



Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo

Gianni Ferracuti

*Creative Commons Licence –
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/legalcode>*

2008

*Visitate
www.ilbolerodiravel.org
www.interculturalita.it*

*Il Bolero di Ravel non ha sponsor.
Per aiutarlo potete acquistare un libro dal suo bookshop
o da <http://stores.lulu.com/ferra>*

1. Il romanzo poliziesco come genere trasgressivo

Sotto la denominazione di romanzo giallo, o romanzo poliziesco, sono raggruppati molti schemi narrativi e sottogeneri la cui classificazione è spesso difficile, data la facilità con cui gli autori contaminano i loro modelli letterari. Inoltre il giallo (uso questa denominazione convenzionale, nel suo senso più ampio) consiste in una narrazione che affida gran parte delle sue possibilità di successo all'intreccio, all'originalità dell'enigma e alla sorpresa della soluzione: a differenza di altri modelli narrativi può persino fare a meno di indagini psicologiche, di descrizioni sociali, a vantaggio di innovazioni che coinvolgono non la descrizione di personaggi e situazioni, ma la struttura stessa del romanzo. Questo produce una varietà di tipologie, come il romanzo a enigma, l'*hard boiled*, il *noir*, il giallo psicologico, il *legal thriller*, e via dicendo. A seguito del successo ottenuto dai romanzi di Vázquez Montalbán e di Andrea Camilleri, si è parlato con una certa insistenza di un modello nuovo, chiamato "giallo mediterraneo", del quale provo ad indicare le caratteristiche principali.

Com'è noto, la narrativa poliziesca ha origini relativamente recenti: convenzionalmente il primo romanzo del genere viene considerato *The murders in the Rue Morgue (I delitti della via Morgue)*, scritto da Edgar Allan Poe nel 1841¹: per quanto non lo si possa considerare una forma canonica di romanzo enigma, quasi tutti gli elementi vi sono presenti, a cominciare dalla figura dell'investigatore Auguste Dupin. Il romanzo di Poe è ambientato in una Parigi del tutto convenzionale (di fatto potrebbe trattarsi di qualunque altra città, dal momento che il luogo non svolge alcun ruolo significativo nella vicenda), e questo elemento tendenzialmente si ritrova nel romanzo enigma di tradizione inglese, a partire da *A study in scarlet (Uno studio in rosso)*, di Arthur Conan Doyle (1867)². È vero che in Doyle si ha un'evidente ambientazione inglese: si pensi a *The hound of Baskervilles* (1902), così come sono inequivocabilmente inglesi i luoghi in cui si muove, qualche decennio dopo, il Poirot di Agatha Christie, però l'enigma, che costituisce il nucleo della narrazione, è tendenzialmente un problema che si risolve attraverso un procedimento razionale: tale problema, ad esempio un classico caso di omicidio nella stanza chiusa, si può verificare in ogni luogo – ovvero, sono altrettanto "inglesi" gli ambienti in cui si muove Poirot quando è in Egitto o in Africa o a bordo dell'Orient Express³.

¹ Tuttavia non bisogna dimenticare un importante precursore della narrativa poliziesca: l'anarchico inglese William Godwin (1756-1836), che fu anche filosofo e uomo politico decisamente influenzato dal pensiero illuminista: il suo *Things as they are or, the adventures of Caleb Williams* (1794) presenta molti elementi che in seguito caratterizzeranno la letteratura gialla. Per una breve sintesi dell'evoluzione della narrativa poliziesca, una classificazione dei vari sottogeneri e una presentazione degli autori più importanti (spagnoli o meno), si veda il materiale raccolto nel mio sito, www.ilbolero-diravel.org, in "area studenti". Ivi anche la bibliografia generale. Per i racconti di Poe, *Cuentos*, a cura di Julio Cortázar, Alianza, Madrid 1975; Id., *Ensayos y críticas*, a cura di J. Cortázar, Alianza, Madrid 1973.

² Molti considerano che il primo romanzo giallo sia in realtà *The Moonstone* di Wilkie Collins (1867), anche se il giallista italiano Massimo Siviero ha riportato l'attenzione su un'opera di Francesco Mastriani, *Il mio cadavere*, pubblicata a Napoli nel 1852. Protagonista ne è il medico investigatore dottor Weiss. Napoli sarebbe dunque la vera patria del romanzo poliziesco.

³ Caratteristiche principali del romanzo enigma di scuola inglese, secondo la classificazione di Jaime Castañeda: "1. *Planteamiento de un caso "indescifrable", que será resuelto mediante un complicado pro-*

Considerate le qualità letterarie di Doyle e della Christie, nonché di Poe, bisogna dire che il romanzo giallo nasce in epoca moderna e nasce con padri nobili, collocato nella sfera più alta della repubblica letteraria. Dunque come mai si attira immediatamente un diffuso disprezzo e viene svalutato, considerato come popolare, non artistico? La risposta va cercata probabilmente nel conflitto tra una concezione estetica di tipo borghese e perbenista e una concezione estetica decadente e modernista. Il romanzo giallo mette in scena il delitto, la trasgressione, ciò che non si deve fare, e contemporaneamente non fornisce alcuna morale, non condanna, bensì accetta il delitto e lo utilizza, per così dire, come un gioco, come enigma da risolvere. Il romanzo giallo è per sua natura esteticamente trasgressivo, e viene condannato dal moralismo per gli stessi motivi per cui sono condannate opere come *Les fleurs du mal* o *M.me Bovary*. Questo ci permette di chiarire un punto importante: quando diciamo che il romanzo poliziesco nasce in tempi relativamente recenti, in epoca moderna, intorno alla metà del XIX sec., stiamo in realtà affermando che intorno alla metà del XIX sec. assistiamo a una grande rivoluzione artistica, alla nascita di un'arte nuova, che accoglie nelle sue tematiche molti aspetti della vita fino ad allora esclusi all'ambito dell'arte: uno di questi aspetti è il delitto; altri sono l'erotismo, la vita notturna, l'adulterio, la descrizione delle condizioni di vita delle classi subalterne, e via di seguito⁴. Il racconto giallo, dunque, appare precisamente laddove un'avanguardia artistica sta gettando le basi di una nuova arte e di una nuova letteratura. Esteticamente solidale con i valori di questa arte nuova (così come essi prendono forma a partire da Baudelaire e Flaubert in Europa), la narrativa poliziesca inventa un modo nuovo di raccontare, un nuovo rapporto tra autore e lettore, un nuovo approccio al problema di armonizzare la qualità artistica con il successo commerciale dell'opera. A mio modo di vedere l'ostilità di una parte della critica verso il poliziesco non è dovuta alla cattiva qualità dei romanzi commerciali (che mi pare un fenomeno posteriore), bensì alla rottura con una concezione estetica borghese e moralista: è la stessa ostilità che la critica manifesta nei confronti del simbolismo, dell'impressionismo e, in sostanza, di ogni forma di avanguardia.

Ora, tenendo presente il modello del romanzo enigma, quale si sviluppa attraverso Poe, Doyle, Christie, ecc., cerchiamo di mettere in evidenza alcuni aspetti formali del genere, per chiarire, almeno per sommi capi, in che consiste questa nuova estetica della narrazione.

Abitualmente si dice che il romanzo giallo si apre con un problema che appare insolubile: un enigma, un mistero (si tratta naturalmente di un delitto). Di fatto ciò significa che il racconto inizia dalla fine: il delitto viene commesso al termine di una vicenda di

*cedimiento intelectual, similar en muchos aspectos a un juego de ajedrez. 2. El detective o investigador es una persona sumamente inteligente, culta, en ocasiones incluso un hombre de ciencia. 3. En la investigación se sigue el método científico: observación, análisis, deducción. 4. La investigación realizada para esclarecer el caso debe conducir a una doble respuesta: a) quién cometió el crimen, b) cómo se llevó a cabo (muchas veces esto último resulta más importante para el interés de la trama). 5. La violencia ha de presentarse en dosis muy reducidas, limitadas casi siempre al crimen que origina la investigación. 6. La solución del problema es proporcionada por el detective en las páginas finales del relato.” Queste invece sarebbero le caratteristiche dell'hard boiled: “1. El interés no gira alrededor de un crimen inexplicable, sino en torno a la violencia cotidiana. 2. Se abandonan los escenarios aristocráticos y sofisticados para adentrarse en la "jungla de asfalto" es decir, en la gran ciudad. 3. Violencia constante y progresiva. 4. Descripciones breves, impresionistas. 5. Diálogos ágiles, de ritmo cinematográfico.” (Jaime Castañeda, *Sobre la novela policiaca*, in “Estudios” Filosofía, Historia, Letras, Primavera 1988, biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras12/notas2/sec_1.html).*

⁴ Sulla narrativa poliziesca in Spagna in epoca modernista cfr. Danilo Manera, *Esordio in nero: alle origini della narrativa poliziesca spagnola (1908-1916)*, Cesena 2002 (con buona bibliografia).

cui non conosciamo nulla. A differenza di altri casi in cui la narrazione ha inizio dal momento finale della vicenda, ad es. il romanzo picaresco, nello schema classico del giallo la presentazione del delitto, come atto finale, non prosegue con il racconto a ritroso delle vicende che lo precedono e lo rendono comprensibile; al contrario, l'enigma è tale proprio perché la vicenda che lo precede è ignota: dunque non si tratta di raccontarla, ma di cercarla, o di ricostruirla attraverso la ragione. Il romanzo giallo racconta una ricerca, prima ancora di una storia. La cosa più importante di questa narrazione è conoscere chi è il colpevole e come ha agito: la sfida consiste nell'indovinarlo prima che l'autore riveli esplicitamente la soluzione, e la premessa del gioco è che il lettore ha avuto tutti gli elementi necessari per concludere l'indagine prima dell'investigatore.

Dunque, il primo aspetto che troviamo nella narrazione poliziesca è il ruolo attivo assegnato in via di principio al lettore. Questa attività del lettore ha principalmente uno scopo ludico: ci divertiamo a scoprire chi ha ammazzato la signora Gina, senza provare alcun dolore per la sua triste sorte, e dunque dobbiamo ammettere che questo gioco è amorale, se non immorale. Però c'è anche un secondo aspetto nella narrazione poliziesca: è evidente che il delitto rappresenta una violazione, una rottura dell'ordine sociale, una minaccia alla propria sicurezza, che può continuare a colpire se l'ordine sociale e la sicurezza stessa non vengono restaurati. Occorre riportare l'inspiegabile delitto all'interno di una spiegazione: in tal modo la lesione dell'ordine sarà delimitata, minimizzata, fino ad apparire come un'esplosione individuale di odio o di follia, che in nessun modo contamina la buona fama dell'ordine in quanto tale. Questa opera di restaurazione o risanamento è affidata al *detective*.

Nel modello del romanzo enigma si tende a ridurre al minimo la violenza e a risolvere il mistero attraverso la ragione; nel modello americano (*novela negra*, *hard boiled*) la violenza è costantemente presente, spesso aumenta man mano che ci si avvicina alla fine, e in molti casi è lo strumento con cui si perviene a informazioni che permettono la soluzione dell'enigma. Dunque il modello inglese sembrerebbe rappresentare un atto di fiducia nella ragione umana, che apparirebbe sempre in grado di restaurare l'ordine sociale infranto dal delitto. Questa interpretazione non appare così solida come si direbbe a prima vista: basti considerare che in letteratura non esiste un solo *detective* che possa definirsi "una persona normale". Sherlock Holmes è un tossicomane (e a Doyle interessava molto più l'irrazionalità della razionalità), per non parlare delle nevrosi di Poirot o di Nero Wolfe e compagni. Ciò che appare più chiaro è che persone eccezionali, o comunque fuori dal comune (per esempio una miss Marple non è il realistico ritratto di una donna anziana alle prese con gli acciacchi della sua età) sono necessarie per reintegrare quell'ordine che le persone normali, spesso appartenenti alla buona società, non hanno saputo conservare. La superiorità del *detective* sui comuni mortali che lo circondano (soprattutto sugli ingenui agenti di polizia) è netta ed evidente.

Il *detective* ha alcune caratteristiche che lo individuano e lo rendono inconfondibile: il modo di vestire, le manie, alcuni elementi essenziali della sua storia⁵, i propri collaboratori... D'altro canto nel giallo (sia di tipo inglese sia di tipo statunitense) la narrazione si snoda attraverso una serie di romanzi il cui elemento unificatore è dato proprio dalla figura del *detective*, sempre presente, e, in misura minore, dai personaggi secondari che lo circondano.

Proviamo ora a confrontare questi essenziali elementi con il modo in cui la narrazione poliziesca è stata costruita da romanzieri più volte indicati come creatori del giallo

⁵ Ad esempio, Nero Wolfe è di origine montenegrina, ma questo dato biografico è praticamente irrilevante ai fini della costruzione del racconto.

mediterraneo: il giallo mediterraneo sarebbe un terzo modello, diverso da quello inglese e da quello statunitense.

2. Alle origini del giallo mediterraneo

Personalmente sono del parere che questo terzo modello esista effettivamente, e credo che sia individuabile già nel commissario Maigret di Georges Simenon, che appare per la prima volta nel romanzo *Pietr-le-Letton*, del 1931. Simenon si distacca dal modello statunitense (soprattutto nei romanzi successivi, quando il suo commissario e l'ambiente in cui si muove acquistano contorni più definiti) perché è un uomo pacifico e opera in un contesto narrativo in cui la violenza è ridotta al minimo; però, a differenza di ciò che accade nel modello inglese, il suo metodo investigativo non si basa sul ragionamento astratto, ma integra ragione, osservazione, attento studio dei luoghi, frequentazione dei personaggi coinvolti nella vicenda... insomma una vera immersione personale in un ambiente sociale e in una relazione irripetibile con gli altri personaggi. In questo contesto vitale l'intuito conta almeno quanto la ragione per la soluzione del caso.

Altra importante differenza rispetto ai due modelli anglosassoni è che nel commissario Maigret troviamo per la prima volta un personaggio normale: un tranquillo signore parigino, che nella sua vita privata è sposato, senza figli, ama la buona cucina, fuma la pipa, ed è perfettamente inserito nella vita quotidiana della sua città. Addirittura, di Maigret si può scrivere la biografia. Conosciamo la sua infanzia, i suoi studi, il modo in cui si arruola nella polizia, l'incontro con la futura Signora Maigret, ecc. ecc.⁶

Un terzo elemento con cui Simenon anticipa il canone del giallo mediterraneo sta nel rapporto particolare tra il commissario Maigret e la città di Parigi: la capitale non è solo la localizzazione delle storie, ma è un elemento importante della psicologia del commissario, che nella città si sente radicato e in sintonia con il suo stile di vita. Questi elementi torneranno, integrati da altri, in autori come Vázquez Montalbán o Camilleri.

Verso la metà degli Anni Settanta il genere poliziesco in Spagna subisce una profonda trasformazione. Del 1972 è il primo romanzo della serie di Pepe Carvalho, *Yo maté a Kenedy*, di Vázquez Montalbán, che pubblica poi *Tatuaje* nel 1974⁷. *La verdad sobre el caso Savolta*, di Eduardo Mendoza è del 1975, e gli fa seguito, nel 1979, *El misterio de la cripta embrujada*, parodia del romanzo poliziesco⁸. Prima di allora questo genere non aveva avuto una grande popolarità in Spagna, pertanto si deve dire che non furono gli autori di questi romanzi ad inserirsi in un filone che poteva garantire loro un successo commerciale, ma al contrario, fu la presenza di scrittori di qualità, capaci di produrre testi raffinati e in grado di competere con i romanzi stranieri, a causare il successo com-

⁶ Si veda una breve biografia di Maigret all'indirizzo internet it.wikipedia.org/wiki/Commissario_Maigret (ivi anche un'essenziale bibliografia su Simenon).

⁷ Una bibliografia aggiornata costantemente sulla serie di Pepe Carvalho si trova all'indirizzo internet www.msu.edu/user/colmeiro/pc.biblio.html.

⁸ Poi le opere si moltiplicano. Ad esempio: 1979 Andreu Martín pubblica *Aprende y calla* e *El señor Capone no está en casa*, cui fanno seguito nel 1980 *A la vejez navajazos* e *Prótesis*, che ha una trasposizione cinematografica "di culto" col titolo *Fanny pelo paja* (Vicente Aranda, 1989). Del 1979 è il romanzo di Jorge Martínez Reverte (1948), *Demasiado para Gálvez*. Di poco posteriore i romanzi di Juan Madrid (1947), *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) o *Nada que hacer* (1984).

merciale del romanzo poliziesco in Spagna⁹. Da qui la domanda: come mai alcuni scrittori importanti accettano la sfida di inserirsi in un filone letterario screditato e, dentro questo filone, producono opere d'arte di indiscusso valore, con innovazioni tecniche e stilistiche che si trasmettono presto anche ad altri generi letterari?

Personalmente ho la convinzione che con qualunque genere letterario si possa trattare qualunque argomento; quindi, se si passa da un modello letterario ad un altro non è *a causa* del fatto che muore il dittatore Franco (casualmente proprio nel 1975) o a causa del fatto che in Spagna si instaura la democrazia: se cambia il modello narrativo è perché esisteva *l'esigenza estetica di narrare in un altro modo* la morte di Franco e l'avvento della democrazia¹⁰. Nella sostanza, si trattava di rompere i legami con una certa tradizione di realismo sociale (una forma narrativa appesantita da finalità ideologiche o moraliste) e al tempo stesso di uscire da uno sperimentalismo letterario che rischiava di allontanare lo scrittore dal pubblico e di rendere la scrittura come una sorta di gioco elitario incomprensibile ai più. A questi due fattori, messi in evidenza da molti studiosi dell'argomento, aggiungerei la rapida diffusione della narrazione televisiva e cinematografica, ora finalmente senza censura, che rischiava di assorbire buona parte del pubblico dei lettori.

In queste condizioni la sfida del romanzo poliziesco (si pensi alla nota scommessa di Montalbán che avrebbe portato alla stesura in pochissimo tempo di *Tatuaje*) consisteva nel recupero di una forma narrativa libera, non condizionata da elementi extraletterari, virtualmente capace di riannodare il dialogo tra lo scrittore e il suo pubblico. Come scrive José María Izquierdo,

“se redescubrió la narratividad, la necesidad del goce de la lectura, de la intriga, desechándose el experimentalismo y el ensimismamiento que conllevaba cierta literatura de esos años (...)”,

nello stesso momento in cui si cercava di elaborare un nuovo modello di realismo,

*“un realismo en el que no se dará cabida al modelo objetivista y que reivindicará el valor estético, cognoscitivo y comunicativo de la novela, planteándose la necesidad de una literatura crítica con los aspectos más negativos de los cambios sociales que se estaban operando durante los años Ochenta”*¹¹.

A mio parere, l'analisi di Izquierdo è molto lucida e, se posso permettermi di usare una lente d'ingrandimento un po' più grande, direi che ci sono due momenti connessi ma non contemporanei: inizialmente c'è il recupero della narratività; poi, qualche anno dopo, inizia la critica sociale – non una generale critica alla società capitalista occidentale da parte di scrittori e intellettuali di sinistra, ma una più specifica critica alle forme che va assumendo la società spagnola man mano che la democrazia si consolida, l'integrazione con l'Europa si fa irreversibile e il Paese sperimenta un rapido sviluppo

⁹ L'aumento di edizioni di testi polizieschi è sensibile a partire dal 1979: posteriormente ai testi appena citati, che ebbero un grande successo di pubblico (cfr. Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 1990, 44).

¹⁰ Lo dico senza per questo togliere importanza ai fattori sociali e politici. Cfr. Mari Paz Balibrea, *La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación*, Iberoamericana, II, 7 (2002), 111-118.

¹¹ José María Izquierdo, *El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy)*, in www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/policiaca/textos/artpoli.pdf.

economico. Questo particolare aspetto critico, col passare degli anni, genera una riflessione che finisce col caratterizzare tutto il giallo mediterraneo: il tema della memoria. Di fatto questo tema è già presente in uno dei primi romanzi del genere, *La verdad sobre el caso Savolta*, ma poi si trasforma in una riflessione critica sulle ragioni del cosiddetto *pacto del olvido*, vale a dire il tacito accordo per cui, nella transizione alla democrazia, non sarebbero stati resuscitati i conflitti e i fantasmi del passato, onde evitare colpi di coda dei nostalgici del regime e costruire una convivenza pacifica.

Paz Balibrea, nell'articolo citato, osserva:

“Manuel Vázquez Montalbán observó en su día con gran perspicacia que la novela negra ofreció a sus cultivadores una manera de salir de la crisis del realismo social y político que había marcado predominantemente las disputas ideológico-literarias durante el tardofranquismo. En este contexto, y justificado aún más por la atmósfera de meta alcanzada que sigue a la estabilización progresiva del sistema democrático, que llevó a muchos a decir que la literatura y el arte políticos ya no eran necesarios como lo habían sido en los tiempos de la dictadura, desde ciertos círculos eruditos y de creadores de opinión se blandía el fin del realismo como la característica más clara de la nueva narrativa posfranquista. La polémica venía de lejos: la crisis de y el ataque al realismo social recorre toda la literatura de la década de los sesenta, en las figuras, por ejemplo, de Juan Goytisolo, Juan Benet o el grupo que Josep Maria Castellet bautizó como los Novísimos. Sus críticas anuncian tanto la crisis de un modo de representación como la de una comprensión política de la literatura basado en ciertos principios lukácsianos de izquierda marxista”.

Paz Balibrea collega questa critica a una “postmodernità” e a una disillusione nei confronti della politica che sarebbero il prodotto della *crisis de un modo de representación como la de una comprensión política de la literatura basado en ciertos principios lukácsianos de izquierda marxista*. Scrive infatti:

*Sin duda, la cultura más significativa de la transición, la de la movida “pos-desencanto”, y la mayoría de la cultura urbana que viene detrás de ella en los años ochenta y noventa (antes de que surgieran los movimientos okupas y luego los de anti-globalización), está fundada en una aversión explícita a, o por lo menos en un alejamiento de todo posicionamiento político. También es cierto, y hay que señalarlo, que la aversión a formas tradicionales de intervención política o pública por parte de la sociedad civil es una característica posmoderna que alude al agotamiento y a la crisis de legitimidad que sufre el principio de representatividad, unido a un fuerte desprestigio del pensamiento moderno radical de izquierdas (particularmente el marxismo), y que va a dar lugar a la aparición de nuevas formas políticas, nuevos movimientos sociales, en definitiva, nuevas voces sociales desligadas, al menos en su origen, de la representación institucional. (...) En general, la utilización de formas literarias irónicas, destructoras, paródicas, que cuestionan la validez de lo recibido, responden también a un contexto de crítica y revisión de la herencia moderna, que se materializa en la desestabilización del modo de representación realista y sus principios y objetivos. Los divertimentos de género de Eduardo Mendoza en la transición, *La cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), están en esa línea.*

A me non convince questa visione della *movida* come fenomeno spolicizzato (a meno che non si voglia pensare che l'impegno politico sia alternativo al divertimento)¹².

¹² Prescindo totalmente dalla discussione dell'ambiguo concetto di post-modernità, che oggi sembra significare qualunque cosa, per il quale rimando ai miei saggi *L'invenzione del Novecento: intorno alle Meditazioni sul Chisciotte di Ortega y Gasset* (“Mediterranea”, Quaderni della Cattedra di Letteratura

Mi pare anzi di vedere un notevole valore politico nei primi film di Almodóvar, oltre che in certi atteggiamenti edonistici, con in quali una società tenuta sotto oppressione rivendica forme di libertà a cui ha diritto. Mi sembra inoltre che la perdita di prestigio del marxismo (o più recisamente del Partito Comunista Spagnolo) sia un fenomeno avviato da molto tempo, non imputabile alle generazioni della transizione. Preferisco piuttosto sottolineare che la transizione avviene con un chiaro disegno politico di democratizzazione (ma anche di difesa della democrazia dai colpi di coda del vecchio regime), che ha un marcato carattere socialista, e che solo in un secondo momento, a seguito di una crisi della dirigenza del Partito Socialista, si ritrova impantanata in una situazione *oggettivamente* intollerabile, con politici, industriali, finanziari dell'epoca di Franco rimasti sulla breccia, con una sorta di assoluzione generalizzata della dittatura e con il diffondersi di tesi giustificazioniste campate per aria e basate esclusivamente sulla perdita della memoria storica: è questo processo, in cui *il sistema* spinge perché vengano meno le distinzioni, ad innestare la componente di critica sociale nel romanzo poliziesco¹³.

Nondimeno non si può dimenticare che siamo negli anni Ottanta del XX sec., in un'epoca in cui non si può più pretendere l'adesione a un naturalismo scientifico né ad un ideologismo duro e infallibile, per cui questa critica deve adottare delle forme diverse da quelle dei gruppuscoli iper-ideologizzati e velleitariamente rivoluzionari. Detto in altri termini: è la critica di intellettuali che non hanno più *una verità certa* da contrapporre al *sistema*. In queste condizioni, come andremo subito a vedere, l'intellettuale organico al partito, l'ideologo, il filosofo, e persino il profeta non hanno più analisi da proclamare e invettive da lanciare: debbono lasciare il passo a un personaggio nuovo, a un *detective* abbastanza discutibile e incerto sul da farsi. Uno che, per dirla con una vecchia battuta di Linus, mette le mani avanti: "Non seguitemi, mi sono perso anch'io".

3. Caratteristiche del giallo mediterraneo

Abbiamo ora tutti gli elementi che possono definire il modello del giallo mediterraneo. Alcuni sono presi dai modelli precedenti, altri sono nuovi, altri ancora sono profondamente revisionati. C'è sempre un protagonista e c'è sempre una serie di storie, ma in questo caso il protagonista è un personaggio che ha una sua evoluzione e una sua storia. Come si è visto in Maigret, in questo modello narrativo il personaggio principale e i personaggi secondari che appaiono regolarmente nei romanzi della serie, hanno una biografia. Se confrontiamo *Los mares del Sur* e *El hombre de mi vida* (due romanzi di Vázquez Montalbán, pubblicati rispettivamente nel 1979 e nel 2000) possiamo constatare che il protagonista Pepe Carvalho nel secondo è invecchiato di venti anni, come gli altri personaggi già presenti nel primo romanzo: Yes, la ragazzina trasgressiva de *Los mares del sur*, è diventata una signora della buona società barcellonese, ancora affascinata dal vecchio Pepe, il quale, a sua volta, ha problemi di salute sempre meno gestibili ed è alle prese con una vecchiaia che si annuncia incipiente, senza pensione e senza alcuna sicurezza¹⁴.

Spagnola, Facoltà di Lettere, Università di Trieste, 2007) e *Difesa del nichilismo: ventura e sventura dell'uomo massa nella società contemporanea* (stessa collana s. d., ma 2008)

¹³ Cfr. anche Graziano Mascherin, *Montalbán e la transizione spagnola*, in "Mediterránea", 2/07, 3-47.

¹⁴ Cfr. su *El hombre de mi vida* G. Ferracuti, *Le due memorie: Montalbán e Cercas*, in "Mediterránea", 2/07, 124-142.

Vent'anni sono passati anche per la capitale catalana:

“Todas las metáforas de la ciudad se habían hecho inservibles: ya no era la ciudad viuda, viuda de poder, porque lo tenía desde las instituciones autonómicas; tampoco la rosa de fuego de los anarquistas, porque la burguesía había vencido definitivamente por el procedimiento de cambiar de nombre; ahora se llamaba «sector emergente» y ¿cómo se puede poner una bomba o montar una barricada al «sector emergente»? Barcelona se había convertido en una ciudad hermosa pero sin alma, como algunas estatuas, o tal vez tenía una alma nueva que Carvalho perseguía en sus paseos hasta admitir que tal vez la edad ya no le dejaba descubrir el espíritu de los nuevos tiempos, el espíritu de lo que algunos pedantes llamaban «la posmodernidad» y que Carvalho pensaba era un tiempo tonto entre dos tiempos trágicos. Pero estaba reenamórandose de su ciudad y especialmente debía reprimir la tendencia a la satisfacción cuando bajaba por las Rambles, desembocaba en el puerto y al borde del Molí de la Fusta comenzaba un recorrido junto al mar en busca de la Barceloneta y la Vila Olímpica. A pesar de las nuevas construcciones de centros comerciales y lúdicos, el mar le pertenecía, por fin se integraba como uno de los cuatro elementos de la ciudad: Gaudí, las gambas a la plancha, la torre de comunicaciones de un tal Foster que tenía avión privado y estaba casado con una sexóloga española y el mar”.

È una città che ha vissuto venti anni: con la speculazione edilizia, con il boom economico e l'emergere di una ricchezza vecchia e nuova, con il restauro di Barceloneta e la costruzione del villaggio olimpico. Questa Barcellona di vent'anni dopo è disillusa, “post-moderna” – parola che serve solo a dichiarare la legittimità, infine, di tutto ciò che in altri tempi, per rigore ideologico o serietà etica, appariva condannabile.

L'analisi di questi due romanzi, soprattutto dei personaggi presenti in entrambi, mette in piena luce la coincidenza tra gli eventi in essi narrati e il tempo reale: tipi umani, eventi effettivamente accaduti, fatti che si possono leggere sui quotidiani, polemiche e discussioni che sarebbe facile ascoltare in metropolitana diventano materia letteraria e scandiscono la fusione dei vent'anni di vita di Pepe Carvalho con i vent'anni di storia di Barcellona tra il 1980 e il 2000. Barcellona non è solo uno sfondo, una localizzazione delle vicende, ma un elemento strutturale dell'intreccio, con cui i personaggi interagiscono. Né *Los mares del Sur* né *El hombre de mi vida* avrebbero potuto essere ambientati in Egitto: questo distingue Carvalho da Poirot.

In tal modo l'aspetto biografico dei personaggi, la serialità della narrazione, la coincidenza tra tempo storico e tempo letterario hanno come risultato che la narrativa poliziesca diventa *lo strumento con cui risulta possibile raccontare la contemporaneità*, intesa in senso ristretto, come *il mondo in cui si sta vivendo*¹⁵. Vázquez Montalbán, Camilleri, Giménez-Bartlett¹⁶, Driss Chraïbi, raccontano il mondo che li circonda, lo stesso nel quale vivono ogni giorno¹⁷.

¹⁵ Ha detto Vázquez Montalbán in un'intervista: “Grazie all'influenza del nero ho dato il via alla serie di Carvalho. Per me non è esattamente un romanzo poliziesco quanto piuttosto una serie di romanzi di cronaca sociale e politica che trattano dell'evoluzione di una generazione, quella degli anni '60, protagonista e testimone della rivoluzione “light”, dell'avvento della pillola anticoncezionale, della libertà sessuale, dell'esperienza hippy, della rivelazione della libertà e che, verso la fine del secolo, ha sperimentato la terribile negazione di queste conquiste a causa dell'AIDS, del peggioramento del mercato del lavoro, della crisi economica. L'evoluzione di questo processo, non solo relativamente alla Spagna, ha costituito il tema fondamentale della serie di Carvalho”.

¹⁶ Su Alicia Giménez-Bartlett cfr. Giovanna Digovic, *Barcellona in giallo: l'evoluzione del romanzo poliziesco*, Nonsoloparole, Napoli 2003, Ilenia Martin, *I romanzi polizieschi di Alicia Giménez-Bartlett*, in “Mediterránea”, 2/07, 48-99; della stessa, nella stessa rivista, cfr. l'utile *Los pájaros de bangkok*, 100-

Questa nota di mediterraneo realismo non deve trarre in inganno: come si è già detto, tanto il realismo oggettivista quanto la fede nell'ideologia appartengono al passato. Dunque, la caratteristica di questa narrazione della contemporaneità (espressione abbastanza paradossale, se solo ci si pensa) sta nel punto di osservazione: l'osservatore è lo stesso *detective* che guarda il mondo nel quale si muovono i personaggi coinvolti nel delitto e, se lo ritiene opportuno, lo giudica.

Qui si inserisce la critica politica cui si alludeva più sopra; si tratta però di una critica molto diversa dalla denuncia sociale o dalla condanna ideologica dei decenni precedenti. Pepe Carvalho, prototipo di questo atteggiamento, è un osservatore che non ha certezze, un analista che non ha criteri di analisi oggettivi e affidabili: è il sopravvissuto di una vecchia generazione combattente e di aspirazioni non realizzate – da ogni punto di vista è un ex. Quindi analizza la società che lo circonda da persona fallibile, sbagliando nelle sue scelte, tornando sui suoi passi, cercando il filo nascosto che porta dietro le apparenze. Come uomo Carvalho non ha più un'ideologia, e come *detective* ha perso la speranza di incastrare un delinquente con una catena di sillogismi: sono appunto i suoi errori, spesso, a rivelare quanto sia ingannevole l'apparenza e quanto sia fitto l'intreccio tra l'onestà e il crimine nella società contemporanea¹⁸.

Ecco allora che il poliziotto scopre (e ci documenta) ciò che avviene dietro le quinte e di cui la stampa o la televisione si guardano bene dall'informarci: le manovre sporche dietro elezioni apparentemente democratiche (*El hombre de mi vida*), le torture della polizia al G8 di Genova (*Il giro di boa*, di Camilleri), i retroscena della visita del papa in città (*Serpientes en el paraíso*, di Giménez-Bartlett)... Lo fa però nella consapevolezza che difficilmente la sua sarà una scelta vincente: il commissario Montalbano rimane nella polizia *nonostante* il G8 e le sue violenze gratuite contro giovani inermi, Petra Delicado viene clamorosamente sconfitta nella sua personale battaglia anticlericale, mentre il crepuscolare Carvalho tira fuori la pistola e spara un colpo in faccia all'assassino di Yes, forse più per la ricerca di un punto fermo che per un vago farsi giustizia da sé.

La scelta di far coincidere il tempo narrativo con il tempo storico consente anche di assegnare un ruolo di primo piano al tema della memoria. La memoria non compare qui come semplice nostalgia del buon tempo andato, ma come *continuità* nella vita del singolo e della comunità: è il ricordo di tragedie immani, che va conservato perché non si perda con esso l'esperienza di un mondo diverso da quello degli anni Ottanta e Novanta, dominati dal profitto e dall'arrivismo; è il ricordo dei luoghi in cui si è praticata la tortura o la soppressione di migliaia di persone (*Quinteto de Buenos Aires*); ma è anche il ricordo di ritmi e qualità della vita che sembrano perduti dinanzi all'omologazione pro-

123. Driss Chraïbi ha dedicato tre storie all'ispettore Ali, raccolte in edizione italiana in un volume unico dal titolo *L'ispettore Ali e il Corano*, Marcos y Marcos, Milano 2002. Si tratta di un'eccellente variante musulmana del giallo mediterraneo, che in fondo non si limita solo alla produzione spagnola e italiana. In ambito ebraico si può ricordare Batya Gur, di cui sino a oggi sono stati pubblicati in Italia *Omicidio nel Kibbutz* (Piemme 2002) e *Un delitto letterario* (Nottetempo, Roma 2007). Si può aggiungere anche Petros Márkaris, autore di una serie di gialli che ha per protagonista il commissario Kostas Charítos. Il più recente è *La lunga estate calda del commissario Charítos*, edito da Bompiani.

¹⁷ Tra le varie guide turistiche presenti in rete c'è *La ruta de Pepe Carvalho* a Barcellona (www.bcninternet.com/es/touristinfo.php?contentid=504), che giustamente si conclude nel ristorante Casa Leopoldo: "Incluso, dicen que para asegurarse de que nos van a servir lo mejor de lo mejor hay que mencionar una consigna: Vengo de parte de Pepe Carvalho y pueden ustedes ponerme lo que quieran".

¹⁸ Anche Carvalho, naturalmente, ha dei biografati: si veda es.wikipedia.org/wiki/Pepe_Carvalho e www.msu.edu/user/colmeiro/carvalho.html oppure www.vespito.net/mvm/prolpajbang.html. Questo procedere a tentoni e per errori è una delle caratteristiche che rendono straordinaria Petra Delicado, protagonista della serie realizzata da Alicia Giménez-Bartlett.

dotta da una globalizzazione gestita dalle multinazionali, attente solo a trasformare il mondo in un unico mercato¹⁹. È principalmente memoria di luoghi, persone e vicende, ma anche, con una costante attenzione alla cultura materiale, memoria di sapori, di spettacoli, di usi e architetture (si pensi a quell'originalissima storia poliziesca che è *Il cane di terracotta*, 1996, di Camilleri).

La cultura materiale è d'altronde sempre presente, né poteva evitarlo in romanzi così legati alla dimensione della vita quotidiana. In vario modo riflette la percezione stessa che si ha della città, o meglio descrive la città attraverso i ritmi di vita che essa impone o che si riesce a strapparle. È nota l'importanza del cibo per Carvalho, come pure il fascino che la cucina tradizionale siciliana ha per Montalbano, ma è anche evidente come la cultura materiale cambia con le trasformazioni della vita cittadina: Petra Delicado e Fermín Garzón, che vivono nella Barcellona che ha già perduto la sua memoria storica, frequentano caffè popolari e pub, mangiano velocemente panini accompagnati da birra, ma appena possono si sottraggono allo spuntino veloce per dedicarsi a buone cene in locali storici della città o in un locale multietnico. In maniera speculare, di fronte alle trasformazioni imposte dalla globalizzazione, l'ispettore Alì recupera con cura filologica antiche ricette musulmane e rimpiange il tollerante splendore di Al-Ándalus.

Il giallo mediterraneo è attento ai valori materiali, alle situazioni concrete: ben difficilmente si svolgerà in una villa nobiliare isolata, abitata da pochi e raffinati ospiti. Diventano elementi significativi del racconto il clima, l'architettura, i mestieri, le storie raccontate dalla gente, i dialetti, i problemi quotidiani di cui si parla comunemente nei giornali, dall'immigrazione, al razzismo, dalla discriminazione sessuale o razziale, alla demagogia della propaganda politica, ai meccanismi reali che muovono le persone, le società, i gruppi di potere, i partiti, le chiese: il *detective* interagisce con tutto ciò, trovando alleati o rimuovendo ostacoli, spesso posti proprio da quelle istituzioni che dovrebbero garantire la sicurezza del cittadino.

Per una generazione che ha perduto la fede cieca nell'ideologia, la memoria è l'unico criterio per discriminare tra l'ingiustizia e la giustizia: è la ricostruzione del cammino e delle sue deviazioni. Dice Vázquez Montalbán in un'intervista:

Il problema è che il franchismo nella sua ultima fase era talmente obsoleto e consumato, voglio dire che già non c'era nessun legame tra realtà sociale e le sovrastrutture politiche. Quando si vedeva Franco in un paese dove incominciavano ad apparire i codici di condotta europei, dove l'egemonia sociale stava in mano a una borghesia si-

¹⁹ Scrive Izquierdo a proposito di *Galíndez*, di Vázquez Montalbán: "*La recuperación de esa memoria pone en marcha a los guardianes de la memoria conveniente. La novela se mueve de este modo en dos planos, en el plano de la verdad histórica y en el plano de la verdad narrativa. La ficción como modo de conocimiento. Este enfrentamiento de ópticas da lugar a una estructura narrativa que se acerca aparentemente a un esquema de novela de espionaje, y digo aparentemente, porque lo que de verdad genera es una lectura sobre como ser y estar en un mundo que a pesar de tanta publicidad está muy lejos de ser el mejor mundo posible. Es ahí donde la novela encuentra su perfil y su punto de gravedad. Lo que une los destinos del personaje de Galíndez y de Muriel, la norteamericana que camina tras sus huellas, es la misma resistencia ética a no resignarse, a no perder y, sobre todo a no perderse, en tiempos de derrota. A saber, en definitiva, sobre qué literatura, sobre qué verosimilitud y sobre qué memoria hay que construir la vida personal, es decir, elegirse, aun sabiendo que la muerte es la única promesa que la historia no derriba. Galíndez será un ejemplo de realismo crítico posmoderno o de narrativa posmoderna crítica contra lo que se ha venido en llamar posmodernismo social. Una crítica contra la actual hegemonía del presente, según el modelo del posmodernismo social, que convierte en inexplicable la realidad de tal presente al negar la sanción de la historia: ¿Acaso el olvido de Galíndez no es consecuencia de esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico?*" (op. cit).

mile alla borghesia europea, dove infine, non si trattava più della Spagna degli anni Trenta, Quaranta o Cinquanta, ma della Spagna degli inizi del consumismo, era un controsenso evidente; sarebbe stato come incontrare Hitler a Las Vegas.

Nella Spagna degli ultimi anni del franchismo, dove si continuava ad ammazzare, fucilare e torturare, la censura mi fece ritirare da un poema la parola *ascelle* perché "volgare". Contemporaneamente, carovane di auto uscivano dalla Spagna via Perpignan o Hendaye per andare a contemplare il culo di Marlon Brando e Maria Schneider in *L'ultimo tango a Parigi*. Questa è una contraddizione tremenda. È evidente. La stupidità era ricordarsi del muso di Franco nel 1977, due anni dopo la sua morte. Era dimenticare che questo tizio ci aveva preso per il collo. È incredibile che una cosa così grottesca, così piccola, di alcun interesse intellettuale, sia stata capace di mantenere sottomesso tanto tempo un popolo. In queste condizioni, la dimenticanza era quasi obbligatoria: i soli partigiani della memoria eravamo noi che avevamo perso la guerra, conosciuto la prigione e la persecuzione politica e militato in partiti politici, inclusi i nostri dirigenti. Penso al caso di Santiago Carillo, segretario del Partito Comunista... Però non risvegliamo i fantasmi del passato... Vale di più la pace e la tranquillità... In ogni caso resto convinto del fatto che il peggior lato della transizione fu la dimenticanza. In seguito, abbiamo recuperato alcune parti, però la gente non seppe niente, soprattutto i giovani per i quali il franchismo è la *belle époque*²⁰.

Per Montalbán il recupero della memoria era di estrema importanza,

porque una de las claves de la duradera victoria de Franco y de su duradera instalación en el poder fue la destrucción de todo lo que había significado la vanguardia crítica del país. El matar un millón de personas o sumar dentro de ese millón de personas a los muertos reales de la Guerra Civil los represaliados en la posguerra, los fugitivos, los exiliados y los topos -los topos en el sentido más amplio de la expresión, no el topo real que se escondía en su casa, sino el topo que renunciaba a su identidad y que perdía incluso la memoria-, se complementaba con un empeño cultural de primera magnitud; y es que, incluso la memoria estaba prohibida, la memoria del vencido, sólo tenían derecho a tener memoria los vencedores. La operación cultural de desidentificación es una operación total, no se deja buscar una conciencia crítica de lo real y, al mismo tiempo, se destruye la capacidad de conservar una memoria del pasado crítico con respecto y actuante sobre el presente. Por eso fue tan importante para los escritores de la generación de los años cincuenta utilizar a veces una reivindicación en contra de la estética oficial, que se basaba en la recuperación de la memoria, que parecía una recuperación más inocente que el forcejeo directo con la realidad. Bastaba que los escritores de la generación del Realismo, como Fernández Santos, como el primer Juan Goytisolo, como el primer Luis Goytisolo, que estos escritores de aquella época recordasen su infancia en la Guerra Civil, no en una clave de memoria del vencedor, sino en una clave del contemplador del sufrimiento del dolor, bastaba esa recuperación para recuperar una parcela de la razón prohibida, de la razón oculta.

*Y no digamos cuando en esa voluntad del realismo social de los años cincuenta, por ejemplo en la novelística de García Hortelano, hay además un forcejeo crítico de esa opción moral en contra de la realidad que se está ofreciendo; ya no se trata sólo de utilizar la reivindicación de la memoria vencida y oculta como un elemento crítico contra el presente, sino de forcejear con la realidad y, por lo tanto, cuestionada y presentar una propuesta de alternativa a esa realidad*²¹.

²⁰ Olivier Morro, *Strade di Pepe Carvalho, Intervista a Manuel Vázquez Montalbán*, in "Golem, L'Indispensabile", 2007, in www.golemindispensabile.it/index.php.

²¹ M. Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, in www.vespito.net/mvm/conf3.html

E aggiunge, sottolineando il ruolo della memoria nella specificità della creazione letteraria:

La memoria, como ese viaje al pasado que es en si mismo, la memoria es materia de ficción, es esa novela que todos nos contamos a nosotros mismos, o que nos cuentan los demás, y que la mayoría nunca escribe, pero que, en definitiva, es el territorio donde hemos sepultado lo que más fundamentalmente sabemos sobre nosotros mismos y sobre los demás. Hay memoria personal y memoria colectiva. Y ese forcejeo con la realidad es la clave de esa literatura de realismo social de los años cincuenta, que se prolonga a través de la llamada literatura de la experiencia y sobre todo de los llamados poetas de la experiencia. Cuando esos poetas o novelistas de la experiencia, aparte de sancionar la realidad y recuperar la memoria, hacen una propuesta de futuro en el territorio del deseo, tienen que moverse a través del lenguaje de la elipsis, porque el Régimen llegó un momento en que toleraba una cierta recuperación de la memoria, una cierta recuperación de la realidad, pero jamás toleraría la propuesta concreta de un nuevo plan, de un nuevo programa de ciudad libre²².

Credo di aver elencato, sia pure in un'esposizione molto succinta, gli elementi più qualificanti del *cocktail* poliziesco mediterraneo. A mo' di conclusione vorrei semplicemente sottolineare come il rinnovamento delle tecniche narrative attuato nella letteratura poliziesca è di tale qualità che ha finito con l'influenzare positivamente anche la narrativa che con il giallo ha pochi o nessun punto di contatto. Penso a *Soldados de Salamina*, di Javier Cercas, a Juan Marsé, a Carlos Ruiz Zafón, per non citare che pochissimi nomi.

www.ilboleroDiravel.org

²² *Ibidem.*