹ Carlo Lucarelli, *Almost Blue*, cit., p. 159.

²⁸² Elisabetta Bacchereti, *Rilettture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 302.

Si, io mi ci riconosco, però è lo stesso problema che abbiamo tutti noi scrittori “di genere” quando veniamo definiti. Posso riconoscermi anche nella definizione di giallo, ad esempio, va benissimo: l’importante è sapere cosa intende per “giallo” chi te lo dice, e così anche per “noir”. Perché se uno pensa ad Agatha Christie no, se per lui giallo è quello no, io non lo sono; se qualcuno pensa per noir ad altri autori che sono lontani da me no. Secondo me, gli autori del noir sono gli autori del mistero, di storie che hanno a che fare con il mistero.²⁸³

Quella di “mistero” è una parola chiave nella sua riflessione, che ben esemplifica e rappresenta la sua formula di *noir*; una formula di scrittura basata su un perfetto «bilanciamento chimico tra il *che cosa* interessa raccontare e il *come* lo si racconta»²⁸⁴, cioè il mistero e la sua sintassi.

Ed ecco che in un’intervista del 2002²⁸⁵ Lucarelli si definisce piuttosto uno scrittore del mistero, dove il termine “mistero” rappresenta un’etichetta onnicomprensiva con la quale si aggirano i confini restrittivi dei generi. Il mistero indica qualcosa di inspiegabile, che solleva dubbi e domande, qualcosa di inquietante ed emotivamente coinvolgente ma soprattutto, imperdonabile. Il mistero ha a che fare con «la metà oscura del vissuto quotidiano, il lato sinistro del cuore e il cuore di tenebra delle nostre città»²⁸⁶. E lo «scrittore *noir* è il narratore della metà oscura delle cose, dell’aspetto torbido e inquietante della vita in una città, in una esistenza. Aspetti mai raccontati prima in Italia. Per questo forse siamo tanto di moda».²⁸⁷

Il *noir* è un colore che esaspera la connessione tra la cronaca nera e l’immaginario; esso tenta di rispondere ad una specifica esigenza dell’uomo moderno: quella di conoscere, sapere, avere una rappresentazione inquirente della realtà contemporanea:

Il noir, anche il più metafisico, richiede un rapporto con gli stimoli, le inquietudini, i problemi che la realtà pone e quando addirittura imbocca la strada del realismo vero e proprio, come in molti miei romanzi e in quelli

²⁸³ Carlo Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, Roma, Datanews, 2007, pp. 43-44.

²⁸⁴ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 304.

²⁸⁵ Il testo integrale dell’intervista, *Conversazione con Carlo Lucarelli*, si può leggere in calce a Elisabetta Bacchereti, *Carlo Lucarelli*, Editrice Cadmo, Firenze 2004.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Ivi, p. 305.

dei miei colleghi la rappresentazione di questa realtà diventa necessaria.²⁸⁸

Raccontare il mistero nel proprio tempo significa rendersi conto dell'impossibilità di utilizzare una formula narrativa basata sulla ricostruzione razionale (tipica del giallo). Una realtà che è per sua stessa natura complessa, contraddittoria, irrazionale e in cui i conti non tornano mai può essere raccontata solo attraverso formule narrative altrettanto contraddittorie e prive di logica. È soprattutto a partire dagli anni Novanta che la “letteratura del mistero” si è imposta come la più capace di rappresentare la complessità e le dinamiche distorte della società italiana, metropolitana e provinciale. Il *noir*, si «addice all’Italia, se il giallo non può esserne il colore».²⁸⁹

A Calvino che, in seguito alla pubblicazione de *Il giorno della civetta*, affermava l'impossibilità di inserimento del poliziesco nel contesto politico e sociale dell’Italia poiché privo di una soluzione finale, Lucarelli rispondeva: «Calvino si sbagliava. Non ha importanza la soluzione finale».²⁹⁰ I “noiristi”, infatti, sono coloro che meglio riescono a rappresentare e analizzare la società in cui viviamo. Questo proprio perché quella mancanza di soluzione finale e quel non essere mai conclusivo (caratteristici del *noir*), permettono di far aderire la storia alla realtà italiana, ricca di misteri e di situazioni irrisolte: «Se il nero è il colore dell’oggi, il *noir* rappresenta la naturale tessitura narrativa di un realismo estremo, critico e analitico, forma di una recuperata tensione ad un impegno intellettuale di svelamento e di denuncia».²⁹¹

E Lucarelli in tutto questo si riconosce bene. Si riconosce in quelle storie basate sull’angoscia, sull’irrazionalità e sull’inquietudine ma allo stesso tempo anche nell’aspetto critico del *noir*, nel quale «il mistero che sta alla base dell’indagine è solo un pretesto per raccontare altre cose».²⁹²

La sua opera, che unisce la critica sociale alla riflessione sulla storia,

²⁸⁸ Carlo Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, cit., p. 122.

²⁸⁹ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 308.

²⁹⁰ Elisabetta Bacchereti, *Carlo Lucarelli*, cit., 2004, p. 183.

²⁹¹ Elisabetta Bacchereti, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, cit., p. 308.

²⁹² Carlo Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, cit., p. 150

il crimine e le inquietudini del presente, conferma la versatilità del *noir* come strumento per indagare le zone oscure della realtà. Lucarelli non si limita a raccontare misteri, ma restituisce una rappresentazione complessa e inquietante del nostro tempo, rendendo il *noir* un genere essenziale per comprendere la società contemporanea.

3.4.2 Il *noir* come denuncia sociale: Massimo Carlotto

In un'intervista, Massimo Carlotto ha affermato:

Per spiegarti cosa sia il *noir* per me, e perché lo abbia scelto come chiave di scrittura, devo partire da lontano. In generale la mia idea di scrittura si è sempre basata su una progettualità di ampio respiro. Tutte le cose che scelgo di raccontare devono avere una portata generale. Narrare la storia attraverso il filtro del crimine, sfruttando un punto di vista esterno alla società, ti permette di osservare certi fenomeni in maniera più lucida e di mantenere una posizione di forza, nel senso che non subisci la storia e gli eventi sui quali ti soffermi, li osservi da una posizione paritaria, che ti consente di raccontarli. Io sono sempre partito dall'idea che il romanzo poliziesco e anche il *noir* si dovessero destrutturare, in quanto tradizioni e forme codificate, e che fosse necessario trovare un terreno utile per raccontare determinate storie, strizzando sempre l'occhio alle trasformazioni sociali.²⁹³

La figura di Carlotto occupa una posizione centrale nel panorama del *noir* italiano contemporaneo. Egli non è solo uno scrittore di successo ma uno dei pochi autori ad essere stato capace di riflettere sul genere stesso, interrogandosi sulla natura del *noir* e su come esso possa continuare ad essere uno strumento vivo di racconto e denuncia. È uno scrittore «che si interroga sulle necessità di forzare le gabbie del genere per evitare che esso si cristallizzi in una formula vuota».²⁹⁴

Alla base della sua idea di *noir* c'è una profonda consapevolezza

²⁹³ Massimo Carlotto, Luca D'Andrea, Maurizio De Giovanni, *Tre passi nel buio. Il noir, il thriller e il giallo raccontati dai maestri del genere*, a cura di Luca Briasco, Roma, Minium fax, 2018, pp. 12-13.

²⁹⁴ Massimo Carlotto, *The black album. Il noir tra cronaca e romanzo*, conversazione con Marco Amici, Roma, Carocci, 2012, p. 16.

politica e sociale che gli deriva, in parte, dai grandi maestri del genere, come ad esempio il Léo Malet della *Trilogia nera* e Jean-Patrick Manchette, che lui stesso definisce come la “svolta”, uno tra i primi autori ad aver avviato una riflessione teorica sul genere. Ma è soprattutto nella figura di Jean-Claude Izzo che Carlotto trova il suo punto riferimento principale. Izzo, come ricordato in precedenza, è stato uno dei primi autori a prendere atto della crescente globalizzazione dell’economia, della conseguente nascita di nuovi ambiti e tipi di criminalità e il primo ad aver trovato un mezzo narrativo in grado di dare voce a tutte queste trasformazioni.

Un elemento ancora oggi imprescindibile, secondo Carlotto, per il *noir* italiano, è la consapevolezza di essere un’opera di finzione: per quanto fortemente legato a inchieste e a elementi della cronaca reale, non deve mai dimenticare di essere, prima di tutto, una forma di narrativa romanzesca: «Nelle presentazioni puoi dare più spazio all’aspetto della verità che racconti, ma nel romanzo questo aspetto, pur ben presente, deve essere filtrato dagli strumenti della finzione».²⁹⁵ Spetta poi al lettore scegliere quale di questi due piani narrativi privilegiare.

L’aspetto principale della scrittura di Carlotto, che tiene insieme tutta la sua produzione, rendendola ancora oggi tra le più conosciute, è la sua valenza sociale. Per Carlotto, ogni storia criminale è inevitabilmente una storia politica, perché il crimine non nasce mai nel vuoto, ma si sviluppa in precise condizioni sociali, economiche e culturali. Nel corso della sua carriera Carlotto ha sperimentato temi e forme narrative differenti: dal romanzo d’esordio *Il fuggiasco* (1995) alla serie dell’*Alligatore*, ai romanzi *noir* incentrati sulla figura di Giorgio Pellegrini, come *Arrivederci amore, ciao* (2001), fino ai romanzi d’inchiesta come *Mifido di te* (2007) e *Perdas de fogu* (2008) e ai reportage con *Le irregolari* (1995). Tuttavia, cioè che non è mai cambiato è il suo sguardo lucido e spietato sulla società italiana e sulle sue trasformazioni più profonde.

È interessante precisare come Carlotto non si avvicini al *noir* per

²⁹⁵ Massimo Carlotto, Luca D’Andrea, Maurizio De Giovanni, *Tre passi nel buio. Il noir, il thriller e il giallo raccontati dai maestri del genere*, a cura di Luca Briasco, cit., p. 13.

vocazione accademica o letteraria: il suo rapporto con il crimine e con la giustizia nasce da una vicenda personale che lo segnerà in modo indelebile. Nel 1976, a soli diciannove anni, viene arrestato con l'accusa di omicidio dopo aver scoperto il cadavere di una ragazza e aver segnalato il fatto alla polizia. Da quel momento inizia un calvario giudiziario lungo diciotto anni, con processi, condanne, revisioni, fughe e infine la grazia concessa dal Presidente della Repubblica nel 1993. Questa esperienza personale diventa la matrice narrativa di tutta la sua opera. Il suo esordio letterario, *Il fuggiasco*, è direttamente legato a questa vicenda. In quest'opera Carlotto trasforma la sua vicenda personale in letteratura di denuncia, raccontando la fuga, la paura e il senso di ingiustizia di un uomo intrappolato in un meccanismo giudiziario cieco e arbitrario, più attento a costruire colpevoli che a scoprire la verità. Già in quest'opera si manifesta la sua visione del *noir*: non una forma di evasione, ma una messa in scena della realtà, in cui il confine tra colpevole e innocente è sfumato, e la verità è un lusso riservato a pochi.

Dopo il suo esordio autobiografico, Carlotto inizia a costruire una vera poetica del *noir* sociale, in cui il crimine non è mai un atto isolato, ma il prodotto di un sistema di potere diffuso, che lega in modo indissolubile criminalità organizzata, economia legale e corruzione politica. È in questo contesto che nasce la serie dell'*Alligatore*, inaugurata da *La verità dell'Alligatore* (1995). Marco Buratti, detto l'Alligatore, è un personaggio fortemente simbolico: ex cantante blues, ex detenuto, investigatore senza licenza, costretto a muoversi ai margini della società tra criminali e poliziotti corrotti. L'Alligatore è l'emblema di una giustizia mutilata, che non passa più dalle istituzioni ufficiali, ma si pratica nelle zone grigie, in bilico tra legalità e crimine.

Nei romanzi dell'Alligatore, e più in generale nella produzione di Carlotto, il Nordest italiano diventa un vero e proprio laboratorio narrativo. Quella che era stata la locomotiva economica del Paese, simbolo di un capitalismo aggressivo e vincente, si rivela nelle pagine di Carlotto una terra di frontiera, in cui la criminalità organizzata si fonde con l'imprenditoria legale e in cui la politica non è altro che un'altra faccia del potere mafioso. Romanzi come

Arrivederci amore, ciao (2001) mostrano un’Italia senza eroi, in cui ogni tentativo di ristabilire l’ordine si scontra con la realtà di un crimine sistematico, integrato nel tessuto economico e sociale.

A Massimo Carlotto va il merito di aver trasformato il *noir* italiano in un atto politico e civile, capace di raccontare non solo il crimine, ma le sue cause sistematiche, e di denunciare una società in cui la verità è una merce negoziabile e la giustizia è spesso un lusso per pochi:

Il *noir* continua a essere, secondo me, uno strumento di rottura, anche nei confronti del lettore. Il fine non è compiacerlo, nella scrittura o nel progetto. Anzi, spesso capita di farci a cazzotti, di infastidirlo, di indisporlo rispetto a tutta una serie di temi e anche di ferirlo profondamente. L’obiettivo dello scrittore *noir* è quello di proporre una storia straordinaria, in cui si muovano personaggi straordinari. L’effetto che si vuole produrre è quello per cui il lettore non riesca a liberarsi del libro: la storia deve rimanergli dentro e lui deve continuare a pensarci. Rompendo la dinamica consolatoria del romanzo poliziesco, ponendo dei problemi, sollevando interrogativi, la storia *noir* si prolunga oltre la letteratura. Il punto è che vengano descritte situazioni o scenari in maniera talmente reale da risultare fastidiose. Con questo non voglio dire che l’obiettivo di questo tipo di scrittura sia quello di dare fastidio al lettore, ma che, in questo genere di romanzo, lo stretto rapporto tra verità e narrazione è fondamentale.²⁹⁶

Attraverso le sue storie, Carlotto ci mostra un’Italia dove il confine tra buoni e cattivi è sfumato, e dove l’unica possibilità di verità si trova in chi è disposto a sporcarsi le mani, scavando nelle pieghe più oscure di un sistema corrotto e ingiusto. Il *noir* di Carlotto va oltre il crimine e la ricerca della verità diventa un atto di resistenza.

²⁹⁶ Massimo Carlotto, Luca D’Andrea, Maurizio De Giovanni, *Tre passi nel buio. Il noir, il thriller e il giallo raccontati dai maestri del genere*, a cura di Luca Briasco, cit., pp. 27-28.

Conclusioni

Come abbiamo cercato di dimostrare attraverso il lavoro svolto per la redazione di questa tesi, il *noir* si configura come un genere narrativo capace di raccontare in modo diretto e incisivo i cambiamenti sociali, politici ed economici della realtà.

Nel corso del tempo è riuscito a trasformarsi e adattarsi ai diversi contesti storici e culturali, senza mai perdere la propria vocazione originaria: indagare e svelare l'oscurità dell'animo umano e della società.

Una parte della critica sostiene che attribuire al romanzo *noir* la capacità di leggere e denunciare il presente significa caricare la narrativa di un eccesso di responsabilità o assegnarle un ruolo indebitamente centrale nella rappresentazione del reale.

Dopo aver letto e analizzato i testi e gli autori oggetto di questa tesi, ritengo che sia possibile pensare al *noir* come una forma di racconto della contemporaneità. Un racconto orientato a svelare il degrado sociale, l'ingiustizia sistemica, il senso di esclusione e sopraffazione che caratterizzano molte realtà del mondo moderno. Pertanto, credo si possa affermare che il *noir*, con il suo carico di angoscia, di violenza e di incertezza, resti una forma narrativa estremamente potente, poiché esso non si limita a rappresentare il male, ma lo analizza e lo interroga, invitando il lettore a fare altrettanto. Alla fine di un romanzo *noir* non ci troviamo rassicurati bensì sopraffatti e disarmati: ciò che rimane non sono risposte, ma una serie di domande aperte.

Ed è proprio in questo spazio di dubbio e riflessione in cui il lettore viene trasportato, che risiede la forza straordinaria del *noir*.

Ad esempio, tra i contemporanei, sia Marco Vichi che Maurizio De Giovanni arricchiscono le loro opere con elementi tipici del *noir*, trasformando il mistero non solo in una ricerca della verità, ma anche in un'indagine profonda sull'animo umano, sulle sue contraddizioni e sulle ombre che lo attraversano. Ricordiamo che entrambi sono autori centrali nel panorama del giallo italiano odierno. Marco Vichi è conosciuto per la serie con protagonista il commissario Bordelli,

ambientata nella Firenze degli anni Sessanta. I suoi romanzi combinano elementi tipici del poliziesco con atmosfere malinconiche e riflessioni personali, in cui l'indagine è spesso il pretesto per esplorare la condizione umana, i ricordi, i dubbi morali e il contesto storico e sociale dell'epoca. Maurizio De Giovanni ha ideato la serie del commissario Ricciardi, ambientata nella Napoli degli anni Trenta. Ricciardi è un commissario solitario e tormentato, che affronta i crimini con un grande senso di giustizia. Le sue indagini si svolgono in un contesto storico ricco di tensioni sociali e politiche, e l'autore presta grande attenzione alla descrizione dell'ambiente urbano e delle dinamiche umane. De Giovanni ha creato anche la serie de *I Bastardi di Pizzofalcone*, che racconta, com'è noto, le vicende di una squadra di poliziotti emarginati ma determinati, ambientata nella Napoli contemporanea. Anche in questa serie, l'autore unisce l'intreccio investigativo a una analisi approfondita dei personaggi e del contesto sociale.

Bibliografia

- Bacchereti Elisabetta, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, Pisa, Edizioni ETS, 2024.
- Bacchereti Elisabetta, *Carlo Lucarelli*, Fiesole, Cadmo, 2004.
- Benvenuti Stefano e Rizzoni Gianni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano, Mondadori, 1979.
- Bonfantini Massimo, *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Moretti Honnogger, Bergamo, 2008.
- Bonfantini Massimo, Oliva Carlo, *I maestri del giallo*, Bergamo, Lucchetti, 1990.
- Calzolaio Valerio, *Angolature noir*, Padova, Linea edizioni, 2024.
- Cardone Raffaele, Galato Franco, Panzeri Fulvio, *Altre storie: inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.
- Carloni Massimo e Pirani Roberto, *Loriano Macchiavelli, un romanziere una città*, Pontassieve-Firenze, Pirani Bibliografica Editrice, 2004.
- Carloni Massimo, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994.
- Carlotto Massimo, D'Andrea Luca, De Giovanni Maurizio, *Tre passi nel buio. Il noir, il thriller e il giallo raccontati dai maestri del genere*, a cura di Luca Briasco, Roma, Minium fax, 2018.
- Carlotto Massimo, *The black album. Il noir tra cronaca e romanzo*, conversazione con Marco Amici, Roma, Carocci, 2012.
- Carlotto Massimo, Marco Videtta, *Nordest*, Roma, e/o, 2005.
- Carlotto Massimo, *Arrivederci amore, ciao*, Roma, e/o, 2002.
- Castoldi Alberto, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Mondadori, Milano, 2010.
- Catalano Walter, *Guida alla letteratura Noir*, Bologna, Odoya, 2018.
- Chandler Raymond, *La semplice arte del delitto. Tutti i racconti*, Milano, Feltrinelli, 1962.

- Cremante Renzo, Rambelli Loris, *La Trama del delitto: teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980.
- Crovi Luca, *Storia del giallo italiano*, Venezia, Marsilio, 2020.
- Crovi Luca, *Noir: istruzioni per l'uso*, Milano, Garzanti, 2013.
- Crovi Luca, *Tutti i colori del giallo: il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Crovi Raffaele, *Le maschere del mistero: storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Firenze, Passigli, 2000.
- Crovi Raffaele, *Buon sangue italiano: delitti e detectives del thrilling nostrano*, racconti di Luciano Anselmi [et al.], Milano, Rusconi, 1977.
- De Beauvoir Simone, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.
- De Paulis-Dalambert Maria-Pia, *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- *Delitti di carta: quaderni gialli di racconti, studi, storie e cronistorie*, N. 8, febb. 2001, Bologna, Clueb, 2001.
- *Delitti di carta: quaderni gialli di racconti, studi, storie e cronistorie*, N. 1, ott. 1997, Bologna, Clueb, 1997.
- Del Monte Alberto, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.
- Donnarumma Raffaele, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in “Allegoria”, n. 57, 2008, pp. 26-54.
- Fabbri Marina, Resegotti Elisa, *I colori del nero*, Milano, Ubulibri, 1989.
- Faienza Lucia, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Milano, Mimesis Edizioni, 2020.
- Ferrari Grazia, *L'uomo in noir: indagine su Carlo Lucarelli*, Reggio Emilia, Aliberti, 2008.
- Ferroni Giulio, Onofri Massimo, La Porta Filippo, Berardinelli Alfonso, *Sul banco dei cattivi, A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma, 2006.
- Firlej Agnieszka, *La letteratura pulp ossia i Giovani cannibali, il Neonoir, la Scuola dei duri o il Gruppo 13? Le polemiche sui confini del*

nuovo genere letterario, in “*Studia Romanica Posnaniensia*”, Poznań, vol. 37/1, 2010, pp.85-98.

- Garioni Claudio, Nani Graziano, Re Sara, Rodà Daniela, *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Arcipelago Edizioni, 2005.
- Giovannini Fabio, Tentori Antonio (a cura di), *Cattivissimi, racconti alle origini del Neo-noir italiano*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2012.
- Giovannini Fabio, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvecchi, Roma, 2000.
- Grimaldi Laura, *Scrivere il giallo e il nero*, Roma, Dino Audino editore, 2009.
- Guagnini Elvio, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenoma Edizioni, 2010.
- Izzo Jean-Claude, *Casino totale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, trad. di Barbara Ferri, Roma, edizioni e/o, 2011.
- Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, in *La trilogia di Fabio Montale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, trad. di Barbara Ferri, Roma, edizioni e/o, 2011.
- Izzo Jean-Claude, *Solea*, in *La trilogia di Fabio Montale*, in *La trilogia di Fabio Montale*, trad. di Barbara Ferri, Roma, edizioni e/o, 2011.
- Izzo Jean-Claude, *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il mediterraneo*, Roma, edizioni e/o, 2006.
- Laura Ernesto Guido, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, Roma, Nuova Universale Studium, 1981.
- Lucarelli Carlo, *Il mistero a piccole dosi*, Roma, Datanews, 2007.
- Lucarelli Carlo, *Almost Blue*, Torino, Einaudi, 1997.
- Macchiavelli Loriano, *Sui colli all'alba*, Torino, Einaudi, 2005.
- Macchiavelli Loriano, *Le piste dell'attentato*, Torino, Einaudi, 2004.
- Macchiavelli Loriano, *I sotterranei di Bologna*, Milano, Mondadori, 2003.

- Malet Léo, *Nodo alle budella*, in *Trilogia nera*, a cura di Luigi Bernardi, Roma, Fazi editore, 2003.
- Malet Léo, *Il sole non è per noi*, in *Trilogia nera*, a cura di Luigi Bernardi, Roma, Fazi editore, 2003.
- Malet Léo, *La vita è uno schifo*, in *Trilogia nera*, a cura di Luigi Bernardi, Roma, Fazi editore, 2003.
- Manchette Jean-Patrick, *Nada*, Torino, Einaudi, 2006.
- Manchette Jean-Patrick, *Posizione di tiro*, Torino, Einaudi, 1998.
- Mandel Ernest, *Delitti per diletto: storia sociale del romanzo poliziesco*; trad. di Bruno Arpaia, Milano, Interno Giallo, 1990.
- Martignani Luca, *Realismo sovversivo. Sociologia del genere noir*, Verona, Ombre corte, 2018.
- Milanesi Claudio, *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Italia*, Bologna, Astræa Editrice, 2009.
- Milanesi Claudio, *L'Alligatore, il nordest come metafora*, “Italies”, n.4, 2000, pp. 673-685.
- Mondello Elisabetta, *Il noir degli anni Zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma, Perrone, 2015.
- Mondello Elisabetta, *Roma Noir 2012/2013: letteratura della crisi, letteratura del conflitto*, Roma, Robin Edizioni, 2014.
- Mondello Elisabetta, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010.
- Mondello Elisabetta, *Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir*, Robin Edizioni, Roma, 2010.
- Mondello Elisabetta, *Roma noir 2007: luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Roma, Robin Edizioni, 2007.
- Mondello Elisabetta, *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, Roma, Robin Edizioni, 2006.
- Mondello Elisabetta, *Roma noir 2005: tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, Robin Edizioni, 2005.

- Mondello Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004.
- Moscati Massimo (a cura di), *I delitti del Gruppo 13: antologia illustrata dei giallisti bolognesi*, Bologna, Metrolibri, 1991.
- Oliva Carlo, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore, 2003.
- Paoli Marco, *Spunti per un’analisi del processo di ibridismo tra l’hard-boiled americano e il giallo italiano nella serie Duca Lamberti di Giorgio Scerbanenco*, in “Quaderni d’italianistica”, Vol. 37, n. 1, 2016, pp. 17-34.
- Pede Pasquale, *Le radici del noir fra letteratura e cinema. Il noir americano classico dal primo al secondo dopoguerra*, Senigallia, Fondazione Rossellini, 2009.
- Petronio Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti Editrice, 2000.
- Pistelli Maurizio, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano 1890-1960*, Roma, Donzelli, 2006.
- Rambelli Loris, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti, 1979.
- Reuter Yves, *Il romanzo poliziesco*, trad. di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 1998.
- Reverdito Guido, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell’ossessione di una vita*, Roma, Aracne, 2014.
- Russo Maria Teresa, *Il “roman noir” e Boris Vian*, in *Il “roman noir”. Forme e significato antecedenti e posterità*, a cura di Barbara Wojciechowska Bianco, atti del XVIII convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Lecce, 19-16 maggio 1991.
- Sangiorgi Marco e Telò Luca, *Il giallo italiano: come nuovo romanzo sociale*, Ravenna, Longo, 2004.
- Scerbanenco Giorgio, *I ragazzi del massacro*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
- Scerbanenco Giorgio, *Venere privata*, Milano, La nave di Teseo, 2022.

- Scerbanenco Giorgio, *La bambola cieca*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- Scerbanenco Giorgio, *Traditori di tutti*, Milano, RCS MediaGroup S.p.A Divisione Quotidiani, 2013.
- Scerbanenco Giorgio, *Milano calibro 9*, Milano, Garzanti, 1969.
- Sciascia Leonardo, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Milano, Graphe.it Edizioni, 2022.
- Sciascia Leonardo, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, Milano, Adelphi, 2018.
- Tirinanzi De Medici Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- Todorov Cvetan, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. di Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995.

Sitografia

<https://www.academia.edu/50367977/ Un noir impegnato a colloquio con Carlo Lucarelli in Italienisch 74 37 Jahrgang November 2015 2 12 con Stephanie Neu> (consultato il 24/02/2025).

<https://www.carlolucarelli.it/it/> (consultato il 23/02/2025).

<https://www.carmillaonline.com/2008/04/23/new-italian-epic/> (consultato il 18/02/2025).

<https://www.carmillaonline.com/2007/06/23/scorgere-lassurdo-jeanclaude-izzo-marsiglia-e-tutto-il-resto/> (consultato il 19/01/2025).

Di Domenico Piero, *Anarchico e noir: le avventure di Duca Lamberti a fumetti*, versione online raggiungibile all’indirizzo
https://corrieredibologna.corriere.it/bologna/cultura-spettacoli/23_gennaio_08/anarchico-noir-avventure-duca-lamberti-fumetti-2f4b1742-8f67-11ed-93df-1d25ddad3611.shtml (consultato il 20/02/2025).

<https://diacritica.it/lettura-critica/wu-ming-e-il-new-italian-epic.html>
(consultato il 18/02/2025).

Baroni Silvia, *Bologna in noir: la città nella crime fiction di Lorianò*

Macchiavelli, Carlo Lucarelli e Grazia Verasani, PRISMI [Online], 3 | 2022,
versione online raggiungibile all’indirizzo
<https://journals.openedition.org/prismi/439>, (consultato il 23/02/2015).

<https://www.librisenzafrontiere.com/post/conoscere-marsiglia-attraverso-i-gialli-di-jean-claude-izzo> (consultato il 19/01/25).

<https://www.lonelyplanetitalia.it/articoli/citta-del-mondo/la-marsiglia-di-jean-claude-izzo-spietata-e-struggente> (consultato il 22/01/25).

<https://www.loriano-macchiavelli.it/interviste/destino-giallo/> (consultato il 4/02/25).

<https://www.loriano-macchiavelli.it/interviste/intervista-rossoegiallo/>
(consultato il 4/02/25).

Macchiavelli Loriano, “*La scuola emiliana del noir*”, Piero del Giudice, Galatea, 2002, intervista raggiungibile online all’indirizzo <https://www.loriano-macchiavelli.it/interviste/la-scuola-emiliana-del-noir/>. (consultato il 24/02/2025).

<https://maremosso.lafeltrinelli.it/archivio-wuz/giallo-noir-poliziesco-polar-thriller-glossario-termini> (consultato il 15/12/2024).

<https://maremosso.lafeltrinelli.it/archivio-wuz/serge-quadruppani> (consultato il 24/01/2025).

Ferri Franco, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*. in www.massimocarlotto.it (consultato il 15/01/2025).

<https://www.milanonera.com/trilogia-nera-leo-malet/> (consultato il 13/01/2024).

Ambretta Sanpietro, *Sandro Ferri, editore di e/o*, 23 giugno 2008, versione online raggiungibile all’indirizzo: <https://www.milanonera.com/sandro-ferri-editore-di-eo/>, (consultato il 19/01/2025).

<https://www.mondadori.it/voce-all-autore-mondadori/la-stagione-del-pipistrello-ultimo-noir-loriano>
macchiavelli/?fbclid=IwAR1bCHAJGK0j0oCTuXHoP7fgcJAbfLkqbKc1COOWLaPrj-QmkibdpryIjY0. (consultato il 7/02/2025).

<https://www.nazioneindiana.com/2005/12/29/polar-i-izzo/> (consultato il 22/01/2025).

<https://noiritaliano.wordpress.com/dizionario-noir/noir-mediterraneo/> (consultato il 19/01/2025).

Izzo e la nascita del noir mediterraneo, versione online raggiungibile

all’indirizzo: <https://noiritaliano.wordpress.com/2012/08/23/izzo-e-la-nascita-del-noir-mediterraneo/> (consultato il 19/01/2025).

https://noiritaliano.wordpress.com/2012/02/27/la-lezione-di-macchiavelli_parte-1/ (consultato il 18/02/2025).

<https://noiritaliano.wordpress.com/2013/04/03/luomo-del-neo-polar/> (consultato il 13/01/2025).

<https://noiritaliano.wordpress.com/2013/02/05/troppi-caffè-per-sarti-antonio-parte-2/> (consultato il 18/02/2025).

<https://www.progettoblio.com/archivio/oblio-xiv-49/#a%20fuoco%202> (consultato il 22/12/2024).

Fanti Sergio, intervista a Carlo Lucarelli, Redazione culturale, 9 gennaio 2023, versione online raggiungibile all’indirizzo: <https://www.radiocittafujiko.it/nasce-scri-bo-associazione-degli-scrittori-di-bologna-e-dintorni/> (consultato il 24/02/2025).

Parmeggiani Stefania, *Polemiche letterarie. Carlo Lucarelli: “solo la censura può uccidere il noir*, 25/04/2022, versione online raggiungibile all’indirizzo: <https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/25/news/carlo-lucarelli-solo-la-censura-può-uccidere-il-noir-346873236/> (consultato il 24/02/2025).

De Cataldo Giancarlo, intervista a Loriano Macchiavelli, *Il noir non attacca più il potere*, 5/04/2022, versione online raggiungibile all'indirizzo: https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/05/news/polemiche_letterarie_intervista_a_loriano_macchiavelli_il_noir_non_attacca_più_il_potere-344292791/ (consultato il 24/02/2025).

De Santis Raffaella, *Polemiche letterarie. Maurizio De Giovanni: “il noir è vivo perché siamo noi”*, 16/04/2022, versione online raggiungibile all'indirizzo: https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/16/news/polemiche_letterarie_maurizio_de_giovanni_il_noir_e_vivo_perche_siamo_noi-345770772/ (consultato il 24/02/2025).

<https://www.thrillercafe.it/massimo-carlotto-il-noir-e-la-letteratura-del-conflitto/> (consultato il 19/02/2025).

https://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-poliziesco_%28Encyclop%C3%A9die_delle-scienze-sociali%29/ (consultato il 15/12/2024).

<https://www.treccani.it/vocabolario/argot/> (consultato l'8/01/2025)

<https://www.treccani.it/vocabolario/feuilleton/> (consultato il 15/12/2024)

https://urbinoir.uniurb.it/wp-content/uploads/2014/03/intervista_de_cataldo.pdf (consultato il 23/02/2025).

Indice degli autori

- Allain Marcel; 19
Carlotto Massimo; 52; 69; 109; 115; 116; 117; 118
Chandler Raymond; 26; 28; 29; 34; 41; 42; 45
Christie Agatha; 20; 21; 22; 34; 35; 43; 113
Daeninckx Didier; 68
De Cataldo Giancarlo; 109; 110
De Giovanni Maurizio; 115; 116; 118; 119; 121; 131
Doyle Arthur Conan; 16; 18; 21; 25; 34
Duhamel Marcel; 42; 43; 44; 45; 46; 47; 49; 51; 52; 66
Gaboriau Èmile; 14; 15; 16; 17; 18; 25
Gadda Carlo Emilio; 84
Gardner Erle Stanley; 28
Hammett Dashiell; 24; 25; 26; 27; 28; 30; 41; 42; 43; 45; 64
Izzo Jean-Claude; 52; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 77; 78; 79; 116
Le Blanc Maurice; 19
Le Breton Auguste; 48
Lucarelli Carlo; 9; 94; 102; 105; 109; 111; 112; 113; 114; 115
Macchiavelli Loriano; 94; 96; 97; 98; 99; 101; 103; 109
Malet Léo; 48; 49; 54; 55; 56; 57; 59; 60; 116
Manchette Jean-Patrick; 49; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 71; 77; 116
Poe Edgar Allan; 13; 14; 17; 25
Scerbanenco Giorgio; 63; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 105
Sciascia Leonardo; 84
Simenon Georges; 23; 47; 55
Simonin Albert; 47
Souvestre Pierre; 19
Spillane Mickey; 30; 46
Van Dine S.S; 21
Vichi Marco; 119
Woolrich Cornell; 10

Indice dei personaggi

- André Arnal; 58
Burma Nestor; 55; 56
Butron Henri; 66
De Luca Achille; 111; 112
Diabolik; 85
Dupin Auguste; 13; 15; 17; 18
Fantomas; 19; 20
Fraiger Jean; 56; 59
Geraut Georges; 67
Hammer Mike; 30
Holmes Sherlock; 17; 18; 19; 21;
22; 33
Jelling Arthur; 86; 87; 88
Lamberti Duca; 86; 88; 89; 90; 92;
94
Lecoq; 15; 17
Lupin Arsène; 19
Maigret Jules; 23; 24; 55
Marlowe Philip; 28; 29; 33; 70
Mason Perry; 28
Montale Fabio; 70; 71; 72; 75; 77
Pellegrini Giorgio; 116
Poirot Hercule; 21; 22
Sarti Antonio; 94; 95; 96; 99
Spade Sam; 25; 26; 33; 70
Tabaret; 15
Terrier Martin; 67
Vance Philo; 21
Watson John H.; 17; 18