



HAL
open science

Le crime organisé. Réalités et représentations. Italie et Amérique Latine

Johanna Carvajal González, Claudio Milanesi, Gerardo Iandoli, Anne-Sophie Canto

► To cite this version:

Johanna Carvajal González, Claudio Milanesi, Gerardo Iandoli, Anne-Sophie Canto. Le crime organisé. Réalités et représentations. Italie et Amérique Latine. Cahiers d'Etudes Romanes, 45, 2022, 10.4000/etudesromanes.14614 . hal-03996108

HAL Id: hal-03996108

<https://amu.hal.science/hal-03996108v1>

Submitted on 19 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Open licence - etalab

cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 45 (2/2022)

Le crime organisé Réalités et représentations

Italie et Amérique Latine



Centre Aixois
d'Études Romanes

Aix Marseille Université



Anne-Sophie Canto, Johanna Carvajal González, Gerardo Landoli et Claudio Milanese, *Le crime organisé. Réalités et représentations. Italie et Amérique Latine* ■ **Entre le réel et la fiction. Écritures** ■ Maria Valeria Dominioni, *Nuova mafia, nuova camorra, nuova Italia* ■ Vincenzo Lisciani-Petrini, *Nascita, evoluzione e scomparsa del brigante nella narrativa di Dino Buzzati* ■ Giuliana Pias, *Dal bandito al ribelle. Una rilettura postcoloniale della figura del bandito nella letteratura sarda contemporanea* ■ Gerardo Landoli, *Il punto di vista operaio sulla camorra. Un'analisi di Sandokan di Nanni Balestrini* ■ Mathilde Niati, *Oblicuidad y reserva narrativa en Crónicas negras. Desde una región que no cuenta* ■ **Réception** ■ Daniela Bombara, *Alle radici del fenomeno mafioso. Fascino e orrore dei Beati Paoli* ■ Pietro Mazzarisi, *Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità. L'apparente controversa immagine della mafia nel Montalbano di Camilleri* ■ Étienne Boillet, *Gomorra di Roberto Saviano: un caso chiuso?* ■ Antoine Ducoux, *Définir, classer, évaluer un « mauvais genre » mexicain. La constitution générique de la « narcolittérature » au Mexique au prisme des discours critiques* ■ **Représentation visuelle. Rome criminelle à l'écran** ■ Anne-Sophie Canto, *Suburra : vers une nouvelle esthétique de la représentation criminelle ?* ■ Luana Ciavola, *La lunga ombra dell'anima oscura di Roma. La rete di mafia capitale nel cinema* ■ Álvaro López Quesada, *De la novela Suburra a sus reescrituras cinematográfica y televisiva* ■ **Le réel par l'image** ■ Giovanna Summerfeld, *Nuddu ammiscatu cu nenti? I ribelli contro la mafia* ■ Elisa Santalena, *La banda Cavallero. Une histoire de banditisme ou de recherche de justice sociale dans l'Italie des années 1960 ?* ■ Martine Sousse, *Récits du crime organisé et des extrêmes à l'épreuve du transmedia et des nouvelles écritures* ■ Johanna Carvajal Gonzalez, *Les fissures entre dramaturgie et récits de guerre en Colombie. Le cas de Kilele. Una epopeya artesanal de Felipe Vergara Lombana* ■ Mathieu Corp, *Images de morts et mort des images. De la surexposition des cadavres dans la photographie de presse mexicaine et de la lutte contre l'invisibilité des victimes dans l'art contemporain* ■ Lucia Faienza et Mario Tirino, *Débat critique. Giuliana Benvenuti, Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv* ■ **Hommage à Letizia Battaglia**



15 €





Volume sous la direction de
Anne-Sophie Canto, Johanna Carvajal Gonzáles, Gerardo Iandoli, Claudio Milanesi

Équipe éditoriale de ce numéro
Laura Gallorini, Giulia Piccolo, Chaimaa Labiad, Judith Obert, Laurie Rouit, Lorena Spica,
Ilaria Splendorini, Michela Toppano, Carlo Baghetti

Cahiers d'études romanes
Aix-Marseille Université

Direction
Claudio Milanesi

Comité de rédaction
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Rodrigo Diaz Maldonado, Gérard Gómez
Yannick Gouchan, Sophie Saffi

Équipe éditoriale
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick
Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanesi,
Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppano

Comité de lecture
Aix-Marseille Université
Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard
Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanesi, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes),
Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-
Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht),
Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie
Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti
(Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE
Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier
(Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander,
Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor
Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò
Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo
Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez
(UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli
Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame
(Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative
Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International
CER



cahiers d'études romanes
45

Le crime organisé,
réalités et représentations
Italie et Amérique Latine

Centre aixois d'études romanes
CAER UR 854

2022

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Couverture

*Homer Sykes, Poggioreale, Naples, 1985.
Aile de haute sécurité de la prison de Poggioreale,
construite pour le procès contre la camorra
(640 accusés, 300 avocats, 1 000 policiers).*

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION DILISCO

Sommaire

Anne-Sophie Canto, Johanna Carvajal González,
Gerardo Iandoli et Claudio Milanese,
Le crime organisé, réalités et représentations
Italie et Amérique Latine 9

Entre le réel et la fiction Écritures

Maria Valeria Dominioni 21
Nuova mafia, nuova camorra, nuova Italia

Luigi Arata 41
Pirandello e le origini del fenomeno mafioso
Analisi della novella *La lega disciolta*

Vincenzo Lisciani-Petrini 67
Nascita, evoluzione e scomparsa del brigante
nella narrativa di Dino Buzzati

Giuliana Pias 87
Dal bandito al ribelle
Una rilettura postcoloniale della figura del bandito
nella letteratura sarda contemporanea

Gerardo Iandoli 105
Il punto di vista operaio sulla camorra
Un'analisi di *Sandokan* di Nanni Balestrini

Mathilde Niati 127
Oblicuidad y reserva narrativa en *Crónicas negras*.
Desde una región que no cuenta (2013)

Réception

- Daniela Bombara
Alle radici del fenomeno mafioso
Fascino e orrore dei *Beati Paoli* 147
- Pietro Mazzarisi
Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità
L'apparente controversa immagine della mafia nel Montalbano di Camilleri 165
- Étienne Boillet
Gomorra di Roberto Saviano: un caso chiuso? 189
- Antoine Ducoux
Définir, classer, évaluer un « mauvais genre » mexicain
La constitution générique de la « narcolittérature » au Mexique
au prisme des discours critiques 207

Représentation visuelle
Rome criminelle à l'écran

- Anne-Sophie Canto
Suburra : vers une nouvelle esthétique
de la représentation criminelle ? 225
- Luana Ciavola
La lunga ombra dell'anima oscura di Roma
La rete di mafia capitale nel cinema 241
- Álvaro López Quesada
De la novela *Suburra* a sus reescrituras cinematográfica y televisiva 257

Le réel par l'image

- Giovanna Summerfeld
Nuddu ammiscatu cu nenti?
I ribelli contro la mafia 277
- Elisa Santalena
La banda Cavallero
Une histoire de banditisme ou de recherche
de justice sociale dans l'Italie des années 1960 ? 295

Sommaire

Martine Sousse	
Récits du crime organisé et des extrêmes à l'épreuve du transmedia et des nouvelles écritures	313
Johanna Carvajal Gonzalez	
Les fissures entre dramaturgie et récits de guerre en Colombie Le cas de <i>Kilele. Una epopeya artesanal</i> de Felipe Vergara Lombana	339
Mathieu Corp	
Images de morts et mort des images De la surexposition des cadavres dans la photographie de presse mexicaine et de la lutte contre l'invisibilité des victimes dans l'art contemporain	365
Lucia Faienza et Mario Tirino	
Débat critique Giuliana Benvenuti, <i>Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv</i>	395
Hommage à Letizia Battaglia	403
Sommaires des numéros précédents	405



Le crime organisé, réalités et représentations

Italie et Amérique Latine

Anne-Sophie Canto, Johanna Carvajal González,
Gerardo Landoli, Claudio Milanese

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

C'est parce que notre civilisation s'est érigée sur un ensemble de règles qu'elle a pu se développer. Pourtant, on observe que, dans toute communauté organisée, des individus ont tenté d'ébranler cette structure, en contrevenant aux normes ainsi établies. Selon la gravité des faits, le simple délit se meut en véritable crime, provoquant *de facto* le désordre. En cela, l'expression « crime organisé » peut d'abord sembler antinomique, voire oxymorique. En fait, elle renvoie à l'idée que les crimes sont perpétrés par un groupe d'individus, lui-même régi par des règles qui lui sont propres, défiant tout à fait le système instauré par l'État de droit.

À cet égard, l'historien des mafias Isaia Sales a souligné que les organisations criminelles n'agissent pas en marge de nos sociétés mais qu'au contraire elles forment des structures de pouvoir qui se lient aux structures légales¹. Ces organisations cherchent d'ailleurs à concurrencer l'État qu'elles gangrènent en offrant des alternatives à ses défaillances et adoptant, pour y parvenir, la violence et la corruption².

Selon l'Union Européenne, une organisation criminelle « est une association structurée de plus de deux personnes, stable dans le temps, agissant de concert

1 Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, p. 30.

2 Maurizio Catino, *Le organizzazioni criminali*, Bologna, Il Mulino, 2020, p. 79. Pour une vue panoramique sur l'étendu du phénomène du crime organisé et globalisé, on peut aussi consulter Georgios A. Antonopoulos et Georgios Papanicolaou, *Organized Crime: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2018, ou Letizia Paoli (dir.), *The Handbook of the Organized Crime*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

en vue de commettre des infractions punies d'une peine privative de liberté [...] d'au moins quatre ans ou d'une peine plus grave, infractions qui constituent une fin en soi ou un moyen d'obtenir un gain matériel et, le cas échéant, d'influencer indûment l'action d'autorités publiques³ ». L'Organisation des Nations Unies considère que le crime organisé pèse de 1,7 à 3% du PIB mondial⁴.

Ce numéro des *Cahiers d'Études Romanes* ne s'occupera qu'en filigrane de la réalité du crime organisé dans les pays de langue romane, et ne prétend pas non plus donner un aperçu de l'influence et du développement global du crime organisé. Le projet des responsables de ce numéro a été plutôt celui de recueillir une série d'études sur les représentations littéraires et visuelles de ce fléau en Italie et dans les pays d'Amérique Latine. Il existe déjà nombre de chercheurs, de centres et d'associations qui s'occupent de la « question criminelle », et les études publiées dans ce numéro s'inscrivent dans cette tradition⁵. L'équipe de la revue a délibérément focalisé son attention sur les représentations du crime organisé en écartant systématiquement les récits concernant les organisations qualifiées de terroristes, sauf là où il était inévitable au vu de l'imbrication entre crime et terrorisme dans certains pays.

En effet, bien que le crime organisé se soit développé en partie grâce à la part de mystère qui l'entoure, il n'en demeure pas moins que, dans le même temps, on a vu naître progressivement, dans les différents contextes nationaux, des véritables mythologies du criminel. Ainsi, les mafieux siciliens ont d'abord véhiculé l'idée que, résultant du tempérament méridional, *Cosa nostra* avait été bâtie en réponse à un sentiment d'injustice et d'oppression face aux structures du nouvel État italien. Néanmoins, au fur et à mesure, elle s'est affirmée comme une organisation avide et sanglante⁶, tel un véritable anti-État, ou un État dans l'État. Ceci est vrai désormais pour nombre de pays, que l'on pense au poids politique et économique des cartels des *narco*s au Mexique ou à l'infiltration de la *'ndrangheta* dans les administrations locales en Calabre. À cette emprise grandissante sur la sphère économique et politique, s'ajoute le fait que l'émergence récente de nouveaux vecteurs de communication permet

3 Communication de la Commission au Conseil et au Parlement Européen - *La prévention du crime dans l'Union européenne - Document de réflexion sur les orientations communes et les propositions relatives à un soutien financier communautaire* /* COM/2000/0786 final. */, 2000. <<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX%3A52000DC0786%3AIT%3AHTML>>.

4 <<https://www.unodc.org/toc/fr/crimes/organized-crime.html>>.

5 Que l'on pense à l'Observatoire du récit criminel qui a vu le jour très récemment à l'Université de Nice Côte d'Azur: <<https://orc.hypotheses.org/>>.

6 Antonio Nicaso, *Mafia*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2016, p. 48.

désormais aux jeunes criminels de bâtir leurs propres mythologies par les réseaux sociaux, à l'instar de tout autre *influencer*⁷.

C'est pourquoi, le crime organisé, et désormais globalisé, n'est pas uniquement un problème sociologique, politique et historique, mais aussi un problème narratif, voire mythologique. Dans cette perspective, il est éclairant de porter un regard attentif aux récits qui ont contribué à raconter ce phénomène, pour comprendre comment le crime organisé est perçu, mais aussi pour déconstruire l'imaginaire d'une criminalité qui se voudrait attractive et séduisante.

En Italie, l'histoire du crime organisé est étroitement liée à celle de la péninsule, et ceci particulièrement depuis son unification⁸. Parmi les élites politiques et économiques du pays, certains ont collaboré avec le milieu criminel. Notons que, si les mafias en Italie ont eu la possibilité de devenir des organisations puissantes, c'est parce que leur violence et leur influence sur les comportements électoraux a été reconnue comme un médium de pouvoir efficace par les classes dominantes. Cela contribue à réfuter la thèse qui consiste à considérer l'attitude mafieuse comme l'expression de la culture du Sud de l'Italie. À plus forte raison que le nord du pays n'est pas épargné par la présence et la propagation des organisations criminelles. Ce discours a été un prétexte pour amoindrir la responsabilité des pouvoirs étatiques dans le développement des différents clans mafieux.

Si *Cosa nostra*, la mafia sicilienne, est l'organisation criminelle la plus célèbre, autant par sa présence dans l'île, dans le reste du Pays et au delà, que du fait des productions cinématographiques qu'elle a suscitées, c'est en réalité la *camorra* qui, historiquement, est à l'origine du système mafieux en Italie. En effet, sous le règne des Bourbons, les prisons ont été des lieux de « rencontre » entre les criminels du Royaume et de dissémination de leur méthodes. Dans ces geôles les Siciliens et les Calabrais se sont familiarisés avec les rituels et les codes divulgués par les camorristes. Ainsi, en Italie le terme « crime organisé » renvoie principalement à trois groupes : la *camorra* de la région de Naples, *Cosa*

7 Marcello Ravveduto, *Lo spettacolo della mafia*, Turin, Gruppo Abele, 2019, p. 98-111.

8 La bibliographie sur l'histoire des mafias italiennes est très vaste. Ici, on propose des ouvrages contemporains qui ont essayé de la reconstruire en considérant les organisations criminelles italiennes comme un seul phénomène : Enzo Ciconte, *Storia criminale. La resistibile ascesa di mafia, 'ndrangheta e camorra dall'Ottocento ai giorni nostri*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008 ; Jacques de Saint Victoir, *Un pouvoir invisible. Les mafias et la société démocratique (XIX-XXI siècles)*, Paris, Gallimard, 2012 ; John Dickie, *Mafia Brotherhoods: Camorra, mafia, 'ndrangheta: the rise of the Honoured Societies*, Londres, Sceptre, 2011 ; John Dickie, *Mafia Republic: Italy's Criminal Curse. Cosa Nostra, Camorra And 'Ndrangheta from 1946 to the Present*, Londres, Sceptre, 2013 ; Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015.

nostra de la Sicile et la *'ndrangheta* de la Calabre. Toutefois, on ne peut plus les considérer comme une problématique exclusivement italienne : les mafias sont devenues des organisations internationales, qui ont su s'exporter dans plusieurs pays. Elles gèrent des patrimoines colossaux, influençant de fait des pans entiers du commerce international.

Quant à l'espace latinoaméricain et à celui des Caraïbes, le crime organisé, que les Nations Unies qualifient de *grupo delictivo organizado*⁹, répond à des inégalités d'ordre social et économique, qui sont à la base des phénomènes politiques et historiques¹⁰. En effet, les organisations illégales constituent aussi une opportunité de survie dans un contexte de pauvreté qui atteint des chiffres alarmants dans le continent. Dans cette zone géographique, la production et le trafic de drogues sont les activités les plus répandues où s'avère une constante professionnalisation. À partir de cette activité, des crimes dérivés émergent tels que le trafic d'armes, l'enlèvement de personnes, la contrebande et la corruption, entre autres. La naissance des *carteles* au cours des années 80 et 90 tels que ceux de Cali et Medellín (Colombie), a ensuite laissé la place à ceux de Sinaloa et du Golfo (Mexique). Aujourd'hui les villes les plus atteintes par ce phénomène et ses conséquences sanglantes sont Ciudad Juarez et Tijuana (Mexique), Caracas (Vénézuëla), San Salvador (El Salvador), Medellín (Colombie), Sao Paulo (Brésil).

Dans le cas de la Colombie – ou du Pérou aux temps du Sendero luminoso – les groupes de guérillas se sont alliés avec les narco trafiquants afin de financer leur activité révolutionnaire, déviant ainsi leurs idéaux, leurs luttes et assurant la culture et la transformation de la feuille de coca. Les pays qui sont à la base de la production de la cocaïne de consommation mondiale sont la Colombie, le Pérou et la Bolivie¹¹.

De plus, la pauvreté a fait émerger aussi des gangs, liés au trafic de drogues, mais aussi de personnes et d'armes. La plupart de ces groupes entretiennent un lien avec d'autres délinquants aux États Unis, ce qui renforce la dimension internationale du phénomène. Dans ce contexte, les Maras – présents au Salvador, au Guatemala et au Honduras – constituent l'un des groupes les

9 Voir dans ce volume l'article de Mathilde Niati, « Oblicuidad y reserva narrativa en Crónicas negras. Desde una región que no cuenta (2013) », p. 127-146.

10 Voir AAVV, « Amérique latine. L'année politique 2016 », *Les études du CERJ*, Observatoire politique de l'Amérique latine et des Caraïbes, n. 226-227, janvier 2017.

11 Pour approfondir le phénomène de la naissance et le développement du commerce de la cocaïne, consulter Roberto Saviano, *Extra pure*, Paris, Gallimard, 2014 et Michael Taussig, *Mi museo de la cocaína*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2020.

plus solides, qui a inventé, depuis les années 90, une hiérarchie et un code de fraternité structurés autour de la délinquance¹².

Dans les pays andins, la frontière entre le Brésil et le Paraguay, entre le Panama et la Colombie et la *triple frontera* (entre le Brésil, la Colombie et le Pérou) seraient les points stratégiques pour le trafic d'armes. Tandis que l'Amérique centrale, notamment le Nicaragua et le Guatemala, serait la région d'entrée des chargements. Ceci désigne une géographie qui stratégiquement favorise ces activités illégales grâce aux conditions naturelles et à la précarité infrastructurelle de ces régions.

Tout récemment, la représentation du crime organisé s'est centré sur la figure du narcotrafiquant colombien Pablo Escobar. C'est ainsi que la production audiovisuelle a explosé avec un grand succès sous forme de séries télé, de films, de *telenovelas* et de documentaires. La presse, de son côté, bombarde sans filtres les lecteurs avec des photographies sanglantes et des titres scandaleux qui font la une des journaux les plus populaires. Les autobiographies ont aussi eu un succès non négligeable, même si appréciable qu'à niveau local¹³. De la même manière, les arts – notamment le théâtre et les arts plastiques – prennent appui sur le crime organisé pour le dénoncer et rejeter les lourdes conséquences de son action sur la population civile. Ces expressions, se mélangeant à la culture populaire, ne cessent d'interpeller la violence organisée et ses conséquences. Ainsi, ce phénomène de longue durée semble s'être installé dans la mémoire collective des populations touchées, normalisant des événements a priori inacceptables pour l'intégrité d'une société¹⁴.

Les études réunies dans ce volume interrogent la représentation criminelle à travers le prisme d'une multiplicité des vecteurs narratifs et de points de vue. Dans un premier temps, la réflexion s'oriente sur l'analyse des modalités d'écriture dans un corpus d'ouvrages qui s'appuient sur la fiction, le réel ou les

12 Pour approfondir, voir les chiffres rapportés dans Mariano Bartolomé, « Situación del Crimen Organizado en América Latina », *Agora Internacional*, n.10, p. 16-20, 2009.

13 Nous faisons référence à l'autobiographie de la mannequin et journaliste amante de Pablo Escobar, dans Virginia Vallejo, *Pablo je t'aime, Escobar je te hais*, Paris, Éditions 84, 2018 ou bien l'autobiographie d'alias « Popeye », le bras droit d'Escobar, dans Jhon Jairo Velásquez, *Sobreviviendo a Pablo Escobar*, Bogotá, Cangrejo Editores, 2015. Toujours dans l'aire colombien, les récits du sociologue Alfredo Molano donnent voix au vécu de différentes personnes impliquées dans le monde du trafic de drogues, notamment dans Alfredo Molano, *Rebusque mayor: relatos de mulas, traquetos y embarques*, Bogotá, El Ancora Editores, 1997.

14 Voir Michael Taussig, *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

deux à la fois. Ainsi, Maria Valeria Dominioni, en utilisant une perspective postcoloniale, étudie les essais de quatre auteurs italiens de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e : Luigi Capuana, Giuseppe Pitrè, Ferdinando Russo et Ernesto Serao. Elle trace les trajectoires de représentation du mythe mafieux en partant d'une mafia ancienne et prétendument honorable pour arriver à la forme nouvelle d'une organisation qui semble assumer l'aspect néfaste de son action.

Ensuite, Luigi Arata se concentre sur une nouvelle de Luigi Pirandello intitulée *La lega disciolta*. En portant son analyse sur le protagoniste, Don Zuli Bómbolo, Arata essaie de reconstruire le milieu culturel de la Sicile du début du XX^e siècle que représente ici Pirandello. Ainsi, l'île semble plongée dans une sorte d'atmosphère mafieuse englobante, qui n'épargne aucun des habitants.

Quant à lui, Vincenzo Lisciani-Petrini s'est intéressé à la figure du brigand dans l'œuvre de Dino Buzzati. Bâtie sur la comparaison entre la production romanesque et les articles de faits divers de l'auteur, Lisciani-Petrini démontre que le personnage criminel est associé à un monde où la rhétorique émane d'un univers fantasmagorique.

Giuliana Pias plonge le lecteur dans l'imaginaire du banditisme sarde à travers la littérature contemporaine, rappelant que la mythologie du bandit fait partie intégrante de l'histoire de l'île depuis des siècles. Par le biais d'une perspective postcoloniale, l'article décrit l'évolution de cette figure depuis l'œuvre de Grazia Deledda, l'auteure qui a défini un nouveau mythe du banditisme sarde au cours du XX^e siècle.

Gerardo Iandoli s'est focalisé sur *Sandokan: una storia di camorra*, afin de montrer comment Nanni Balestrini a transformé la philosophie de l'opéraïsme italien en un outil narratif utile à représenter la camorra en tant que métaphore du capitalisme contemporain.

Pour clore cette première partie, Mathilde Niati s'est intéressée aux *Crónicas negras*. Sa démarche oriente sa réflexion vers la dimension journalistique de l'écriture de la violence, celle qui du moins en principe ne devrait pas faire intervenir la fiction dans la narration. Niati développe son analyse de ce genre particulier de narration non fictionnelle qui met en lumière d'un côté l'aspect de la révélation et de l'explicitation comme clés de la pratique journalistique, et de l'autre le concept de silence de réserve, qui semble s'inscrire dans une volonté auctoriale qui se situe à mi-chemin entre l'expressivité et une retenue implicite.

Dans un second temps, les réflexions du présent volume interrogent la notion de réception d'œuvres qui mettent en scène la figure criminelle. Daniela Bombara analyse le mythe des *Beati Paoli*, une secte secrète sicilienne composée par des hommes qui, à travers la violence, essayaient de rétablir leur idée de

justice. Pour ce faire, l'auteure étudie les différentes représentations littéraires de ce mythe, en décrivant comment la mafia a essayé d'adopter cet imaginaire pour s'ennoblir et se montrer comme l'héritière d'un passé prestigieux, presque enveloppée d'une aura de sacralité.

Pietro Mazzarisi s'est intéressé à la série de romans du Commissaire Montalbano d'Andrea Camilleri. Selon sa perspective, si l'écrivain sicilien a représenté la mafia en arrière-plan, il l'a fait pour ne pas alimenter davantage le mythe de la puissance de cette organisation criminelle.

Étienne Boillet revient sur le « cas Gomorra », c'est-à-dire la polémique médiatique – mais pas seulement – que la publication du roman de Roberto Saviano a suscitée. Boillet interroge le statut ambigu entre réalités et fictions du roman de l'écrivain napolitain, qui constitue cependant, d'après nous, l'une des clés de son succès. Il met en évidence certains traits de la carrière de Saviano qui lui paraissent contradictoires, notamment le décalage entre sa critique, dans le livre, de l'imagerie mafieuse véhiculée par *Scarface* ou *Le parrain*, et la fascination du public (jeune en particulier) pour les personnages de criminels de la série *Gomorra*. Par ailleurs, il juge certains points de la méthode employée pour écrire *ZeroZeroZero* suffisamment problématiques pour revenir sur la question de l'invention et de l'utilisation des sources dans *Gomorra*. La rédaction de notre revue porte un autre regard sur l'œuvre et la démarche de Roberto Saviano, mais, tout étant en désaccord avec certains aspects de l'article d'Étienne Boillet, a tenu à le publier. Le cas Saviano reste, sous cet angle, encore ouvert.

Pour clore ce second temps relatif à la réception des œuvres, Antoine Ducoux oriente son propos sur la « narcolittérature ». Celle-ci représente aujourd'hui l'un des *media* privilégiés de la mise en récit de la violence au Mexique. L'article vise à rendre compte des conflits auxquels donne lieu l'emploi du préfixe « narco » comme mode de classification et de désignation d'une littérature du crime au Mexique.

Puisque la représentation de la figure criminelle s'élabore et s'exprime dans d'autres supports narratifs autre que l'écriture, les articles qui suivent sont thématiquement liés à la représentation visuelle du crime. Dans un premier temps, les réflexions s'ancrent dans le paysage romain qui, à travers plusieurs œuvres cinématographiques ou sérielles, montre sa face sombre, liée au crime organisé. Ainsi, Anne-Sophie Canto se concentre sur la série italienne *Suburra* en accordant une importance particulière aux différents personnages criminels qui l'incarnent. Cette démarche vise à interroger le lecteur sur une nouvelle esthétique de la figure criminelle en abordant les notions de héros tragiques et d'éthique de la représentation.

Ensuite, Luana Ciavola développe une réflexion basée sur le cinéma à travers trois films : *Suburra* (2015), *Il contagio* (2017) et *La terra dell'abbastanza* (2018). Elle vise à faire émerger les représentations de la mafia romaine, en insistant notamment sur une certaine tendance du cinéma à illustrer la dégradation morale qu'elle engendre.

Pour finir, Álvaro López Quesada développe une analyse comparative à partir du roman *Suburra* (2013) qui a été adapté à deux reprises : au cinéma (2015) et à la télévision (2017–2020). En 2017 la première saison de la série a été diffusée et a reçu de nombreuses critiques. Son analyse suit celle de Wharton, qui considère que la série était une adaptation plus directe que le film. López en analyse donc les deux réécritures par le prisme des personnages.

Le second mouvement de la représentation visuelle s'articule autour du pouvoir des images. Giovanna Summerfield s'est concentrée sur trois films : *I cento passi* (2000) de Marco Tullio Giordana, *Alla luce del sole* (2005) de Roberto Faenza e *Prima che la notte* (2018) de Daniele Vicari. L'article essaie de montrer que ces films, dédiés à trois figures de la lutte antimafia, Giuseppe Impastato, Pino Puglisi et Giuseppe Fava, ont le but de pousser le spectateur à se poser des questions éthiques et existentielles.

Elisa Santalena se focalise sur les récits liés à la Banda Cavallero, un groupe criminel italien des années Soixante. Son but est d'analyser le mythe qui s'est construit autour de ces hors-la-loi bien réels, qui étaient représentés par la presse tantôt comme une sorte de Robin des Bois modernes tantôt comme de dangereux braqueurs.

Martine Sousse présente un travail analytique autour de la représentation mafieuse dans les œuvres numériques interactives. Elle aborde notamment les questions de l'efficacité fonctionnelle du scénario et de la jouabilité des contenus collaboratifs. Son analyse rend compte de l'expérimentation du projet *History Board : BD, créateurs et société* financé par le programme Europe Creative et porté par une équipe de chercheurs d'Aix-Marseille Université.

Johanna Carvajal González offre une analyse de la pièce de théâtre *Kilele. Una epopeya artesanal*, écrite par Felipe Vergara Lombana et mise en scène par la compagnie Teatro Varasanta de Bogotá. Dans cette pièce, la fiction intègre des récits d'épisode réels du conflit entre l'État et les groupes de la lutte armée en employant toutefois les artifices de l'écriture dramaturgique. La pièce raconte le massacre de Bojayá (2002), en Colombie, à travers les représentations des victimes d'un côté et des guérilleros de l'autre, cherchant à rendre compte par la mise en scène de la réalité qu'ont vécu les acteurs et les « victimes ».

Pour finir, Mathieu Corp clôt ce volume par une analyse sur la *nota roja*, une série de chroniques présentées à la une des journaux qui s'accompagnent d'images des dépouilles des victimes. D'après M. Corp, cette exposition du cadavre est liée à une longue tradition iconographique mexicaine. L'article pose la question de la fonction sociale de la surexposition de ces images, décrivant la relation du spectateur avec la mort, et inscrivant les victimes dans l'espace social des vivants.

Dans la section *Débat Critique*, Lucia Faienza et Marco Tirino discutent avec Giuliana Benvenuti de son livre *Il brand Gomorra*.

Anne-Sophie Canto rend enfin un dernier hommage à la photographe sicilienne Letizia Battaglia (1935-2022).



Entre le réel et la fiction
Écritures



Nuova mafia, nuova camorra, nuova Italia

L'argomento nuovista e le rappresentazioni del Sud

Maria Valeria Dominioni
Università degli Studi di Macerata

Riassunto: Il mito del “nuovismo”, ovvero quello di una mafia e di una camorra onorevoli delle origini solo in seguito degenerare in efferata criminalità, è uno dei *topoi* più diffusi nelle rappresentazioni delle due organizzazioni criminali ed è alla base di un pericoloso senso di identificazione riconosciuto da autorevoli interpreti come un ostacolo determinante all'annientamento delle mafie. Di qui l'esigenza, cui l'articolo si propone di rispondere, di una decostruzione di tale mito che ne illustri la genesi, il funzionamento e la fallacia, attraverso l'analisi delle narrazioni tardo-ottocentesche e primonovecentesche che lo hanno legittimato. In particolare, l'articolo prende in esame i testi saggistici di alcuni scrittori meridionali – Luigi Capuana, Giuseppe Pitrè, Ferdinando Russo e Ernesto Serao – che si configurano come replica ad altri saggi, cronache e inchieste sulla presunta mafiosità antropologica del Sud, mostrando come il mito del nuovismo in essi contenuto, poi trasferito nelle coeve e popolarissime rappresentazioni letterarie, altro non sia che una risposta all'immagine alterizzante ed infamante del Mezzogiorno coniata dalla Nuova Italia: una rinegoziazione che per essere compresa deve essere risituata nella dialettica tra rappresentazioni eteronome e autonome del Sud sviluppatasi nel periodo postunitario.

Parole chiave: Non-fiction, Mafia, Camorra, Luigi Capuana, Giuseppe Pitrè, Ferdinando Russo, Ernesto Serao, XIX secolo, XX secolo, Italia

Résumé : Le mythe du « nouveaisme », c'est-à-dire celui d'une mafia et d'une camorra des origines honorables qui ont dégénéré seulement plus tard en criminalité odieuse, est l'un des *topoi* les plus répandus dans les représentations des deux organisations criminelles et est à la base d'un dangereux sentiment d'identification, reconnu par d'importants auteurs comme un obstacle décisif à l'anéantissement des mafias. D'où la nécessité, à laquelle cet article se propose de répondre, d'une déconstruction de ce mythe qui illustre sa genèse, son fonctionnement et son caractère fallacieux, à travers l'analyse des narrations de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle qui l'ont légitimé. En particulier, l'article examine les textes non fictionnels de certains écrivains du Sud de l'Italie - Luigi Capuana, Giuseppe Pitrè, Ferdinando Russo et Ernesto Serao - qui se présentent comme une réponse à d'autres essais, rapports et enquêtes sur la prétendue « mafiosité » anthropologique du Sud, en montrant comment le mythe

Maria Valeria Dominioni

du « nouveaïsme » contenu dans ces textes, puis transféré dans les représentations littéraires contemporaines et populaires, n'est rien d'autre qu'une réaction à l'image trompeuse et infamante d'un Sud forgée par la Nouvelle Italie : une renégociation qui, pour être comprise, doit être revue dans la dialectique entre les représentations hétéronomes et autonomes du Sud développée dans la période post-unification.

Mots clés : Non-fiction, Mafia, Camorra, Luigi Capuana, Giuseppe Pitrè, Ferdinando Russo, Ernesto Serao, XIX^e siècle, XX^e siècle, Italie

Il repertorio iconografico della mafia, così come quello della camorra, si è andato arricchendo nel corso del tempo di sempre nuovi testimoni nel campo della letteratura, del cinema, della televisione, ma è rimasto nondimeno fedele alle immagini e agli intrecci originari, divenuti oramai distintivi e immediatamente riconoscibili. Diversi sono gli studi che hanno illustrato la presenza di luoghi comuni, la natura e le variazioni sul tema di una rappresentazione altamente cristallizzata¹, che non ha per questo cessato negli anni, nei decenni, nei secoli, di suscitare interesse e di rendere remunerativo qualsivoglia prodotto artistico avente per protagonisti gli affiliati delle due organizzazioni criminali. Uno degli aspetti ricorsivi più attraenti, ma anche più controversi, è sicuramente quello della mitizzazione del criminale, che spesso è presentato come un eroe con il quale il lettore (o lo spettatore) è tentato di identificarsi, con conseguenze umane e sociali a dir poco allarmanti. L'antidoto ad un simile veleno, come nota Niccolò Scaffai presentando una raccolta di articoli sull'argomento mafioso di Vincenzo Consolo intitolata significativamente *Cosa loro*, non è tuttavia la censura², ma una più profonda conoscenza della realtà della mafia e – potremmo aggiungere – della rappresentazione della mafia. Per raggiungere tale conoscenza è necessario risalire all'origine della deformazione (perché di deformazione si tratta, seppur positiva) del malvivente-eroe, che è legata a doppio filo con la sua controparte, ovvero l'invenzione di una delinquenza anteroica perché degenerata, accusata di macchiare la reputazione della paradossale “criminalità onesta”. Tale antinomia si dispiega spesso sull'asse

1 Vedi Patricia Bianchi, Pasquale Sabbatino, *Le rappresentazioni della camorra*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009; Pietro Mazzamuto, *La mafia nella letteratura*, Palermo, Andò, 1970; Massimo Onofri, *Tutti a cena da don Mariano*, Milano, Bompiani, 1996.

2 Niccolò Scaffai, « La mafia non è una fiction », *Alias*, 29 ottobre 2017, p. 5.

diacronico, assumendo i caratteri di un dualismo oppositivo fra una mafia o una camorra “d’onore” del passato e una nuova, efferata e senza scrupoli del presente. Nelle brevi considerazioni che seguiranno proveremo a dare conto del funzionamento e delle motivazioni profonde di questo che Paolino Nappi, in riferimento agli scritti tardo-ottocenteschi sulla camorra, definisce “argomento nuovista” e che riconosce presentarsi come un vero e proprio « stile di pensiero » destinato a ripetersi innumerevoli volte nelle rappresentazioni e nelle interpretazioni del fenomeno mafioso³.

Nuova Italia

Per comprendere da dove derivi uno degli schemi portanti e dei pattern più abusati delle narrazioni sulla criminalità organizzata del Mezzogiorno, bisogna metterlo in relazione con il contesto storico-geografico e, di conseguenza, culturale in cui è sorto. Intorno alla metà dell’Ottocento e in maniera sempre crescente negli anni che seguirono il Risorgimento, il Sud Italia è stato investito da un discorso alterizzante, volto da un lato al consolidamento dell’identità nazionale settentriocentrica, attraverso la dislocazione ideale sul “margine” della penisola di tutte le manchevolezze della neonata nazione europea – dall’arretratezza degli apparati economico-industriali, al ritardo nell’ottenimento degli standard igienico-abitativi, alla criminalità ecc. –, dall’altro a giustificare l’uso di misure eccezionali impiegate al Sud per il raggiungimento dell’unificazione, nonché a delegittimare il dissenso meridionale verso la causa nazionale e verso le sue istituzioni. Alla costruzione di tale discorso, in maniera più o meno consapevole, ha concorso il lavoro degli intellettuali che, nell’indagare e nell’illustrare le meraviglie della Nuova Italia, ha dipinto le regioni meridionali in termini paternalistici e subordinanti, come sporche, superstiziose, selvagge e pittoresche, attribuendo cioè loro tutti caratteri opposti a quelli che le nazioni progredite, fra le quali l’Italia ambiva essere annoverata, vantavano per sé.

All’inizio degli anni Novanta del Novecento, nel contesto di una riscoperta del Sud e di un’analisi autocritica della storia e della cultura meridionale condotte in prima istanza dall’IMES (Istituto Meridionale di Storia e Scienze sociali), tale discorso alterizzante tardo-ottocentesco e poi

3 Vedi anche Gabriella Gribaudi, *Donne, uomini, famiglie. Napoli nel Novecento*, Napoli, L’Ancora, 2001, p. 85-86.

novocentesco viene interpretato da Nelson Moe, e da altri studiosi dopo di lui⁴, come una forma di “orientalismo”. La categoria saidiana, originariamente impiegata per decodificare i dispositivi culturali addomesticanti riservati ai territori soggetti a dominio imperialistico occidentale, infatti, pur in assenza di un’azione politica altrettanto predatoria, consente di spiegare bene la retorica alla base della rappresentazione essenzialista del Sud, ma, come nota già John Dickie nel 1999⁵, essa non è sufficiente per chiarire fino in fondo la natura multiforme di tale rappresentazione⁶, perché non tiene davvero conto del ruolo del soggetto rappresentato nella creazione dell’immaginario “stereotipato” che lo riguarda.

Il soggetto rappresentato, ovvero il Mezzogiorno d’Italia – che qui citiamo come entità omogenea ma che tale non è se non nella maschera di alterità che gli viene cucita addosso – partecipa infatti all’elaborazione del discorso alterizzante, spesso solo ripetendolo ed emulandolo, spinto da una volontà di accettazione centripeta, ma altrettanto spesso contestandolo o impossessandosene con orgoglio, in un atto di rivalsa centrifuga. Francescomaria Tedesco, rivisitando la categoria saidiana, ha parlato a questo proposito di “mediterraneismo” di primo e di secondo livello⁷, ovvero di un orientalismo mediterraneo della stigmatizzazione, quello settentricentrico fin qui illustrato, e di un altro dell’alternativa e del riscatto, che fa perno sul margine meridionale e, pur nell’immancabile auto-esotizzazione, non si appiattisce nella ripetizione acritica della rappresentazione eteronoma, ma la corregge o la ribalta. È nella dialettica fra i discorsi messi in campo da chi rappresenta e chi viene rappresentato (o chi ne fa le veci⁸) che bisogna inquadrare i luoghi comuni relativi all’immaginario malavitoso del Sud e le loro, talvolta paradossali, declinazioni.

4 Nelson Moe, « “Altro che Italia!”. Il Sud dei piemontesi (1860-61) », *Meridiana*, 15, 1992; Id., *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*, Napoli, L’Ancora del Mediterraneo, 2004.

5 John Dickie, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, New York, St. Martin’s Press, 1999.

6 Come non lo era stata, d’altra parte, per chiarire quella dell’Oriente (oggi ribattezzato “Sud globale”). Cfr. *Ibidem*, p. 94.

7 Francescomaria Tedesco, *Mediterraneismo. Il pensiero antimeridiano*, Milano, Meltemi, 2017.

8 Il riferimento è alla critica mossa da Gayatri C. Spivak alla teoria postcoloniale (« Can the Subaltern Speak? » in Cary Nelson, Larry Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, MacMillan, 1988, pp. 271-313) tenuta in considerazione anche da Tedesco.

Nuova mafia

John Dickie non è solo l'autore del primo studio sull'immagine del Mezzogiorno ad aver richiamato l'attenzione sui limiti dell'applicazione della categoria saidiana al caso italiano, ma è anche, e forse non a caso, uno dei più importanti storici della mafia e delle altre organizzazioni criminali del Sud Italia⁹. Nell'introduzione di *Cosa nostra. Storia della mafia siciliana*, Dickie prende le mosse proprio dall'immagine letteraria ottocentesca per eccellenza della mafia, quella di *Cavalleria rusticana*: l'opera lirica di Mascagni del 1890 che mette in scena un regolamento di conti dall'esito fatale legato ad un'offesa d'onore. Per Dickie in questa immagine e nel mito che essa veicola sono da ricercare i responsabili del ritardo e della sostanziale impossibilità di una storia della mafia prima della strage di Capaci, ovvero prima che la mafia mostrasse in maniera incontestabile la sua effettiva pericolosità. È *Cavalleria rusticana*, sineddoche della letteratura di soggetto meridionale tutta, ad aver promosso, a suo avviso, il mito di una mafiosità antropologica, cioè di una mafia che è dappertutto e in nessun luogo, che è parte della mentalità, della cultura e dell'essenza stesse dei siciliani ed è per questo al contempo inafferrabile e inalienabile, e di conseguenza non perseguibile. Se responsabile dei delitti mafiosi – osserva lo studioso – « era il presunto carattere primitivo della mentalità siciliana, come si poteva incriminare la mafia se non mettendo sotto chiave l'intera isola? Come si dice [...] “Se tutti sono colpevoli, nessuno è colpevole”¹⁰ ».

Come rileva anche Matteo Di Gesù, la mafia e le altre organizzazioni criminali del Sud trassero notevole giovamento dalla confusione creata dall'“invenzione” di un'identità, di una mentalità e di una cultura altre per il Mezzogiorno, in grado di funzionare come un diversivo, efficacissimo e longevo, dietro al quale agire indisturbate¹¹. Dickie arriva a sostenere che la mafia non solo sfruttò l'immaginario dell'isola che la voleva legata a valori ancestrali e familistici, ma se ne appropriò facendone la propria ideologia ufficiale. In queste affermazioni emerge la penetrazione critica maturata dallo studioso nei suoi lavori precedenti. Se da una parte egli sottolinea come il mito di *Cavalleria rusticana* sia stato promosso da un toscano, Pietro Mascagni, e da due suoi correghionali, i librettisti

9 John Dickie, *Cosa nostra. Storia della mafia siciliana*, Bari, Laterza, 2004; Id., *Onorate società. L'ascesa della mafia, della camorra e della 'ndrangheta*, Milano, Mondadori, 2012; Id., *Mafia Republic. Cosa nostra, camorra e 'ndrangheta dal 1946 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

10 John Dickie, *op. cit.*, p. xvi.

11 Matteo Di Gesù, *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci, 2015, p. 13.

Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, che ben poco sapevano della Sicilia e si ispiravano a un'immagine fallace ma all'epoca molto di moda in Italia e in Europa, sicura garanzia di successo¹², dall'altra riconosce le modalità con cui il soggetto rappresentato, la mafia, in questo caso (ma il ragionamento si può estendere a tutti i siciliani, perché è l'intera Sicilia ad essere chiamata in causa dalla generalizzazione rappresentativa), abbia interagito con tale discorso alterizzante, alimentandolo e rifunzionalizzandolo.

D'altra parte, sappiamo bene che lo stesso melodramma di Mascagni altro non è che l'adattamento della novella omonima di Giovanni Verga raccolta nella prima silloge integralmente "siciliana" dell'autore catanese, *Vita dei campi*, del 1880. Quest'ultima si apre con uno scritto, che funge quasi da chiave di lettura dell'intera raccolta, in cui l'autore ammette che molto dell'interesse suscitato dal modo di vivere dei siciliani è dato dalla distanza con la quale li si osserva, dalla *fantasticheria*, per citare il titolo del racconto, che genera una terra altra e affascinante su cui è possibile proiettare i propri desideri e le proprie paure. Una sorta di novella-prologo¹³, in cui l'autore in sostanza si premura di avvertire il lettore della presenza, in tutte le novelle che seguiranno, di un filtro in grado di trasfigurare le vicende rappresentate e la loro ambientazione in una realtà straordinaria e fuori dal tempo, frutto di una manomissione letteraria, senza la quale esse apparirebbero comuni e opache. In *Nedda*¹⁴, un altro racconto verghiano di pochi anni precedente a *Cavalleria*, a motivare e rendere manifesta tale deformazione non è solo la distanza nello spazio ma anche quella nel tempo: è il ricordo antico dell'isola che sopraggiunge all'isolano da tempo emigrato al Nord a trasfigurare il mondo rappresentato e a dipingerlo con sfumature irreali. Gli scrittori siciliani, dunque, sono ben consci dell'inautenticità dell'immagine dell'isola diffusa sul continente, e cionondimeno contribuiscono ad avvalorarla. Nel fare ciò, però, il più delle volte, come nel caso appena citato, cercano di portarne allo scoperto il carattere finzionale, avvertendo il lettore del fraintendimento che può derivare dalle

12 « Mascagni, un toscano, quando mise in musica la storia di Cavalleria non era mai stato in Sicilia. Durante le prove il tenore cambiò le parole dell'aria con cui compare in scena perché i librettisti, entrambi livornesi, come lo stesso Mascagni, non avevano saputo dare al testo un'impronta sufficientemente siciliana. Ma poco importava. Nel 1890 la Sicilia – o perlomeno una certa immagine dell'isola – era di moda. Quel che la platea del Costanzi si aspettava (e ottenne) era l'isola pittoresca che le ammannivano i giornali illustrati: una terra esotica di sole e di passione abitata da cupi contadini dalla pelle scura » John Dickie, *op. cit.*, p. xiv.

13 O "novella-cornice", come la definisce Nelson Moe, *op. cit.*, p. 254.

14 *Nedda. Bozzetto siciliano* viene pubblicato per la prima volta il 15 giugno 1874 sulla « Rivista italiana ».

loro parole. Quello di Verga nella scrittura di *Cavalleria rusticana*, in questo senso, è un rischio calcolato e in qualche modo controllato, che nell'aderire a un immaginario mistificante offre gli strumenti per demistificarlo; salvo poi non prevederne l'amplificazione dovuta all'opera lirica, vero mezzo di comunicazione di massa dell'epoca.

È Luigi Capuana a dare forma esplicita e saggistica agli scrupoli rimasti sotto traccia nell'opera verghiana. Nel suo celebre scritto del 1892, *La Sicilia e il brigantaggio*¹⁵, rimprovera sé stesso e l'amico di aver propagandato un'immagine non veritiera della Sicilia, seppur con le migliori intenzioni dettate dall'arte, che sempre va alla ricerca degli eventi strani e diversi e ne intensifica le tinte: un'immagine di cui si sono poi serviti i nemici dell'isola per calunniarla. Lo scritto di Capuana si propone infatti come risposta all'inchiesta di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, in cui, fra le tante situazioni critiche da risanare nella regione meridionale, è trattato anche il problema della mafia. Ebbene, Capuana smentisce le condizioni emergenziali denunciate nell'inchiesta e sostiene che gli studiosi son giunti in Sicilia con l'«immaginazione pregiudicata»¹⁶, convinti di trovarvi qualcosa di straordinario e di terribile e così hanno giudicato come tale ciò che non solo non lo era, ma si presentava come perfettamente paragonabile a quanto accadeva ovunque sul continente. Al suo personaggio, il «siciliano sofisticato» cui affida l'intera «contro-inchiesta», l'autore fa smentire l'eccezionalità e perfino l'esistenza della mafia:

Egli non ignora che [...] fino a pochi anni addietro le parole *mafia* e *mafiosi* significavano: l'una, l'astrazione della cosa; l'altra, giovanotti, uomini prepotenti, sanguinari all'occorrenza, con particolari idee di cavalleria nel cervello, incapaci di colpire a tradimento l'avversario, incapacissimi di togliergli un soldo di tasca dopo averlo ferito o ammazzato; giovinotti e uomini che le circostanze potevano ridurre abili ladri, briganti feroci, ma che più spesso, insieme con la baldanza della giovinezza, si sentivano svaporare dalla testa la spensierata scioperataggine, la vanagloria della prepotenza e finivano talvolta confidenti di questura o poliziotti con la divisa. Non ignora che la parola mafia grazie alle detorsioni ricevute dalla sua recente popolarità mondiale già ridotta polisensa per gli stessi siciliani serve oggidi a significare: ora qualcosa di simile alla *camorra* napoletana, alla *teppa* milanese, al *bagherinaggio* romano; ora qualcosa che forse altrove non ha nome proprio e che il codice penale e gli agenti di pubblica sicurezza chiamano semplicemente: Associazione di malfattori. Di

15 Luigi Capuana, *La Sicilia e il brigantaggio*, Roma, Stabilimento tipografico italiano, 1892.

16 *Ibidem*, p. 53.

quella piovra sociale, però, mostro dai viscidati tentacoli avvolgenti e stringenti l'Isola da un capo all'altro, di quella *mafia* leggendaria, dagli statuti solenni, dall'organizzazione formidabile, dalle cerimonie di massoneria deturpata. Briareo dalle cento braccia, Argo dai cent'occhi, insinuatasi dappertutto, dappertutto spadroneggiante e tiranneggiante, intenta sempre a deludere la polizia e a ingannare la giustizia, per quanto abbia aguzzato lo sguardo, gli non è riuscito a trovar traccia¹⁷.

Capuana, di seguito si scaglia contro la « rettorica italiana! [...] Rettorica malefica¹⁸ », capace di far passare un semplice assassino per « un eroe¹⁹ ». Ma a ben guardare, la colpa che imputa ai bersagli della sua invettiva non è diversa da quella di cui egli stesso si macchia, facendo passare l'organizzazione mafiosa per comune criminalità o, peggio, per una manifestazione antiquata di virilità. Per tale ragione, in questo scritto è stato riconosciuto da più parti un esempio di negazionismo storico, una difesa omertosa della mafia. Lo stesso Sciascia incolperà lo scrittore di Mineo di aver « apprestato una tecnica alla malafede », seppur involontariamente. Secondo Sciascia, infatti, « siciliano della Sicilia orientale, egli non poteva avere della mafia diretta nozione²⁰ » e tutto quanto sapeva sull'argomento gli proveniva da Giuseppe Pitrè²¹. Le considerazioni lessicali e quelle relative all'assimilabilità della mafia con le altre organizzazioni criminali sono infatti riprese in maniera quasi letterale dalla voce *Mafia* dell'opera *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* del demopsicologo siciliano, che è anche acclusa da Capuana in appendice al suo scritto. Pitrè afferma che la parola « mafia » aveva originariamente un significato positivo, così come positivo era il significato di « mafioso » (ovvero « un uomo coraggioso e valente ») e di « omertà » (derivato da « *omineità*, capacità di essere *omu*, cioè serio, sodo, forte²² »). Egli dice che tali parole hanno cambiato accezione dopo il 1860, venendo ad indicare la delinquenza presente anche altrove, ma non spiega perché questo sia avvenuto proprio negli anni dell'Unità.

17 *Ibidem*, p. 53-54.

18 *Ibidem*, p. 78.

19 *Ibidem*, p. 58.

20 Leonardo Sciascia, « Appunti su mafia e letteratura », *Nuovi Quaderni del Meridione*, II, gennaio-marzo 1964, 5, p. 119-120.

21 Mazzamuto la pensa come Sciascia e attribuisce all'ignoranza di Capuana queste affermazioni. Pietro Mazzamuto, *op. cit.*, p. 141-142.

22 Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1889, p. 289, 294.

L'ascendenza pitreana delle idee di Capuana è evidente anche in un suo scritto di poco successivo, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, dove afferma che « *Mafia*, una volta non voleva dire in Sicilia una specie di associazione di malfattori: e il *mafioso* non era un ladro, né molto meno un brigante. L'aggettivo *mafioso* significava qualcosa di grazioso e gentile, qualcosa di bizzarro, di spocchioso, di squisito; [...] E il mafioso era ordinariamente un giovane con qualche grillo in testa, vanitoso della sua bellezza virile, della sua forma muscolare²³ ». E conclude: « Oggi *mafia* e *mafioso* non son più niente di tutto questo. Com'è avvenuto? Non m'importa di ricercarlo in questo punto, ma non nascondo che deploro che sia avvenuto²⁴ ». La reticenza qui è puramente retorica, visto che poche righe prima l'autore aveva riconosciuto la responsabilità di questo cambiamento a quell'« opera livellatrice dei tempi nuovi [...] che ha distrutto e scancellato », senza « creare niente da sostituire²⁵ ». Con queste parole Capuana accorda la propria argomentazione a quella del sodale Pitre anche per quel che riguarda le ragioni dell'innovazione semantica del termine.

Da quanto emerge dall'attenta ricostruzione di Salvina Monaco, però, non è solo Capuana ad attingere da Pitre, ma anche l'inverso²⁶. Noto infatti è il ruolo di rilievo ricoperto da Pitre nel dibattito sull'omicidio Notarbartolo, un caso giudiziario che ebbe molta risonanza poiché l'uccisione dell'influente uomo politico per ordine del capomafia Raffaele Palizzolo trascinò l'intera isola sotto i riflettori e il processo al mandante divenne un vero processo alla mafia e alla Sicilia. Pitre è incaricato di scrivere il manifesto del “comitato pro Palizzolo”, poi ribattezzato “comitato pro Sicilia”, dove dapprima descrive la mafia come « della brava gente come quella che s'incontra dappertutto », distinguendola dai « birbanti, i malandrini della Sicilia », che « sono precisamente come quelli delle altre città d'Italia²⁷ », poi, sempre parlando della mafia, afferma che « la mala pianta non esisteva prima del 1860. Chi ce l'ha portata?²⁸ », con un riferimento più che mai esplicito all'Unità. Ebbene, solo due anni prima

23 Luigi Capuana, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, in Id., *L'isola dei sole*, Catania, Giannotta 1898, p. 146.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. 144.

26 Salvina Monaco, « Da Pitre a Capuana. Per una lettura sicilianista della mafia », in Rosario Castelli (a cura di), *Maestri cercando. Per i quarant'anni d'insegnamento di Antonio Di Grado*, Roma, Bonanno editore, 2015.

27 Giuseppe Pitre, « Per la Sicilia », *Giornale di Sicilia*, 7-8 agosto 1902.

28 *Ibidem*.

della pubblicazione del manifesto, Capuana interveniva sul medesimo caso giudiziario, con un articolo dal titolo « A proposito... » pubblicato su *L'Ora*. Lo scritto prende la questione piuttosto alla larga: l'autore, rivolgendosi al direttore del giornale, racconta in tono nostalgico dell'incontro con un certo cavaliere Filippo Gargallo, « siciliano di quel vecchio stampo che è ormai, completamente sparito » che gli « si presenta alla memoria » ogni qual volta gli « avviene di pensare a quel che era la Sicilia prima del '60 e a quel che è presentemente²⁹ ». Parla quindi dei difetti attribuiti ai siciliani e sostiene che essi siano in realtà da riconsiderare, perché, se meglio indirizzati, possono acquisire grande valore. « Intendo parlare – scrive – di quei sentimenti di giustizia, di altezza, di libertà che si manifestano talvolta in modi strani, ma che non perciò cessano di essere sentimenti elevati³⁰ ». Infine, arrivando a toccare quell'« a proposito... », parla della mafia come di una « forza d'associazione mala adoprata, che simula una specie di giustizia, e che un giorno potrà essere una vera potenza se adoprata bene. [...] – e prosegue – La mafia ha quasi una ragion di essere nelle circostanze politiche economiche e morali che l'hanno prodotta e la fanno perdurare³¹ ».

In queste riflessioni, affidate ancora una volta a uno scritto di replica e di difesa della reputazione della Sicilia, vengono portate alle ennesime conseguenze le considerazioni già allusive precedentemente esposte e viene addirittura ribaltato il giudizio sulla mafia. Capuana, come Pitrè, rivisita la rappresentazione dell'associazione mafiosa nell'ambito della dialettica discorsiva fra Nuova Italia e Meridione e, nel respingere i giudizi negativi sull'isola, rigetta anche quelli sulla mafia, dapprima utilizzando l'argomento linguistico per negarne l'esistenza – “mafiosi” è un aggettivo riferito a uomini virili e coraggiosi, e i criminali isolani, cui a torto questo aggettivo è stato ricollegato, sono perfettamente paragonabili a quelli delle altre regioni d'Italia –, poi attribuendo ai “tempi nuovi” questo slittamento semantico con il generico rimando a una trasformazione in senso livellante operata dalla modernità. La “polisemia” della parola, cui entrambi gli autori si riferiscono, risulterebbe tuttavia neutrale se non sottintendesse un giudizio di valore: il vecchio significato viene infatti citato per nobilitare lo stesso referente cui è collegato e per addebitare implicitamente al presente non solo il trasferimento del significante su un nuovo referente ma anche la scomparsa dell'antico

29 Luigi Capuana, « A proposito... », *L'Ora*, Palermo, 4 maggio 1900.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

nobile referente e la comparsa di quello ignobile attuale. Tale ragionamento diventa sempre più esplicito negli anni successivi, non necessariamente, come pure è legittimo pensare, per una sopraggiunta collusione dei due scrittori con l'associazione mafiosa, ma per l'aumentare della pressione discorsiva antimeridionale cui corrisponde un crescente risentimento ed orgoglio da parte del Mezzogiorno. Capuana, amareggiato per la generalizzazione delle accuse legate al caso giudiziario, arriva ad affermare che determinati sentimenti di libertà e di giustizia appartengano da sempre al carattere dei siciliani e, sebbene impiegati in modi strani (mafiosi), essi non debbano essere stigmatizzati come si fa sul continente, ma rivalutati e rivendicati con fierezza. Al contempo, sostiene che è il malgoverno centrale ad aver creato le condizioni perché la mafia nascesse e proliferasse, e che in questo contesto essa ha una ragion d'essere perché garantisce la giustizia dove altrimenti regnerebbe il caos. Pitrè, invece, sostiene che la mafia non esiste, ma che la mala pianta (sempre la mafia) è stata portata in Sicilia dall'Unità.

Non è difficile cogliere come si tratti di argomentazioni costruite *ad hoc* per difendere l'onorabilità della Sicilia. Come insegna Said, per riconoscere l'artificiosità delle rappresentazioni non è necessario provare la loro mancata corrispondenza con la realtà ma è sufficiente riconoscere gli «indizi, tutt'altro che difficili a cogliersi, dell'essere tali rappresentazioni appunto rappresentazioni»³². Gli aspetti cui occorre prestare attenzione, oltre agli artifici narrativi e alle figure retoriche, sono soprattutto le incongruenze. Come si è visto, sia il discorso di Pitrè che quello di Capuana sono fortemente contraddittori. Le argomentazioni che mettono in campo, infatti, non sono connesse tra loro da consequenzialità logica ma si configurano come smentite di argomentazioni contrarie, legate a queste ultime da una logica oppositiva che le fa tanto più assertive quanto più energica è la resistenza che incontrano: la mafia esiste, la mafia non esiste; la mafia è criminale, la mafia non è criminale; la mafia è siciliana, la mafia non è siciliana; la mafia è autoctona, la mafia è importata; i valori della cultura siciliana sono deprecabili, i valori della cultura siciliana sono encomiabili; la mafia è deprecabile, la mafia è encomiabile. È dall'accomodamento di queste "anti-tesi" fra loro contraddittorie in un discorso apparentemente coerente, o quanto meno accettabile, dunque dal compromesso tra la rappresentazione eteronoma e quella autonoma, che sorge l'argomento "nuovista".

32 Edward Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999, p.29.

Quest'ultimo, come nota fra gli altri³³ Salvatore Lupo, ha avuto uno straordinario successo nel corso dei secoli ed è stato sposato dagli stessi storici della mafia al fine di salvare la fondatezza dello schema ideologico dell'organizzazione criminale, ammettendo l'esistenza e il rispetto, in una certa fase storica, seppur molto remota, di un sistema di valori mafioso. Lupo riconosce però che tale argomento è estremamente sospetto, in primo luogo per il fatto di presentarsi alquanto prematuro nella storia della mafia, in secondo luogo per il suo riproporsi ricorsivo lungo tutto l'arco temporale della sua vita. Conclude, quindi, affermando che « oggi quasi tutti sono ormai disposti a riconoscere, sulla scia delle indagini dell'ultimo trentennio in Italia e in America, che le organizzazioni mafiose sono caratterizzate dalla *continuità*³⁴ ». L'avidità e la ferocia, infatti, « sono caratteristiche della mafia di ieri come di quella di oggi, entrambe capaci di massacrare innocenti, donne e bambini, in barba ai codici onorifici. Le diverse quantità e qualità della violenza si collegano piuttosto alle congiunture politiche » o al rinnovamento dei « quadri » di potere, dando luogo ad alternanze di tipo ciclico e non epocale³⁵.

Nuova camorra

Così come la mafia, anche la camorra – lo illustra bene Antonino De Francesco³⁶ – ebbe in occasione di importanti processi giudiziari i suoi momenti di clamore mediatico. Uno dei primi ad attirare l'attenzione nazionale, tanto da determinare una « nazionalizzazione della camorra³⁷ » e di conseguenza una « camorizzazione » di Napoli, fu il delitto Cuocolo: un regolamento di conti in cui rimase vittima un affiliato della malavita insieme alla moglie e che portò all'accusa di associazione a delinquere nei confronti di un gran numero di indagati. Il processo, che iniziò nel 1906 e terminò nel 1912, divise l'opinione pubblica e fu oggetto di numerose inchieste e cronache giornalistiche. Tra i saggi che deplorano l'accaduto tentando

33 Sulla decostruzione di tale mito, la cui rilevanza fu intuita già da Giovanni Falcone, sono stati condotti diversi studi di carattere storico e sociologico, fra i quali possiamo citare almeno due dei più importanti: Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa. Perché le mafie hanno avuto successo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015; Antonio Nicaso, *Mafia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

34 Salvatore Lupo, *Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Donzelli, 2004, p. 37.

35 *Ibidem*, p. 24.

36 Antonino De Francesco, *La palla al piede. Una storia del pregiudizio antimeridionale*, Milano, Feltrinelli, 2012.

37 Marcella Marmo, *Il coltello e il mercato. La camorra prima e dopo l'unità*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2011, p. 248.

un'analisi del fenomeno malavitoso a Napoli, di grande interesse è *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'annorata soggietà*, pubblicato nel 1907 a firma di Ernesto Serao e Ferdinando Russo. Ci troviamo in una congiuntura storico-geografica parzialmente diversa rispetto a quella presa in considerazione per la mafia siciliana, eppure in queste pagine torna con puntualità il confronto tra il presente e il passato.

L'«annorata soggietà» del titolo, infatti, si riferisce preferibilmente alla tradizione camorristica dell'Ottocento, che – a detta di Russo e Serao – era caratterizzata da valori cavallereschi e da « vero coraggio », a differenza di quella del presente responsabile del delitto Cuocolo, la «Bella Società Riformata», avvezza alla meschinità e alla codardia. La nuova camorra, spiegano gli autori, si scontra esclusivamente con le armi da fuoco, che « assai spesso sbagliano e colpiscono l'innocente », mentre il coraggio si dimostra « nella *zumpata* agile, drammatica, ricca di bei gesti, di attitudini impensate, di astuzie che richiedono sempre una fermezza incrollabile, e che domanda all'uomo sempre di guardare limpidamente il pericolo, di affrontarlo e soggiogarlo³⁸ ». Russo e Serao sembrano ricordare con nostalgia i camorristi « dei bei tempi », che « *sapevano morire* sulla forca o di fronte all'emulo inferocito³⁹ ». A proposito del presente, invece, scrivono:

La camorra si è incivilita, è diventata cittadina, ha buttato via la sua tradizione mezzo cavalleresca e mezzo birbonesca sorta tra gli agresti alvei natali, all'ombra delle forre selvagge o presso i nidi delle aquile e dei falchi, sulle rupi suonanti di schietti inni alla libertà umana. Le vertebre della mostruosa associazione si sono infrollite, le membra corrotte e avvelenate; cosicché il mostro, più molle, più pieghevole e anche più vile, ha potuto cacciarsi più agevolmente nel sottosuolo, distendervisi, trovarvi un adattamento consono ai suoi nuovi gusti, e al di là, in agguato, spiare e piombare sulla preda che venga a contatto coi suoi tentacoli⁴⁰.

Le metafore bestiali impiegate dagli autori per condannare il grado di «corrottela» e di penetrazione raggiunto dalla nuova camorra sono le stesse già incontrate in Capuana, citazione, in quel caso ironica, delle metafore di matrice lombrosiana impiegate da giornalisti, scrittori e antropologi per denigrare la società meridionale. In altri luoghi del saggio, oltre che ad una piovra, la

38 Ferdinando Russo, Ernesto Serao, *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'annorata soggietà*, Napoli, Bideri, 1907, p. 46, corsivi del testo.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, p. 26

nuova camorra è paragonata ad un « aracnide dalle innumerevoli e insaziabili ventose⁴¹ » e a un'« idra dalle cento teste che non può essere uccisa con la semplice amputazione di un suo membro⁴² ». Le metafore riservate ai camorristi di un tempo sono quelle ben più lusinghiere, ma altrettanto esotizzanti, delle « tigri », delle « pantere » e dei « leoni ». Di loro gli autori scrivono che, al pari delle « nobilissime fiere », sono stati poco prolifici: « la mala vita attuale, difatti, non conosce che la bassa ventura, e nel suo stabbio nessuna figura si eleva che abbia qualche caratteristica tendente ai tratti eroici⁴³ ».

Il camorrista “eroico”, anche definito “camorrista-gentiluomo”, è contrapposto al “gentiluomo-camorrista”, ovvero il *parvenu* senza scrupoli e senza valori, ed è descritto come « colui che, sia pure incoscientemente, dal suo ambiente si solleva, a poco a poco, fino a darvi prova, in molti casi, di una generosità d'animo senza pari. Come varia e complessa e interessante è questa classe di individui, che uniscono ad un cinismo singolare degli impulsi cavallereschi!⁴⁴ ». Di tale classe gli autori sembrano rimpiangere la « scomparsa », avvenuta ormai « cinquanta, trenta anni orsono⁴⁵ »: in maniera analoga, ma non uguale, a quanto accaduto alla mafia cavalleresca di Capuana e di Pitrè, essa è infatti stata spazzata via dai « rivolgimenti del '60⁴⁶ ». Questi ultimi hanno visto attuarsi una veemente repressione governativa, il cui effetto non è stato tuttavia di annientare la criminalità organizzata, ma solo di indebolirla e di farla risorgere più vile e insidiosa di prima.

La rappresentazione nobilitante della camorra “classica”, così come quella della mafia originaria, non si limita certo ai casi citati ma è di largo impiego nella letteratura e nella stampa del tempo. La stessa Matilde Serao, ad esempio, in un articolo intitolato *Vi è la camorra a Napoli? Coltello e rivoltella*, pubblicato sempre nel 1907 sul quotidiano *Il Giorno*, parla del guappo, o del « vero camorrista », come capace, a differenza di quello « moderno », di slanci di generosità e nobiltà⁴⁷. Secondo Marcella Marmo questa criminalità eroica del passato, questa “onorata società”, o “guapperia”, va interpretata in prospettiva storica, secondo la nota categoria coniata da Hobsbawm e Roger di

41 *Ibidem*, p. 56.

42 *Ibidem*, p. 12.

43 *Ibidem*, p. 67-68

44 *Ibidem*, p. 124.

45 *Ibidem*, p. 131.

46 *Ibidem*, p. 47.

47 Matilde Serao, « Vi è la camorra a Napoli? Coltello e rivoltella », *Il Giorno*, Napoli, 13-14 giugno 1907.

« tradizione inventata », come il tentativo della camorra di autolegittimarsi e autopromuoversi attraverso l'invenzione di rimarchevoli origini⁴⁸. Una simile lettura, tuttavia, implicherebbe l'ipotesi, come nel caso preso precedentemente in esame, di un'adesione più o meno consapevole da parte degli scrittori al progetto o addirittura all'attività della camorra, quando al contrario Russo e Serao condannano severamente l'organizzazione criminale e ne auspicano l'annientamento. I due autori, tra l'altro, sembrano avvertire con chiarezza il carattere « carnevalesco », come lo definisce Marmo, di determinati valori con i quali la camorra traveste i suoi atti di prevaricazione e di violenza⁴⁹. A proposito dell'onorata società, senza curarsi di entrare in contraddizione con quanto da loro stessi sostenuto altrove, affermano che « l'onore [...] è la più bislacca maschera di cui ciascuno ama coprirsi il viso a seconda delle proprie tendenze ». E continuano: « Per questi incoscienti, l'onore consiste nel sapersi far temere, nel potere imporre i pesi del proprio ozio ai lavoratori pavidi, nel dichiarare guerra aperta alla società: il coltello è la spada conquistatrice dei più alti attestati onorifici; il carcere è l'aeropago di questi cavalieri del delitto⁵⁰ ». Cionondimeno, il libro sembra prestare il fianco all'accusa di collusione con l'organizzazione criminale, almeno per quel che riguarda uno dei due autori. Nell'ultima sezione dell'opera, infatti, Russo, sul modello di altre sue precedenti prove letterarie⁵¹, si finge un ladro soprannominato lo "studente" e indirizza al giornalista « Cav. Ferdinando Russo » delle lettere in cui illustra dettagliatamente le usanze dell'universo criminale osservato dall'interno. Alcuni esegeti dello scrittore danno credito alla possibilità che egli conoscesse davvero quell'ambiente e vi partecipasse proprio con il nome di "studente"; altri lo considerano un « impostore », ma lo accusano ugualmente di avere giovato in una certa misura alla camorra e alla sua immagine⁵². Si tratta, in realtà, per Russo, di una semplice strategia autoriale, volta da una parte ad aggiungere credibilità agli ambienti e agli eventi descritti, rendendoli più reali

48 Marcella Marmo, *op. cit.*, p. 246.

49 *Ibidem*, p. 180-183.

50 Ferdinando Russo, Ernesto Serao, *op. cit.*, p. 27. E scrivono anche: « Sbagliano [...] coloro che [...] attribuiscono ai primi guappi napoletani il bel gesto di tutori dell'onore dei deboli contro esosi sopraffattori. La camorra ebbe per sua cuna il furto larvato, l'appropriazione soccorsa dalla prepotenza sanguinaria ». *Ibidem*, p. 20.

51 Con la stessa impostazione, Russo aveva già pubblicato un romanzo a puntate su *Il Mattino*: *Memorie di un ladro raccolte e pubblicate da Ferdinando Russo*.

52 Amato Lamberti, « "Imposture" letterarie e "simulacri" poetici. Il ruolo di Ferdinando Russo nella costruzione dell'immaginario di massa sulla "camorra" », in *Id.*, *op. cit.*, p. 204.

e per questo più interessanti, dall'altra ad accrescere il valore del proprio ruolo di scrittore, avanguardia esplorativa nel sottomondo della malavita che ne riemerge, esponendosi al rischio, per darne notizia ai lettori.

L'argomento nuovista e le rappresentazioni del Sud

L'espedito narrativo della partecipazione dell'autore al mondo criminale rappresentato, inaugurato già da Francesco Mastriani, sarà di lunga fortuna nel racconto della camorra fino al presente e denoterà la postura, talvolta ambigualmente compiaciuta, di scrittori che vantano una diretta conoscenza dei fatti: uno su tutti, Roberto Saviano. Tale espediente, in un certo senso, è parte di un altro e più ampio *topos* del racconto del Mezzogiorno, cioè quello del contatto (sempre controllato) con l'incandescente. Pensiamo al tema della "mostruosità" presente in molti romanzi meridionali, che ha fatto parlare studiosi come Goffredo Polizzi di "gotico meridionale"⁵³. Attraverso il racconto dell'eccezionale e dello spaventoso, gli scrittori del Sud confermano i pregiudizi antimeridionali (particolarmente quelli accreditati dalla "scienza" positiva) e le aspettative che essi creano nel pubblico; al contempo li circoscrivono per ridimensionarne la portata negativa e infamante. Esempi di questo *topos* sono la follia ebete e bestiale in cui sprofonda il marchese di Roccaverdina nel finale dell'omonimo romanzo di Capuana, il feto deforme, discendenza degenerata del sangue dei *Vicerè*, o, ancora, l'incompresa abnormità della sorella e poi del marito (anche chiamato "la cosa") della protagonista de *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza. Quest'ultimo esempio deriva direttamente da quelli di Capuana e De Roberto summenzionati, con il preciso intento di smascherarne la natura "letteraria". Una volta compresa l'origine della malattia dei personaggi e ricondotta a razionalità, infatti, essa non appare più tanto eccezionale e viene anzi a rappresentare un motivo di evoluzione per la protagonista. Nel romanzo, dunque, l'impiego dello stereotipo è di segno diverso rispetto ai casi precedenti: se lì veniva accolto e replicato, seppur in maniera edulcorata, quale tributo pagato dallo scrittore alle mode e alle ideologie dominanti, qui viene solo citato, convocato sul palcoscenico del romanzo per essere riconosciuto e demistificato, in modo coerente a quanto aveva già fatto, a livello ancora embrionale, il Verga di *Fantasticheria*⁵⁴.

53 Goffredo Polizzi, « Federico De Roberto e la nascita mostruosa della Nazione. Razza e degenerazione ne *I Vicerè* », in Valeria Deplano, Gabriele Proglia (a cura di), *Subaltermità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e Storia*, Roma, Aracne, 2014, p. 181-202.

54 Un simile trattamento è riservato da Verga anche allo stereotipo della gelosia nei *Malavoglia*, un luogo comune che tra l'altro fa sistema con quelli dell'onore e del rispetto, pilastri della

Se la rappresentazione della mostruosità nella narrazione del Sud, come si è detto, da un lato costituisce per gli autori un modo di accrescere la propria rilevanza nel panorama culturale nazionale perché testimonianza diretta di un mondo dall'esterno percepito come diverso e spaventoso, dall'altro è spesso parte di un'opera di erosione dell'immagine eteronoma perché offre agli scrittori meridionali l'occasione di ridimensionarne l'eccezionalità e la negatività, circoscrivendola a singoli personaggi, luoghi, oppure tempi, come avviene per l'"argomento nuovista".

Quest'ultimo, peraltro, non è prerogativa esclusiva del racconto della criminalità organizzata: simili confronti tra passato e presente vengono spesso instaurati su altri temi, non solo nelle opere di narrativa, dove l'idealizzazione del passato perduto viene a costituire un intramontabile motivo lirico-memoriale, ma anche in scritti saggistici e inchieste, come *Il ventre di Napoli* della già nominata Matilde Serao, o *Tipi e paesaggi sardi* di Grazia Deledda. Entrambe le opere si presentano esplicitamente come risposte a due celebri indagini sulle condizioni del Mezzogiorno condotte a fine Ottocento: *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini e *La delinquenza in Sardegna* di Alfredo Niceforo. Nello scritto di Serao, come in quello di Deledda, le problematiche delle regioni meridionali vengono presentate come degenerazioni di situazioni in origine innocue o perfino positive. Ciò è vero per la criminalità: da una parte la camorra e dall'altra il brigantaggio, che Deledda, al pari di altri scrittori sardi, descrive come una forma d'espressione dell'avventurosità e della *balentia* dei giovani uomini isolani⁵⁵, in tempi più recenti uscita fuori controllo. Ma è vero anche per altre questioni, che vengono interpretate attraverso un confronto con il passato: il problema abitativo napoletano, ad esempio, che, dopo l'opera di "risanamento" del governo, vede il popolo partenopeo respinto dietro il « paravento » della nuova Napoli, e costretto a vivere più « accalato » e misero di prima e gettato nelle braccia del gioco d'azzardo, dell'incultura e del malaffare⁵⁶. O, ancora, le condizioni di sottosviluppo agricolo della Sardegna,

rappresentazione e dell'ideologia mafiose, invero travestimenti, come si è detto, delle reali attività criminali dell'organizzazione. Ebbene, nel romanzo verghiano, nel corso di un processo, la gelosia dei meridionali e la difesa dell'onore macchiato vengono chiamate in causa come attenuanti per ottenere una riduzione della pena dell'imputato. In questo modo, Verga getta le basi per un altro *topos*, quello della demistificazione dello stereotipo, che diverrà cardinale per tutta la tradizione letteraria e cinematografica di argomento siciliano. Basti pensare solo al finale del *Giorno della civetta* di Leonardo Sciascia o ad un film come *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi.

55 Grazia Deledda, *Cosima*, in Id., *Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, 2004, p. 733.

56 Matilde Serao, *Il ventre di Napoli e altre storie*, Roma, L'Espresso, 2005, p. 90.

che Deledda non imputa più, come aveva fatto in precedenza accordando le sue idee a quelle dell'antropologia positiva, all'"atavismo" del popolo sardo, alla sua « atarassia » e alla sua « infingardaggine⁵⁷ », ma al disboscamento, alla mancanza di forza lavoro e al malgoverno del presente.

I "mali" del Sud, dunque, vengono riconsiderati e concentrati nel più recente passato o, quando ciò non è possibile, ascritti alla sola plebe, come avviene ad esempio per la lascivia delle donne o l'aggressività e l'ignoranza degli uomini in Deledda, o come accade nelle prime pagine de *La Sicilia e il brigantaggio* di Capuana, dove le "stranezze" della Sicilia vengono attribuite unicamente al « popolo basso⁵⁸ ». Il fatto che il bersaglio cui è indirizzata la strategia di "spostamento" (per usare un concetto psicoanalitico particolarmente calzante⁵⁹) risulti intercambiabile, cioè indifferentemente individuato sull'asse temporale o su quello sociale, conferma una volta in più, se ce ne fosse bisogno, la natura funzionale e, appunto, strategica di tale "spostamento". In ultimo, bisogna rilevare come, nelle risposte degli scrittori meridionali, l'origine delle difficili condizioni del Mezzogiorno sia spesso imputata, in maniera poco chiara e farraginoso, allo stesso soggetto portavoce e temine di paragone della loro denuncia, la Nuova Italia, la cui unificazione, da spartiacque tra un'immagine del Sud neutra (o quasi) a una problematica, diventa discriminare tra una realtà meridionale positiva a una degenerata.

Gli scritti presi in considerazione in queste pagine, opera di quelli che sono altrimenti autori di romanzi, racconti e *pièces* teatrali di successo, appartenendo a un genere ibrido, tra il saggistico e il narrativo, costituiscono interessanti momenti di raccordo tra la letteratura e il mondo che rappresenta e offrono uno scorcio nell'officina di produzione dell'immagine letteraria del Sud. Essi, inoltre, come già ricordato, si caratterizzano per essere tutti interventi di risposta, riesame e confutazione, punto su punto, di altri scritti responsabili delle deformazioni negative del Meridione, e mostrano dunque bene come alcuni luoghi comuni, di largo uso anche nella narrazione letteraria, nascono proprio dall'interazione tra soggetto che rappresenta e soggetto rappresentato.

57 Grazia Deledda, Lettera a Angelo De Gubernatis, 14 ottobre 1893, in F. Di Pilla, *Premi Nobel per la letteratura. Grazia Deledda*, Milano, Fabbri Editore, 1966.

58 « Il popolo basso è riconosciuto essere diverso, in quanto differente dalle élites come lo sono gli strati inferiori di tutte le popolazioni ». Luigi Capuana, *op. cit.*, p. 12.

59 Ci riferiamo ai concetti prima freudiani e poi lacaniani di "condensazione" e "spostamento", largamente impiegati nell'ambito della critica postcoloniale, da più parti applicata al caso italiano.

Dickie parla, a tal proposito, di rappresentazioni di compromesso e si richiama alla categoria di « stereotipo » coniata dal teorico postcoloniale Homi Bhabha⁶⁰. Le immagini del Sud sarebbero fissazioni, frutto di un incontro che si svolge al confine tra il centro e la periferia della Nuova Italia e che è parte di un processo nazionalistico ed etnocentrico di reciproca assimilazione. Dal nostro punto di vista, tali immagini non sono tanto il prodotto di una contrattazione tra due soggetti, quanto le autonome rinegoziazioni e le risposte di secondo livello di un mediterraneismo di primo livello più o meno aggressivo, che cercano di mediare o di reagire ad un discorso subordinante condotto dal centro del potere. Tali risposte degli scrittori del Sud si sviluppano quindi su una linea progressiva che va dal ridimensionare al ribaltare la rappresentazione ricevuta, come abbiamo visto accadere in Capuana, e che poco ha a che vedere con la collusione con il fenomeno malavitoso – checché se ne dica a proposito dello scrittore di Mineo o dello “studente” napoletano –, ma che riguarda piuttosto la contestazione di un immaginario alterizzante e la progressiva correzione quanto più favorevole possibile dei suoi pregiudizi.

⁶⁰ John Dickie, *op. cit.*, p. 114 s.



Pirandello e le origini del fenomeno mafioso

Analisi della novella *La lega disciolta*

Luigi Arata

Università degli Studi di Genova

L'analisi delle caratteristiche di don Zuli, il personaggio principale della novella pirandelliana *La lega disciolta*, dimostra che più che lui è l'ambiente nel quale egli vive ad essere definibile come mafioso

Parole chiave: Luigi Pirandello, *La lega disciolta*, Don Zuli Bómbolo, mafia, XX secolo, Italia

L'analyse des caractéristiques de Don Zuli, le personnage principal de la nouvelle de Pirandello *La lega disciolta*, montre que c'est l'environnement dans lequel il vit qui peut être défini comme mafieux plus que lui.

Mots clés : Luigi Pirandello, *La lega disciolta*, Don Zuli Bómbolo, mafia, xx^e siècle, Italie

Il protagonista de *La lega disciolta*¹ di Pirandello si chiama, nella versione definitiva della novella, Don Zuli Bómbolo. Nelle prime due stesure il nome era 'Nzulu Bùmmulu e sarebbe diventato Don 'Nzuli Bùmmulu in un progetto teatrale, alla fine non realizzato². Queste due ultime denominazioni spiegano la genesi della scelta conclusiva: 'Nzulu è la versione siciliana del nome proprio Enzo; tuttavia, la vicinanza con l'etnonimo Zulù suggerisce che Pirandello volesse sottolineare così la diversità razziale dell'uomo. Quanto a Bùmmulu, ne è attestato l'uso in siciliano per indicare un recipiente dal collo stretto, utile a conservare l'acqua fresca. Il sostantivo deriva dal greco *bombyle*, che designa un'anfora³. Questo termine può riferirsi anche al bernoccolo o a un uomo tozzo o sciocco. Inoltre, *bummulàru* vuol dire vasaio o balzubiente; quest'ultimo significato è legato al latino *bombus* « ronzio⁴ ».

Pirandello, dunque, non impiega una denominazione altisonante per il protagonista. Il nome Bómbolo potrebbe alludere ad un ordigno e lo descriverebbe come un uomo che non va per il sottile. In più, se il *bùmmulu* è un vaso che, se svuotato, produce un borbottio⁵, è anche vero che Bómbolo è descritto tramite il riferimento all'acqua che cade in una conca, provocando un rumore che ricorderebbe il suo respiro diventato affannoso, dopo che se l'è presa con alcuni braccianti, suoi protetti, che non vogliono lavorare⁶.

-
- 1 La novella appare per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 6 giugno 1910. Ora è inserita nel primo tomo del terzo volume delle *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, III. 1, Milano, Mondadori, 1990, p. 70-80.
 - 2 Andrea Camilleri, *Saggio introduttivo*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, IV, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, A. Mondadori, 2007, p. LXIV.
 - 3 Michele Pasqualino da Palermo, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino*, Palermo, Della Reale Stamperia, 1785, I p. 216; Vincenzo Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Tipografia del Giornale Letterario, 1838, I p. 120; Giuseppe Biundi, *Dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Presso i fratelli Pedone Lauriel, 1857, p. 58-59; Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel editore, 1868, p. 132; Michele Castagnola, *Dizionario fraseologico siciliano-italiano*, Palermo, Cavallotto, 1980, p. 62; Luigi La Rocca, *Dizionario siciliano-italiano e italiano-siciliano, con particolare riferimento al dialetto del centro Sicilia nella vecchia civiltà contadina: con la citazione di proverbi e modi di dire*, Caltanissetta, Terzo millennio, 2000, p. 31.
 - 4 Camillo Sapienza, « Etimologie popolari e fenomeni affini del dialetto siciliano con particolare riguardo alla zona catanese », *Studi glottologici italiani*, 6, 1912, p. 4; Luigi Milanese, *Dizionario Etimologico della Lingua Siciliana*, Milano, Mnamon, 2015, s.v. *bummulu*.
 - 5 Innocenzo Fulci, *Lezioni filologiche sulla lingua siciliana*, Catania, Tipografia del Reale Ospizio di Beneficenza, 1855, p. 210.
 - 6 « E dopo la fiera invettiva si sentiva l'ansito del suo torace poderoso, a cui pareva rispondessero, dalla tenebra frigida d'una grotta, che vaneggiava in fondo, i cupi tonfi cadenzati delle gocche



Il personaggio è presentato direttamente nelle prime righe della novella: il particolare che è più sottolineato è il berretto rosso da turco da lui indossato (definito più oltre come « fez »), almeno finché ritiene di dover tenere insieme la lega di lavoratori, della quale è il controllore. Il copricapo lo identifica come uno straniero: in effetti, nella zona della Sicilia che per qualche tempo « domina », egli è sentito come un corpo estraneo⁷. Che questo oggetto abbia un significato narrativo è evidente anche dal seguito: quando lo cede al suocero, perché ha deciso di andare in pensione, l'autore commenta dicendo che Bómbolo « deponeva con quel berretto la sovranità ». Il fez, dunque, lo ha identificato fino a quel momento non solo come un turco, ma anche come un capo o un re⁸. È stato spesso notato che anche un altro personaggio pirandelliano porta lo stesso berretto: è il mago Cotrone de *I giganti della montagna*, il padrone della Scalogna, presso la quale la protagonista, Ilse, ha in mente di portare in scena *La favola del figlio cambiato*. Bómbolo può essere definito il doppio di Cotrone⁹:

d'una cert'acqua amara, renoiscia, piombanti entro una conca viscida, dove alle volte qualche ranocchia quacquarava ».

- 7 Roberto Tessari, *La teosofia pirandelliana: lanterne umane e abissi ultraterreni*, in *Pirandello e la fede*, a cura di Enzo Lauretta, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, p. 77-78.
- 8 Paola Daniela Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo: saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994, p. 562.
- 9 Nino Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Roma - Bari, Laterza, 1983, p. 196; Luigi Sedita, *La maschera del nome: tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988, p. 94; Paola Daniela Giovanelli, « Le due trilogie pirandelliane: il linguaggio del corpo tra deformazione e utopia », *Rivista di studi pirandelliani*, 9-11, 1991, p. 44; Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma - Bari, Laterza, 1991, p. 238; Stefano Milioto, *I giganti della montagna: la villa incantata, il manipolo bizzarro del mago Cotrone e una postilla al titolo*, in *Le due trilogie pirandelliane. Il « teatro nel teatro », i « miti » e la loro fortuna nel mondo anglofono*, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, Palermo, G.B. Palumbo, 1992, p. 116; Sergio Bullegas, *Pirandello e Lazzaro: il mito sulla scena*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. 81; Roberto Tessari, *Le eresie catare di Pirandello: fantasmi teosofici e teatrosofici in costumi grotteschi*, in *La passione teatrale: tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano, Otto e Novecento: studi per Alessandro D'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, p. 399; Giuseppe Bolognese, *I Giganti industriali di Pirandello*, in *Letteratura e industria: atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, L. S. Olschki, 1997, II p. 645; Nino Borsellino - Lucio Felici, *Il Novecento: scenari di fine secolo*, II, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, p. 660-661; Sergio Bullegas, *Archetipi del femminile e miti pirandelliani*, in *La coscienza e il coraggio: esperienze letterarie della modernità: studi in onore di Sandro Maxia*, a cura di Giovanna Caltagirone, Cagliari, AM&D, 2005, p. 447; Roberto Tessari, *L'ermeneutica pirandelliana di Umberto Artioli*, in *Drammaturgie della quête: Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004): Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004)*, Padova, 24-25 maggio 2005, a cura di Elena Randi e



entrambi stanno dalla parte dei più sfortunati, si lasciano alle spalle la civiltà cristiana della quale riconoscono il fallimento e finiscono per approdare in un non-luogo (un paese dell'Oriente per don Zuli, la misteriosa residenza ai limiti del mondo abitato per il mago). D'altronde, il nome Cotrone è riconducibile ad una parola del dialetto siciliano, *cutrone*, che designa un vaso, come *bùmmulu*¹⁰.

Come molti altri personaggi pirandelliani, anche don Zuli è estraneo all'ambiente dove vive, lontano se non per origine sicuramente per scelte, abbastanza fuori di chiave da non comprendere i meccanismi sociali nei quali è immerso e che, pur forse senza saperlo, se non al finale, rifiuta o meglio vuole superare. Il primo aspetto particolare del protagonista è proprio il suo essere turco. Non è dato sapere se sia nato in Oriente: si dice solo che ha vissuto parte della sua vita colà, senza spiegare precisamente dove, mentre il luogo, Montelusa, dove si svolge la novella è ben identificato dall'autore¹¹. « Turco », in realtà, non va inteso letteralmente, ma come un'indicazione della religione musulmana scelta da don Zuli¹² e, forse, come una metafora della sua alterità¹³.

Cristina Grazioli, Padova, Esedra, 2006, p. 39; Eny V. Di Iorio, *Il doppio nella tematica di Pirandello*, New Brunswick, Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 2009, p. 277.

- 10 Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude*, op. cit., p. 819.
- 11 Qualche studioso sostiene che la località sia stata inventata da Pirandello (che la userebbe come ambientazione per un trittico di novelle, intitolato *Tonache di Montelusa* e costituito da *Difesa di Mèola*, da *I fortunati* e da *Visto che non piove...*, e citata anche ne *I vecchi e i giovani* dove si parla degli « uliveti di Montelusa »), ma in realtà il nome corrisponde a quello di una contrada sul litorale agrigentino (anche detta Maddalusa), là dove è stata scoperta un'antica necropoli. Il nome è usato anche da Andrea Camilleri che, nei suoi romanzi con protagonista il commissario Montalbano, la identifica con la città di Agrigento. Tuttavia, Pirandello, se avesse in testa quest'identificazione, userebbe piuttosto il toponimo Girgenti, come normalmente fa. La posizione di Montelusa, ad ovest rispetto alla citata Punta Bianca, è confermata anche dal fatto che Bómbolo vada spesso al porto per vedere se qualche nave arriva dall'Oriente. Per un'altra opinione, si veda Salvatore C. Trovato, « Per una tipologia della toponomastica agrigentina nelle *Novelle per un anno* di Pirandello », *Siculorum gymnasium*, 40, 1987, p. 369-371, che sostiene che la sostituzione del toponimo Girgenti con Montelusa è motivata dal fatto che la lega di cui Pirandello parla è un'associazione mafiosa. Cfr. anche Enzo Lauletta, *Luigi Pirandello: storia di un personaggio fuori di chiave: i luoghi, il tempo, la vita, le opere, l'ideologia*, Milano, Mursia, 1980, p. 12; Enzo Lauletta, *Girgenti (Agrigento): un luogo emblematico*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello: atti del convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di Gianvito Resta, Roma, Salerno, 2002, p. 116.
- 12 Sergio Champailla, *Chi è Goj*, in *Controcodice*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2001, p. 128 (= « Chi è Goj », *Libri e riviste d'Italia*, 47. 539-550, 1995, p. 413).
- 13 Pirandello di certo vuole costruire un personaggio *sui generis*, al limite dell'assurdo, fors'anche ridicolo. Andrea Camilleri, ad es., prende in giro la mafia in *Gita a Tindari*, dove racconta di come il figlio di un boss mafioso, 'Ngilino, impazzisca e cominci a parlare in una lingua

Altrove, nelle novelle di Pirandello, la stessa provenienza è adottata per altri personaggi. Lo si dice di Lars, il marinaio norvegese protagonista di *Lonano*: sbarcato a Porto Empedocle, perché malato, il ragazzo è in città considerato un estraneo, anche per la sua fisicità: gli occhi azzurri, la statura gigantesca e la pelle chiara, che si brucia al sole siciliano (tanto che lo soprannominano, ironicamente, « l'arso »). Quando don Pietro Milio, che lo ospita e la cui nipote, Venerina, si innamora di lui, ne parla con donna Rosolina, lo definisce appunto « turco », espressione che la donna di casa traduce immediatamente con « scomunicato », tanto che poi, quando il marinaio guarisce, vuole cacciarlo di casa. In questo caso, la diversità è soprattutto di carattere religioso, come nel caso di don Zuli. Ma, diversamente da lui, Lars non si sente mai integrato nella sua nuova vita. Inoltre, alla fine, non può rientrare in patria, perché ha sposato la sua infermiera e ha avuto un figlio da lei, per cui non può abbandonarli.

« Turco » significa irreligioso anche ne *La giara*: il protagonista, don Lollò Zirafa, di fronte al problema di una giara che si deve rompere per far uscire Zi' Dima Licasi, bestemmia « come un turco », perché non vuole rimetterci il prezzo del grande recipiente che s'è fatto costruire. La Turchia è presentata come una nazione degenerare dai reduci garibaldini della novella *Le medaglie* e dal filotedesco professore Brecche in *Brecche e la guerra*. « Turco » è, poi, definito il comportamento di un marito fedifrago da parte del professor Paolino (che è, segretamente, l'amante della moglie di costui) in *Richiamo all'obbligo*. Allo stesso modo, in *La morta e la viva*, la disposizione che obbliga a cacciare di casa la seconda moglie del protagonista, che s'è risposato pensando che la prima, alla fine tornata sana e salva, sia morta, è definita una legge « turca », cioè ingiusta. Sul fatto che ciò che è « turco » sia incomprensibile insiste l'anziana levatrice non diplomata della novella *Donna Mimma*, costretta a iscriversi all'università, dove sulle prime non riesce a comprendere le lezioni del professore del suo corso, tanto che pensa che stia parlando turco.

« Turco », dunque, nell'opera narrativa di Pirandello, è un aggettivo che più che far riferimento all'esatta provenienza geografica di una persona o di un oggetto ne sottolinea l'incoerenza rispetto al sistema di valori di riferimento: « turco » è colui o ciò che non sembra adatto alla situazione culturale nella quale si è immersi, è colui o ciò che non è accettato, perché estraneo, apparentemente dal punto di vista etico, mentre, in realtà, lo è dal punto di vista culturale.

incomprensibile che lui sostiene essere l'arabo: come se non bastasse, comincia anche a vestirsi come un arabo e finisce per farsi chiamare « Sceicco » (cfr. Diana Glenn, *The Shadow of the Precursor*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Pub, 2012, p. 133-134).

È « turco » il luminare che parla il linguaggio della scienza davanti a Mimma che mai ha studiato a scuola; è « turca » la legge che non rispetta i sentimenti di due innamorati e li divide per via di un legame matrimoniale passato; è « turco » l'uomo che, costretto ad emigrare, non trova il proprio posto nel luogo dove, per caso, è finito.

Nello stesso modo è turco anche don Zuli: benché parli la stessa lingua dei Siciliani con cui ha a che fare, nessuno lo capisce davvero (e, infatti, tutti fraintendono le sue intenzioni); d'altronde, come capita a Lars, neanche lui comprende i desideri di coloro che si trova davanti, o, per meglio dire, li comprende solo superficialmente, se non nel finale quando la loro reale essenza si disvela in modo più evidente. Don Zuli è *altro*: ecco perché è « turco ». Se è siciliano per nascita (ciò che, però, non è detto esplicitamente), non lo è per vocazione: egli si è realizzato *altrove* ed è colà che va, alla fine, ad essere se stesso. Non a caso, nelle sequenze centrali, Pirandello lo descrive malinconico di fronte al mare, mentre aspetta qualche nave da est.

Anche la sua fisicità lo descrive come *diverso*: Pirandello lo raffigura come dotato di un « testone » (il gigantismo lo accomuna con lo Scandinavo protagonista di *Lontano*), il che potrebbe significare simbolicamente che Bómbolo è testardo (ciò che è in effetti) o lento di comprendonio (altro aspetto della sua personalità, più chiaro verso il finale). Il suo corpo appare, in effetti, come un congegno forte e letale che straborda di energia, tanto che domina chiunque gli stia vicino.

Più oltre, l'autore, che sta spiegando, attraverso i suoi comportamenti, il carattere del protagonista, insiste sul suo odore, descritto come « di spezie levantine, forse per certi sacchetti di cuojo e bossoletti di legno che teneva addosso, o forse per il fumo del suo tabacco turco ». Egli dunque ha l'abitudine di portare addosso barattoli o sacchetti contenenti essenze profumate: si tratta di una tradizione sinica. Gli antichi Cinesi credevano che quegli oggetti avessero la proprietà di respingere gli insetti e difendere da alcune malattie¹⁴.

14 Un sacchetto profumato appare perfino nelle opere tradizionali della tipica opera Chao: cfr. Milagros G. Tanlayco, *Chinese Traditional Drama: A Mirror of Values*, Manila, UST Pub. House, 2000, p. 280. L'uso di sacchetti di questo tipo deve risalire alla preistoria, visto che essi sono menzionati anche nell'opera di medicina cinese più antica, *Huang Di Nei Jing*, scritta da Bo Qi; ancora oggi essi sono utilizzati in gran parte della Cina, ma soprattutto nella regione di Qingyang. Si vedano: Charles D. Benn - Charles Benn, *China's Golden Age: Everyday Life in the Tang Dynasty*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 113-114; Jun Zhou - Gail Taylor, *The Language of Color in China*, Newcastle, Cambridge Scholars Publisher, 2019, p. 107-108.

Questo dettaglio, che tradizionalmente nella cultura classica è inteso come segno di effeminatezza¹⁵, contrasta con il vigore virile di don Zuli.

I suoi gesti, invece, confermano la sua durezza: quando è raffigurato nel caffè del suo paese, Pirandello aggiunge che egli tiene « un pugno chiuso sul marmo del tavolino in atto d'impero » (quest'ultima parola è significativa in bocca ad un Turco, anche se lo fosse solo d'adozione), segno del suo ruolo di comando. Altrettanto caparbia è la nonna di Dretta nella novella intitolata *Pubertà*: essa tiene « le mani sotto la gola: l'una, a pugno chiuso; l'altra, deformata dall'artrite su quel pugno »; quella posa angosciante fa concludere alla nipote che la donna, sorretta dalla sua volontà, non morirà mai. Tiene il pugno chiuso sulla bocca anche il Capocomico di *Sei personaggi in cerca d'autore*, in piedi, in mezzo al palco, anch'egli, come don Zuli, travolto dalla speranza utopistica di dare forma all'amalgama ingestibile della vita umana.

I due, per quanto posti in luoghi *lateralis* (il palcoscenico di un teatro e un caffè), sono uomini che decidono, o che sembrano poterlo fare. Bómbolo, pur se rimane tutto il giorno in un posto di svago (per cui potrebbe apparire un perdigiorno), marca bene il territorio (scelto con oculatezza, perché quel bar, dove entrano tanti uomini e donne, è un *ufficio* adatto per il suo *lavoro* che tocca trasversalmente tutte le classi): ha le gambe aperte, una posizione che manifesta la sua volontà di dominio; quest'aspetto è rimarcato anche dal fatto di stare a « guarda[re] tutti in giro », per cui sembra che don Zuli non faccia nulla, mentre, in realtà, sta controllando chiunque finisca nel suo campo di osservazione.

Pirandello è più esplicito, quando aggiunge che l'uomo studia il suo campo di battaglia « senza disprezzo ma con gravità accigliata, quasi per dire: "I conti qua, signori miei, lo sapete, bisogna farli con me" ». Il nesso « gravità accigliata » è quasi un *unicum* nella letteratura italiana, dove è attestato nei

15 Jasper Griffin, « Augustan Poetry and the Life of Luxury », *Journal of Roman Studies*, 66, 1976, p. 87-104; John Percy Vyvian Dacre Balsdon, *Romans and Aliens*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979, p. 60-63, 225-230; Peter Guyot, *Eunuchen als Sklaven und Freigelassene in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, p. 71-91; Amy Richlin, *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 92; Catharine Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 92-97; Marilyn B Skinner, « *Ego mulier: the Construction of Male Sexuality in Catullus* », *Helios*, 20, 1993, p. 107-130; Mathew Kuefler, *The Manly Eunuch: Masculinity, Gender Ambiguity, and Christian Ideology in Late Antiquity*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2001, ad es. p. 47; Craig Arthur Williams, *Roman Homosexuality*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 150-151. Per un inquadramento generale del fenomeno, non limitato all'analisi del mondo antico, è sempre valido lo studio di Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.

Ritratti letterari di Edmondo De Amicis¹⁶, che così descrive Alexandre Dumas padre, che, pure, sta per mettersi a ridere e che, poco prima, è definito dallo scrittore onegliese come un dinoccolato uomo di colore (dunque, uno straniero, o un uomo che lo sembra). Anche Bómbolo appare con un'aria « grave », con una compostezza solenne, eppure non ha disprezzo per chi ha intorno; se anche tratta tutti con rispetto, egli, però, fa capire subito di essere il decisore finale, l'*oste* con cui si fanno i *conti*, secondo il detto al quale è evidente ci si riferisca. L'allusione al proverbio, però, fa emergere il sospetto che quella nella quale don Zuli effettua il proprio controllo sia una zona grigia non lontana dall'imbroglione.

Nel caffè, del resto, si consuma una recita che coinvolge Bómbolo e i proprietari terrieri: questi ultimi, derubati dai suoi uomini, gli si presentano con deferenza, « con tanto di cappello in mano », chiedendogli il favore di riportare loro le bestie trafugate. L'uomo, che sembra un padrino che accoglie i protetti nella sua casa, risponde con altrettanto rispetto¹⁷, spogliandosi della *corona*, presentandosi sullo stesso piano dei suoi questuanti (« balzava in piedi, si cavava il berretto, s'impostava sull'attenti e con la testa alta e gli occhi bassi rispondeva »), come fosse ai loro ordini¹⁸. È interessante che egli si metta « sull'attenti »: forse si tratta di un retaggio di una sua precedente carriera militare. L'atteggiamento che propone ai *clienti* è quello d'un soldato davanti a un superiore: si toglie il fez (che dal 1826, per decisione di Mahmud II, era il copricapo della fanteria imperiale), unisce i talloni con le punte divaricate, tiene la testa alta, ma abbassa lo sguardo. Quest'ultima antitesi sottolinea l'atteggiamento ambivalente dell'uomo.

La sua doppiezza è evidente anche nelle sue parole: quando definisce i responsabili degli abigeati « birbanti », parola che indica in Pirandello un malfattore¹⁹, immediatamente dopo aggiunge, con un'*attenuatio* che insiste

16 Edmondo De Amicis, *Ritratti letterari, Emilio Augier e Alessandro Dumas*, Milano, Fratelli Treves, 1881 p. 130.

17 Secondo Enrico Iacchello, *Pirandello e la crisi del potere*, in *La Giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia: atti del Convegno di studi, Catania, 15-18 dicembre 1994*, a cura di Angelo Zappulla, Acireale, La cantinella, 1997, p. 185-198, p. 196, l'atteggiamento deferente dei questuanti come pure quello di don Zuli sembra parte di quello che lo studioso definisce « armamentario rappresentativo e autorappresentativo... mafioso ». Si veda anche Salvatore Lupo, *La mafia: Centosessant'anni di storia. Tra Sicilia e America*, Roma, Donzelli, 2018, p. 35.

18 Salvatore Lupo, *Di fronte alla mafia: consenso, passività, resistenza*, in *Mafia e società italiana: rapporto '97*, a cura di Luciano Violante - Livia Minervini, Roma - Bari, Laterza, 1997, p. 15.

19 Sul significato dell'espressione « birbante », cfr. Salvatore Claudio Sgroi, *Il dinamismo linguistico del Turno*, in *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1990, p. 36-37.

sullo stesso termine, però ridefinendone i confini semiotici: « Diciamo birbanti »; sono delinquenti, afferma Bómbolo, ma lo fanno per sopravvivere, visto che sono pagati troppo poco.

Preso l'impegno di restituire ai malcapitati il maltolto, dopo aver deplorato il comportamento dei suoi uomini e indicato la paga giusta²⁰ per evitare altre rappresaglie, dopo aver menzionato l'unico esempio di proprietario che retribuisce correttamente i propri lavoranti e non ha avuto più problemi (cioè il suocero), si immerge nell'imbroglio: finge di cercare i capi rubati, anche se sa già dove sono e chi li ha sottratti. Si tratta della prima traccia di illegalità nel suo comportamento²¹.

20 Corrado Barberis, *Le campagne italiane dall'Ottocento a oggi*, Roma, Laterza, 1999, p. 335.

21 Giuseppe Giarrizzo, *Mafia*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, V appendice (1993) <https://www.treccani.it/enciclopedia/mafia_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (Ultima visita: 9-8-2021) individua il modello dell'organizzazione di don Zuli nelle « fratellanze » denunciate per la prima volta dal procuratore generale di Trapani, Pietro Calà Ulloa (1801-1879), in una lettera al ministro degli affari interni del Regno delle Due Sicilie Emmanuele Parisi (3 agosto 1838): queste « sette », come sono definite dal magistrato, controllate da un capo, avrebbero una cassa comune con la quale si gestisce il denaro utile « ora [a] far esonerare un funzionario, ora [a] conquistarlo, ora [a] proteggere un imputato, ora [ad] incolpare un innocente » e che è promossa attraverso il ricorso all'abigeato o al rapimento con fini estorsivi. A proposito della singolare figura di funzionario e saggista Calà Ulloa, si vedano, perlomeno, Mario Menghini, « L'ultimo ministro di Francesco II », *Esercito e nazione*, 5.4, 1929, p. 25-42; Edmondo Cione, *Napoli romantica*, Napoli, Morano, 1957; Antonio Saladino, *L'estrema difesa del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, Società napoletana di Storia patria, 1960; Alfonso Scirocco, *Calà Ulloa, Pietro, duca di Lauria, marchese di Favale e Rotondella*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVI (1973) <[https://www.treccani.it/enciclopedia/calaulloa-pietro-duca-di-lauria-marchese-di-favale-e-rotondella_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/calaulloa-pietro-duca-di-lauria-marchese-di-favale-e-rotondella_(Dizionario-Biografico))> (Ultima visita: 9-8-2021); Antonio Boccia, *Pietro Calà Ulloa - L'originale proposta federalista dell'ultimo Premier delle Due Sicilie*, Lauria, Ed. Progetto Grafico, 2004. Giarrizzo ritiene anche che Pirandello abbia, ne *La lega disciolta*, fatto riferimento al primo processo di mafia contro la Fratellanza o Mano fraterna di Girgenti (1882-1885). Si trattava di una società di mutuo soccorso, la quale si trasformò ben presto in un'associazione a delinquere: essa, però, godeva della protezione di proprietari terrieri, nobili e borghesi dell'agrigentino, a differenza della lega di don Zuli. Sulla storia della Mano fraterna, cfr. Tommaso V. Colacino, *La Fratellanza. Associazione di malfattori*, « Rivista di discipline carcerarie in relazione con l'Antropologia, col Diritto Penale e con la Statistica » 15.5-6, 1885, p. 77-189; Giuseppe Alongi, *La Maffia nei suoi fattori e nelle sue manifestazioni: studio sulle classi pericolose della Sicilia*, Roma, Fratelli Bocca, 1886, p. 137-138; Edward Strachan Morgan, « Secret Societies in the Two Sicilies », *The Library Magazine* 1887, p. 551-552; Vincenzo Manzini, *Trattato del furto e delle varie sue specie: Parte sociologia*, Torino, Unione tipografica editrice, 1926, p. 449-450; Giuseppe Montalbano, « La Mafia », *Nuovi argomenti*, 3-5, 1953, p. 191; Giuseppe Alongi, *La Mafia: fattori, manifestazioni, rimedi*, Bologna, Forni, 1977, p. 271; Francesco Renda, *Storia della*



Luigi Arata

Egli recita un ruolo: sembra tutelare gli interessi dei possidenti, mentre fa capire d'essere terzo tra le parti (i « birbanti » e coloro che li costringono a diventare tali, entrambi colpevoli). In realtà, difende solo i « picciotti » che, come dice in una battuta dal sapore proverbiale, « non sono cattivi. Cattivo è il bisogno ». È la miseria la responsabile della larvata ribellione delle masse popolari: la necessità li costringe alla ruberia, come « la fame caccia il lupo dal bosco ».

Un'altra delle massime abituali in bocca al protagonista è: « Il lavoro è la legge! », un'espressione comune al tempo di Pirandello, forse ispirata dalla lettura di certa filosofia francese²². In effetti, si può affermare che la legge imposta da Bómbolo è quella del lavoro, che dev'essere durissimo, come don Zuli dice a chi ozia (« Qua sangue s'ha da buttare, carogna! sangue, sudori di sangue! qua tutti con le ossa rotte dalla fatica dovete presentarvi il sabato sera²³! »), e che, contemporaneamente, « nobilita » (« Col lavoro soltanto acquistate il diritto di prendere per le corna una bestia dalla stalla altrui e di gridare in faccia al padrone: "Questa me la tengo, se non mi paghi com'è debito di coscienza i miei sudori di sangue²⁴!" »), cioè rende degno di parlare alla pari con i padroni, di appellarsi alla loro coscienza, per costringerli a pagare il giusto.

Bómbolo non persegue un qualche interesse personale, ma vuole solo dare una mano a chi è in difficoltà economiche: è una sorta di Robin Hood, anche se, rispetto a quest'ultimo, egli ha rapporti cordiali anche con l'altra parte, tant'è che, quando, lasciata la lega, s'accorge d'aver sbagliato, è proprio da loro che si aspetta d'essere reintegrato nel suo ruolo.

Sicilia dal 1860 al 1970. Vol. 2.: Dalla caduta della destra al fascismo, Palermo, Sellerio, 1984, p. 188; Christopher Duggan, *The Sicilian Origins of the Mafia*, London, The Institute for the Study of Conflict, 1987, p. 14; Francesco Renda, *Storia della Mafia*, Palermo, Sigma, 1998, p. 128; Letizia Paoli, *Fratelli di mafia: Cosa Nostra e 'Ndrangheta*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 41, 82; Vincenzo Ceruso, *Le sagrestie di Cosa nostra: inchiesta su preti e mafiosi*, Roma, Newton Compton, 2007, p. 102; Napoleone Colajanni, *Nel Regno della Mafia*, Brindisi, Trabant, 2009, p. 26.

- 22 Cfr. ad es. François Guizot, *La democrazia in Francia (gennaio 1849)*, libera versione dal francese di Carlo Formichi, Roma, Libreria Bonifazi a S. Marcello, 1849, p. 34; Raffaele Salerno, *Per la vita: raccolta di prose e poesie italiane, accuratamente ordinate e annotate per il corso complementare popolare (classi 5e e 6e elementari) e per il 1. anno delle scuole medie inferiori*, Palermo, Sandron, 1908, p. 36; Carlo Fourier, *Cenni sulla scienza sociale professata dalla scuola societaria e fondata da Carlo Fourier*, Torino, Tipografia Cassone, 1848, p. 24; Ignaz Sonnleithner, *Scienza del commercio*, tradotto da Francesco Viganò, Milano, Paolo Andrea Molina, 1844, p. 230; Tony Garnier, *Una città industriale*, a cura di Riccardo Mariani, Milano, Jaca Book, 1990, p. 48.

23 *Novelle per un anno, op. cit.*, III, 1, p. 75.

24 *Ibidem*.



Sotto questo punto di vista, è proprio un « mafioso aureolato », come lo ha definito Pietro Mazzamuto nel 1989²⁵, un personaggio persistente in molte opere letterarie che parlano della mafia siciliana²⁶. Si tratta di un uomo di

- 25 Piero Mazzamuto, *Il mafioso « aureolato »*, in *Letteratura lingua e società in Sicilia*, a cura di Carmelo Musumarra, Palermo, Palumbo, 1989, p. 551-556. Sul concetto, cfr. anche Piero Mazzamuto, « La Sicilia di Franchetti e Sonnino e i suoi stereotipi socio-letterari », *Nuovi Quaderni del Meridione*, 13, n. 51-52, 1975, p. 36-67; Giovanni Tessitore, *Il nome e la cosa. Quando la mafia non si chiamava mafia*, Milano, Franco Angeli, 1997; Leopoldo Franchetti, *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, Roma, Donzelli, 2000 (la prima edizione è del 1877); Francesca Anello, *La mafia nelle fiction*, in *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, a cura di Marina D'Amato, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 231; Barbara Pezzotti, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction: A Bloody Journey*, Madison - Teaneck, Fairleigh Dickinson University press, 2014, p. 85-86, 143.
- 26 Tra le opere che sono state accusate di aver creato il mito del mafioso eroe, la prima è sicuramente il dramma teatrale *I mafiusi de la Vicaria* (1863) dell'attore Giuseppe Rizzotto e del maestro elementare Gaspare Mosca. Protagonista è un prigioniero politico, il cui nome è taciuto e che è, dunque, chiamato l'Incognito (forse Francesco Crispi), uno dei capi dell'organizzazione camorrista che da lui stesso è smantellata, quando i Borboni sono sconfitti. Per un inquadramento di quest'opera dove per la prima volta in letteratura si utilizza il termine « mafia », cfr. Domenico Novacco, « Considerazioni sulla fortuna del termine mafia », *Belfagor*, 14, 1959, p. 208-209; Giuseppe Guido Loschiavo, *100 anni di mafia*, Roma, Bianco, 1962, dove si può leggere il testo con la traduzione italiana a fronte: p. 211-359; Alfredo Barbina, *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli, 1970, p. 42-43; Salvatore Claudio Sgroi, « Perché “pagare il pizzo”? », *Archivio glottologico italiano*, 79, 1994, p. 219-221; Alfonso Leone, « Tornando ancora su “mafia” », *Quaderni di semantica*, 25, 2004, p. 372-373; Marcello Ravesi, *Mafia*, in *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, a cura di Massimo Arcangeli, Roma, Carocci editore, 2011, p. 23-29. Tra il 1909 e il 1910, appare a puntate sul *Giornale di Sicilia* il romanzo d'appendice intitolato *I Beati Paoli*, scritto da Luigi Natoli, che si firma con lo pseudonimo William Galt: la setta segreta che dà il nome a quest'opera e che nasce per aiutare i derelitti della società è presentata dall'autore come un'associazione protomafiosa. Sulla leggenda che ispirò il romanzo si vedano, ad es.: Rosario La Duca, *Storia e leggenda de “I Beati Paoli”*, in Luigi Natoli, *I Beati Paoli*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1971, p. XXIII-XLIII; Francesco Paolo Castiglione, *Indagine sui Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 1987; Francesco Renda, *I Beati Paoli: storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio, 1988; Francesco Paolo Castiglione, *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 1999; Giovanni De Castro, *Fratellanze segrete: la cavalleria, i Templari, franchi giudici, beati Paoli, astrologhi e alchimisti, vecchie corporazioni*, Cosenza, Brenner, 1999. Sul romanzo e sul suo autore, cfr. Umberto Eco, *I Beati Paoli e l'ideologia del romanzo popolare*, in Umberto Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978, p. 69-87; Grazia M. Bellia Zappalà, *Un mistero di Palermo: I beati Paoli di Luigi Natoli*, Catania, Università - Facoltà di lettere e filosofia, 1981; Gabriello Montemagno, *Luigi Natoli e I beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 2002; Adriana Chirco, *La Palermo dei Beati Paoli*, in Luigi Natoli, *I Beati Paoli*, Palermo, D. Flaccovio, 2015, p. ix-xxix; Gabriello Montemagno, *L'uomo che inventò i Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 2017. Nel 1921 è scritta da Giovanni Alfredo Cesareo la commedia *La Mafia*: vi si racconta lo scontro tra il barone Montedomini e l'avvocato mafioso

rispetto, sprezzante del pericolo, determinato, privo di remore e soprattutto difensore del *popolo* contro il potere. È nel contesto della Sicilia post-unitaria che si crea questo mito: il mafioso, nella situazione storica causata anche dalla piemontesizzazione forzata²⁷, appare come un brigante²⁸ che si erge a paladino di un popolo vessato dall'aumento delle tasse e dei prezzi²⁹.

Quanto a don Zuli, tuttavia, non è possibile farlo coincidere completamente con questo modello narrativo che fa del mafioso un eroe della lotta contro lo Stato: prima di tutto, egli non si pone in prima linea contro l'Italia appena

Rasconà, che, in un lieto fine, riesce ad avere la meglio, imponendosi con la propria violenza « giusta » su quella « ingiusta » del nobiluomo che sostiene la legalità dello Stato. Cfr. ad es. Ludovica Ottaviano, « La mafia e la letteratura », *A Futura Memoria*, 7, 2010 <<https://www.amicisciascia.it/pubblicazioni/afm/afm-dal-2007/afm-7-2010/item/326-l-ottaviano-la-mafia-e-la-letteratura.html>>. Ultima visita: 8.8.2021. Sull'autore si vedano, tra gli altri: Ignazio Calandrino, *Giovanni Alfredo Cesareo*, Livorno 1930; Giorgio Santangelo, *Giovanni Alfredo Cesareo*, Palermo 1937; Guglielmo Lo Curzio, *La poesia di G.A. Cesareo*, Palermo, G.B. Palumbo 1947; Ettore Li Gotti – Giulio Natali, *Giovanni Alfredo Cesareo*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, a c. di G. Grana, Milano, Marzorati, 1969, II p. 1175-1201; Francesco Muzzioli, *Cesareo, Giovanni Alfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 24, 1980, p. 146-149; Rino Coluccello, *The Popular Legitimation of the Mafia: The Beati Paoli and the Mafioso as an Avenger*, in *Challenging the Mafia Mystique: Cosa Nostra from Legitimation to Denunciation*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 89-117.

- 27 Il contesto storico della Sicilia post-unitaria e il rancore della popolazione verso il governo piemontese sono ben descritti da Andrea Camilleri nel suo romanzo *Il birraio di Preston* (Sellerio, Palermo, 1995), dove si racconta di come il prefetto Bortuzzi, rappresentante del potere centrale, rischi di far scoppiare una rivolta popolare, obbligando il direttore del teatro cittadino a rappresentare un'opera lirica che non piace agli abitanti di Vigata. Egli, per imporre la propria volontà, fa uso addirittura delle guardie municipali, arrivando a sequestrare un'intera cittadina.
- 28 Sul fenomeno del brigantaggio post-unitario, la bibliografia è vastissima: sempre attuale è il lucidissimo *Eroi e briganti* di Francesco Saverio Nitti, uscito nel 1899 e ora ripubblicato a Milano da Longanesi (1946). Cfr., tra i saggi più recenti sul tema, Franco Molfese, *Storia del brigantaggio dopo l'Unità*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1966; Gaetano Cingari, *Brigantaggio, proprietari e contadini nel Sud (1799-1900)*, Reggio Calabria, Editori Riuniti, 1976; Antonio Lucarelli, *Il brigantaggio politico del Mezzogiorno d'Italia (1815-1818)*, Milano, Longanesi, 1982; Francesco Gaudioso, *Il banditismo nel Mezzogiorno moderno tra punizione e perdono*, Galatina, Congedo Editore, 2001; Francesco Mario Agnoli, *Dossier Brigantaggio. Viaggio tra i ribelli al borghesismo e alla modernità*, Napoli, Controcorrente, 2003; Salvatore Scarpino, *La guerra cafona: il brigantaggio meridionale contro lo Stato unitario*, Milano, Boroli Editore, 2005; Angela Guzzetti, *I ribelli del sud*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2011; Rocco Biondi, *Storiografia del brigantaggio postunitario*, Milano, Magenes Editoriale, 2018; Carmine Pinto, *La guerra per il Mezzogiorno: Italiani, borbonici e briganti 1860-1870*, Laterza, Bari, 2019; Marco Vigna, *Brigantaggio italiano. Considerazioni e studi*, Novara, Interlinea, 2020.
- 29 Franco Fido, « Una novella siciliana di Pirandello », *Belfagor*, 17, 1962, p. 335 descrive don Zuli come un brigante, « ingenuo ma organizzato e "rivendicativo" ».

costituita, anche perché la macchina dell'amministrazione non sembra avere nessuna funzione a Montelusa. In secondo luogo, Bómbolo, se dobbiamo considerarlo come un mafioso³⁰, lo è *sui generis*: relativamente legato alla terra che protegge, egli è animato davvero da un sentimento genuino verso la povera gente. Non autorizza il crimine in sé, ma riconosce come criminale il sistema *legale* nel quale i diseredati sono intrappolati. D'altronde, a riprova del suo atteggiamento nei confronti delle disposizioni giuridiche, quando l'equilibrio che lui considera prioritario realizzare tra legalità e giustizia gli sembra raggiunto, egli scioglie la lega; ritiene, allora, che le ruberie vadano interrotte. Il suo intento, quindi, non è l'arricchimento personale (anzi, si crea problemi facendo attaccare il suocero), ma la giustizia sociale. Don Zuli crede davvero nella sua funzione di intermediario tra le classi sociali: è un rappresentante dello Stato, che in teoria dovrebbe operare affinché si realizzi un compromesso tra ricchi e poveri. Ci crede tanto che addirittura autorizza i possidenti che non siano trattati con rispetto a « sputargli » addosso, a insultarlo.

30 Cfr. Maria Brandon-Albini, *Mezzogiorno vivo: popolo e cultura nell'Italia del Sud*, Milano, Ercoli, 1965, p. 122 (che ritiene che la novella sia una satira sui comportamenti dei mafiosi così come dei sindacalisti di fine Ottocento); Pietro Mazzamuto, *La mafia nella letteratura*, Palermo, Andò, 1970, p. 72 n. 19; Pietro Mazzamuto, *Pirandello la maschera e il dialetto*, Palermo, Panopticon, 1989, p. 91-92 (che definisce « mafiosa » la trama della novella); Flora Di Legami, *La Francesca da Rimini di G. A. Cesareo: un incontro difficile fra dramma storico e teatro naturalistico*, in *Giovanni Alfredo Cesareo: la figura e l'opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento: convegno nazionale di studi: atti del convegno, Società siciliana per la storia patria, Piazza San Domenico 1, Palermo, 28-30 marzo 1988*, a cura di Giorgio Santangelo, Palermo, S.T.ASS, 1991, p. 379-380 (che paragona il mafioso aureolato don Zuli a zu Francesco Tirritu, il protagonista del dramma sociale *Scunciuru* di Alessio Di Giovanni, portato in scena nel 1895); Giovanni Cappello, *Sciascia e Pirandello: critica e intertestualità*, in *Sciascia, scrittore europeo: atti del Convegno internazionale di Ascona, 29 marzo-2 aprile 1993*, a cura di Michelangelo Picone, Pietro DeMarchi, Tatiana Crivelli, Basel - Boston - Berlin, Birkhäuser, 1994, p. 58 n. 13; Michèle Coury, *Les Sept Étages. La città di Dati*, in *Mélanges offerts à Gilbert Bosetti: textes réunis et présentés par Hélène Comméret-Leroy*, Grenoble, CERCIC, Centre d'études et de recherches sur la culture italienne contemporaine, Université Stendhal-Grenoble 3, 1999, p. 477-478, 484; Salvatore Lupo, *Storia della mafia: dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Donzelli Stampa, 2000, p. 72 (che prima ricorda la storia della cosiddetta Fratellanza agrigentina e poi definisce la novella come « un'applicazione delle teorie di Eric J. Hobsbawm sulla mafia come forma di primitiva lotta di classe », anche se Pirandello sarebbe più realistico dello storico inglese a riguardo del socialismo; si vedano dell'anglosassone i saggi: *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movements in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester University press, 1959; e *Bandits*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969); Luigi Filippo D'Amico, *L'uomo delle contraddizioni: Pirandello visto da vicino*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 18; Matteo Di Gesù, « Pirandello e la mafia. Una lettura de *La lega disciolta* », *In verbis*, 1, 2019, p. 87-100 (per il quale il protagonista è un *leader* sindacale il cui modo d'agire è assimilabile a pratiche malavitose).

Tuttavia, il sistema si regge su un'ipocrisia di fondo, l'inganno per cui tutti fingono, compreso Bómbolo, di non sapere chi è la mente dietro i reati di abigeato (« Nessuno ci credeva, e nemmeno credeva lui che gli altri ci credessero »). Recitare la propria parte in questa storia è un fatto talmente innato nei proprietari terrieri che, quando lo accolgono mentre riporta loro le bestie rubate, continuano a dimostrargli apprensione per le sue condizioni di salute (« Povero don Zulì, chi sa quanto avete penato³¹ »): è lui che tronca questi assurdi convenevoli.

In questa situazione grottesca, nessuno pensa di ricorrere alle forze dell'ordine, anzi Bómbolo nemmeno avverte i propri *clienti* di non far intervenire le guardie per catturare quei « bravi "picciotti" » che avrebbero riportato loro i capi di bestiame sottratti. La polizia, in questo contesto para-legale, non serve, o chi potrebbe invocarne l'intervento « stimava inutile il ricorrere alla forza pubblica³² ». Solo con l'intervento di don Zulì e il pagamento di una piccola somma³³ la vittima avrebbe riavuto immediatamente le proprie bestie.

Sarebbe stata, come spiega Pirandello, « una mancanza di rispetto, così a sé come al signore³⁴ »: né Bómbolo avrebbe chiesto apertamente di non avvertire le forze dell'ordine né la vittima gliene avrebbe parlato, magari per minacciarlo. Il sistema, che sotto questo aspetto si può definire mafioso³⁵, si regge sulla connivenza omertosa tra concusso e concussore: se anche la polizia volesse intervenire, ammesso che potesse avere successo nel ritrovare le bestie rubate (e un esito felice sarebbe difficile da ipotizzare, visto che è impreparata e disorganizzata e, quando effettua un arresto, nel caso dei tre soci di don Zulì, succede tutto « per caso di notte »), comunque nessuno ne richiederebbe la presenza in campo. C'è una sorta di lealtà tra le tre parti di quest'accordo,

31 *Novelle per un anno, op. cit.*, III. 1, p. 72.

32 *Novelle per un anno, op. cit.*, III. 1, p. 72.

33 Non esiste propriamente un tariffario per la restituzione dei capi di bestiame rubati; Bómbolo si limita a chiedere « la sua buona grazia, quello che il cuore le detta ». È il proprietario che stabilisce quanto rendere alla cooperativa. Ironicamente, il termine « grazia » viene ad indicare sia il favore che i possidenti chiedono a don Zulì (« Don Zulì, una grazia... ») sia quello che lui stesso chiede a loro in cambio. È un sistema di mutualità, di *do ut des*, sottolineato linguisticamente da figure di duplicazione (come il chiasmo o l'endiadi), le quali sottolineano come tutto, in questo sistema, è perfettamente circolare.

34 *Ibidem*.

35 Come spiega Massimo Onofri, *Tutti a cena da Don Mariano*, Milano, Bompiani, 1996, p. 168-171, che parla di « una transazione tipicamente mafiosa nel quadro di un'assoluta mancanza di fiducia verso l'azione delle forze dell'ordine, in una condizione che è di totale rispetto per le regole dell'omertà ».

suggerita dal carisma di Bómbolo, perciò, come aggiunge Pirandello, « ogni idea di tradimento doveva essere esclusa³⁶ ». In un certo senso egli è costruttore di una peculiare forma di giustizia privatistica: le forze dell'ordine non lo sono, perché, se dovessero mai intromettersi in questa trattativa, le bestie rubate finirebbero per essere uccise. Ne segue che la *giustizia* amministrata dal Turco è vantaggiosa per tutti: i proprietari sborsano una somma non esorbitante; i contadini ottengono una paga migliore; la lega prospera. L'unico che non ne ricava molto è il mezzo mafioso, mezzo socialista Bómbolo, che si accontenta della soddisfazione di tenere in piedi il sistema. L'unica ricompensa che desidera è il rispetto dei contadini. Gli basta che lo considerino « come il loro re³⁷ »: insomma, è una complessa idea del potere a muovere la sua intenzione, un potere che gli guadagna la stima e la gratitudine. In effetti, non si tratta di soldi, forse nemmeno di egemonia politica *tout court*, ma solo di voglia di fare del bene. È che purtroppo quel suo personale sistema si rivela tanto funzionale al codice culturale di quella parte della Sicilia che, quando don Zuli lascia il suo ruolo, qualcun altro provvede a sostituirlo in tutte le sue funzioni.

È vero che, finché egli controlla la lega, essa non è propriamente un'associazione per delinquere con finalità estorsive, ma una cooperativa che ha finalità mutualistiche, per cui, ad es., chi non può lavorare è sostenuto economicamente dagli altri affiliati³⁸. È lo stesso consorzio che procede alla divisione degli introiti secondo principi d'onestà (non a caso l'operazione di spartizione è definita la « giusta »)³⁹. Il comportamento di Bómbolo è corretto: non trattiene neanche un centesimo del denaro ricavato dalle ruberie (« questo denaro ogni settimana, il sabato sera, recava intatto ai contadini della Lega⁴⁰ »). Quest'aspetto è fondamentale per Pirandello che lo ripete anche quando spiega che « Bómbolo non toccava un centesimo, quel che si dice un centesimo. Erano tutte infamie, tutte calunnie quelle che si spargevano sul conto suo a Montelusa⁴¹ ». Per dimostrarlo l'autore racconta che il Turco è già ricco di suo, che s'è imparentato con una famiglia di massari abbienti, i Dimino (« massari buoni, di quelli all'antica [...] che avevano terre che ci si

36 *Novelle per un anno, op. cit.*, III. 1, p. 72.

37 *Ibidem*, p. 74.

38 Alfonso Malinconico, *Diritto e letteratura: Manzoni e Pirandello*, Roma, Empiria, 2008, p. 45.

39 Va anche ricordato che Bómbolo, mentre spartisce i proventi dell'associazione, non si dimentica di nessuno, tantomeno dei suoi tre soci che sono stati arrestati e condannati a tre anni di carcere, ma che non hanno mai parlato della lega.

40 *Novelle per un anno, op. cit.*, III. 1, p. 72.

41 *Ibidem*, p. 73.

camminava a giornate senza vederne la fine⁴² », come Pirandello osserva con una notazione già verghiana⁴³. Il fatto che egli agisca senza un tornaconto personale è così strano che l'autore sente il bisogno di ribadire la lealtà di don Zulì e di affastellare argomenti a sostegno di questa dichiarazione, almeno uno fallace: il fatto che egli vesta il fez, o che atteggi il viso in un dato modo, o che parli con un tono particolare, o che profumi in una maniera stravagante (« Lo dicevano chiaramente quel suo berretto rosso e l'aria del volto e il sapore dei suoi discorsi e quello speciale odore che esalava da tutta la persona⁴⁴ »), tutti particolari che non lo rendono, su un piano logico, meno pronto alle ruberie.

Più interessante la perentoria definizione che appare poco oltre: « Egli era un apostolo. Egli lavorava per la giustizia⁴⁵ ». Il commento cristologico non può essere ridotto ad una semplice iperbole: « apostolo » non è solo colui che sostiene con fervore religioso una causa ideale. L'appellativo va inteso in senso più letterale, anche se è curioso che il termine sia usato per un musulmano⁴⁶. Non è questo l'unico caso in cui Pirandello sottolinea il legame del protagonista con la fede: ad es. per Bómbolo sono sacri, e quindi inviolabili, tutti i padroni che hanno concesso il giusto salario. Sotto questo aspetto egli è coerente con l'assunto iniziale: se la lega nasce per ottenere tre lire di paga per i braccianti della piana, perché i suoi associati dovrebbero prendersela con chi le versa già ai propri lavoranti? Ecco perché, alla fine, per difendere quei possidenti che sono già stati convinti dalla sua « costante predicazione », quando è a corto di danaro, se la prende con i suoceri, cioè in qualche modo con se stesso.

Anche un altro personaggio pirandelliano, Cataldo Scìlafani⁴⁷, uno dei socialisti rivoluzionari del romanzo *I vecchi e i giovani* introdotto coi compagni Bixio Bruno e Nicasio Ingrao, è ironicamente definito « Messia dei Fasci » da

42 *Ibidem*.

43 Il cognome dei parenti di Bómbolo significa « dominio », espressione che sottolinea la ricchezza della famiglia. Lisciànnaru è, invece, la versione siciliana di Alessandro.

44 *Novelle per un anno, op. cit.*, III. 1, p. 73.

45 *Ibidem*, p. 74.

46 Franco Zangrilli, *La ribellione*, in *Pirandello: le maschere del « vecchio dio »*, Padova, Messaggero, 2002, p. 120.

47 Sul personaggio di Cataldo Scìlafani, si vedano: Pieter De Meijer, « Una fonte de *I vecchi e i giovani* », *La rassegna della letteratura italiana*, 3, 1963, p. 483-484; Pietro Mazzamuto, *L'arrovello dell'arcolato: studi su Pirandello agrigentino e dialettale*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1974, p. 54-55; Francesco Nicolosi, « Su *I vecchi e i giovani* », *Ragioni Critiche*, 19-20, gennaio-giugno 1976; Enzo Lauretta, *Luigi Pirandello: storia di un personaggio fuori di chiave: i luoghi, il tempo, la vita, le opere, l'ideologia*, Milano, Mursia, 1980, p. 44; Franco Della Peruta, « Il 1848 in Italia », *Archivio storico siciliano*, 25, 1999, p. 181-184.

un suo oppositore, il moderato Lino Apes, nelle lettere ad un giovane nobile vicino alle istanze marxiste come Lando Laurentano (« Nelle sue lettere a Lando, chiamava Cataldo Sclàfani il Messia dei Fasci⁴⁸ »): l'autore lo presenta mentre nella casa romana del principe partecipa ad un'assemblea dei delegati siciliani al congresso socialista di Reggio Emilia. La sua oratoria è potente (e parte da premesse condivisibili, cioè dall'analisi dei problemi della povera gente ridotta alla fame da un governo di inetti e ignobili), ma appare vuota retorica, senza possibilità di realizzare i principi (ironicamente si dice che egli parla « con bella enfasi apostolica », espressione nella quale riappare l'allusione ai discepoli di Cristo): rappresentante dei « giovani », Sclàfani è votato alla sconfitta, un illuso, prigioniero di forme false, anche se araldo di un messaggio sociale potente come quello marxista, tant'è che, poi, è costretto a fuggire, con i suoi sodali, per di più travestito. Se l'evocazione del Vangelo appare per Cataldo derisoria, lo sembra di meno per don Zulì. Tra i due c'è una sostanziale continuità, accomunati come sono dal desiderio sincero di fare del bene, dal fatto di trovare l'opposizione della « realtà » dell'isola ben lontana da ogni utopismo, dalla scelta (nel caso dello Sclàfani obbligata, volontaria in quello di Bómbolo) di lasciarsi alle spalle la patria per salvare se stessi e le proprie idee.

Tuttavia, rispetto a Cataldo, Bómbolo è un moderato (non fa la rivoluzione, semmai tenta una *riforma* del sistema, restandone all'interno). Sintomatico in questo senso è uno dei proverbi a lui attribuiti: « Il poco non fa male⁴⁹! ». Egli crede, infatti, che sia meglio ottenere poco alla volta senza ricorrere a metodi troppo violenti che conquistare tutto con le sopercherie⁵⁰: nel suo pensiero l'idea del « poco » si collega con quella della giustizia e dell'onore. In più, Cataldo è l'alfiere dell'ideologia dei fasci siciliani⁵¹, che

48 Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, a cura di Aldo Maria Morace, III, Milano, Mondadori, 2021, parte II, capitolo 2, p. 268.

49 *Novelle per un anno, op. cit.*, III, 1, p. 74.

50 Non a caso la frase proverbiale appena citata sembra rifarsi ad una delle paremie del *Libro dei proverbi* (XVI 8): *melius est parum cum iustitia quam multum cum iniquitate*. Molti sono gli adagi ispirati da questo passo biblico, come, ad es., « quantunque poco, fa però bene », o « è meglio poco con giustizia che molto con ingiustizia ». Interessante anche la versione latina attestata da Guido Fabia nel suo trattato *De proverbii Salomonis (Guidonis Fabae summa dictaminis*, ed. Augusto Gaudenzi, Bologna: R. Commissione pe' Testi di Lingua, 1890, p. 166): *melius est parum cum timore Domini quam thesauri magni et insatiabiles*. Cfr. a proposito Jon R. Stone, *The Routledge Dictionary of Latin Quotations: the Illiterati's Guide to Latin Maxims, Mottoes, Proverbs, and Sayings*, New York, Routledge, 2013, p. 20; Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, Rizzoli, 2017, §1006.

51 In Sicilia il movimento dei fasci inizia nel 1889 a Messina; le prime associazioni vere e proprie, però, sono fondate qualche anno più tardi a Catania da Giuseppe de Felice Giuffrida, a Palermo

presenta all'uditorio (probabilmente esagerando le cifre del successo del movimento sull'isola), mentre don Zuli, le cui vicende sono posteriori al fallimento della rivoluzione promessa dall'associazionismo legale, non ci crede (« a raccoglierti apertamente in un fascio [...] il fascio, con una scusa o con un'altra, sarebbe stato sciolto e i caporioni mandati a domicilio coatto. Con la bella giustizia che si amministrava in Sicilia! »)⁵².

da Rosario Garibaldi Bosco (che è ritratto nel romanzo *I vecchi e i giovani* attraverso la figura di Bixio Bruno), a Trapani da Giacomo Montalto, a Siracusa da Luigi Leone. La reazione del potere centrale alle richieste dei lavoratori riuniti non è lenta: già il 20 gennaio 1893, a Caltavuturo, presso Palermo, dove alcune centinaia di braccianti agricoli hanno occupato le terre del demanio statale, le forze dell'ordine intervengono disperdendo la folla e uccidendo tredici sindacalisti. Pochi mesi più tardi (21-22 maggio 1893) il congresso di Palermo elegge un comitato centrale dei Fasci, che nell'autunno organizzano vari scioperi in tutta la Sicilia e cercano di preparare anche una rivolta. A Roma, di fronte alla protesta, Giovanni Giolitti deve dimettersi ed è sostituito dal siciliano Francesco Crispi, che interviene con l'esercito (dicembre 1893-gennaio 1894), reprimendo con la forza il movimento che è sciolto e i cui capi sono condannati a Palermo già il 30 maggio 1894.

- 52 *Novelle per un anno, op. cit.*, III, 1, p. 74. Posizione quest'ultima di certo più condivisa da Pirandello. Il giovane autore ha qualche simpatia per il movimento dei fasci siciliani, dal quale però si distacca quasi immediatamente (Marco Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 180; Sergio Campailla, *Luigi Pirandello, la vita e l'opera*, in Luigi Pirandello, *I romanzi, le novelle e il teatro*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton, 2013, p. IX). La sua analisi più approfondita del fenomeno appare nel romanzo *I vecchi e i giovani*: lo scrittore, anche in questa sede, mostra di comprendere le ragioni del movimento (ne parla uno dei personaggi più importanti, Donna Caterina che così si esprime: « Sono tutte calunnie, le solite, quelle che ripetono i ministri, facendo eco ai prefetti e ai tirannelli locali capielettori, per mascherare trenta e più anni di mal governo! Qua c'è la fame, caro signore, nelle campagne e nelle zolfare; i latifondi, la tirannia feudale dei cosiddetti cappelli, le tasse comunali che succhiano l'ultimo sangue a gente che non ha neanche da comprarsi il pane! Si stia zitto! si stia zitto! »), parte I, capitolo 3), tuttavia non crede che una tale iniziativa possa avere successo. Sul rapporto di Pirandello con i fasci siciliani, cfr. ad es. Gaetano Trombatore, « Pirandello e i fasci siciliani », *Il Contemporaneo*, 2.6, 5 febbraio 1955, poi in Gaetano Trombatore, *Pirandello e i fasci siciliani. Saggio su "I vecchi e i giovani"*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Palermo, Cappugi, 1960, p. 44-71; Carlo Lagomaggiore, « *I vecchi e i giovani* romanzo sociale di L. Pirandello », *Realismo Lirico*, 51, 1962, p. 78-82; Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, p. 69-70; Leonardo Sciascia, *Su I vecchi e i giovani*, in *I Fasci siciliani. Atti del convegno I Fasci siciliani e la società nazionale (Agrigento, 9-11 gennaio 1975)*, Bari, De Donato, 1976, II p. 457-460; Arnaldo Picchi, *Tracce per messinscena pirandelliane*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1992, p. 36 n. 40; Giovanni Paolo Voena, *Pirandello e la crisi del potere*, in *La Giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia: atti del Convegno di studi, Catania, 15-18 dicembre 1994*, a cura di Angelo Zappulla, Acireale, La cantinella, 1997, p. 200-201; Massimo Onofri, *La modernità infelice: saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003, p. 58; Riccardo Scrivano, *I fasci siciliani nella rappresentazione di Pirandello*, in *I vecchi*

Pirandello, in effetti, sembra pessimista sulla possibilità che la giustizia possa essere amministrata in modo equo: la legge lungi dall'essere quell'entità di fronte alla quale tutti sono uguali è un meccanismo dal quale tutti devono guardarsi – perfino i signori, che, infatti, « non se ne fidavano neanche » loro. L'unico sistema che funziona è quello di Bómbolo: egli si pone come un'autorità indipendente della quale tutti spontaneamente hanno stima, anche i proprietari terrieri che, apparentemente, ne subiscono le peggiori conseguenze. D'altronde, sono loro che devono redistribuire la ricchezza, per cui, come l'autore dice, adottando il punto di vista del personaggio principale, « quel che non davano per amore, lo avrebbero dato per forza⁵³ ».

In più, l'organizzazione di don Zuli non s'impone con la violenza. I fasci e la loro repressione, invece, non sono stati pacifici: altro che « senza né sangue né violenze », come si presenta il progetto della lega di Bómbolo, che si comporta perfino « col dovuto rispetto alle bestie ». Quest'ultimo dettaglio evidenzia l'ecologia della sua attività di mediazione: non c'è nessuno che ne è lesa o non rispettato; semmai chi non lo è, nella realtà egoista del mondo, ottiene quel che nessuno sembra disposto a riconoscergli senza un intervento esterno.

Non a caso si aggiunge che « aveva un cartolare, Bómbolo, ch'era come un decimario di comune⁵⁴ », cioè egli tiene in ordine un libro in cui sono descritti i beni del suo territorio con l'indicazione del rispettivo possessore: il documento cui Pirandello fa riferimento era conservato negli uffici del comune e sulla base dei suoi dati si ripartiva la decima. Don Zuli, dunque, si assegna la stessa funzione di un'autorità esattoriale e quest'usurpazione dei poteri dello Stato è ancora più evidente quando l'autore aggiunge che è proprio quest'uomo che decide ogni settimana chi deve « pagar la tassa ».

e i giovani: storia, romanzo, film, a cura di Enzo Laretta, Agrigento, Centro nazionale studi pirandelliani, 2006, p. 51-64. Illuminante è l'annotazione al riguardo di Carlo A. Madrignani, *Effetto Sicilia: genesi del romanzo moderno*, Roma, Quodlibet, 2007, p. 149, che chiarisce come Pirandello, che pure sviluppa il romanzo intorno a tematiche sociali, non è interessato a soluzioni pratiche di questo tipo di problemi, per lui comunque inefficaci « in nome di una diffidenza verso ogni tipo di prassi ». Secondo Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, *op. cit.*, p. 54-55, Pirandello dimostra avversione rispetto al sindacalismo, in quanto organizzazione di massa, mentre la soluzione ai problemi sociali arriverebbe dall'individuo, una sorta di « eroe illuminato », in questo caso Bómbolo. Sfugge, però, allo studioso il fatto che anche quest'ultimo fallisce: in realtà, molto più semplicemente, per lo scrittore, peraltro relativamente interessato alle questioni sociali, non esiste soluzione (si veda ad es. Giorgio Petrocchi, *Aspetti e problematiche del Protonovecento*, in *Cultura e società in Italia nel primo Novecento, 1900-1915: atti del secondo convegno, Milano 7-11 settembre 1981*, Milano, Vita e pensiero, 1984, p. 8).

53 *Novelle per un anno*, *op. cit.*, III, 1, p. 74.

54 *Ibidem*.

Di certo, di un'autorità Bòmbolo non ha il sangue freddo. Quando scopre che qualcuno dei suoi non lavora a sufficienza, si infuria: lo scrittore, a sottolinearlo, spiega come gli salga il « sangue agli occhi », un particolare ricorrente nelle *Novelle per un anno* per descrivere uomini presi da incontenibile ira, come Paolino Lovico in *Richiamo all'obbligo*, quando parla ad un amico della donna che ama e che è tradita dal marito o il moribondo Maltese de *Il vitalizio* (inviperito contro il vecchio Maràbito cui paga un vitalizio, quando pensava che sarebbe passato a miglior vita in breve tempo: « "Jettatore? Peggio!" gridava col sangue agli occhi a Grigòli⁵⁵ »). I tre personaggi hanno in comune lo sdegno verso chi sembra loro comportarsi in modo scorretto: se Paolino è irato contro il marito che tradisce la sua amante e Maltese contro l'anziano che non si decide a morire, don Zuli è offeso perché alcuni suoi uomini non gli danno retta. Sempre nella stessa occasione, quest'ultimo addirittura piange, come un eroe epico al limite della sopportazione: Pirandello sottolinea che sono « lagrime vere negli occhi di Bòmbolo⁵⁶ ».

Il fatto d'aver ottenuto per i padroni braccianti « sottomessi al lavoro e obbedienti » e per i braccianti « quel salario di tre lire che, batti oggi, batti domani, era riuscito a strappare all'avarizia dei padroni » è per lui un vanto. I padroni gli danno ragione: sono « unanimi » nel riconoscere la sua opera, mentre « gli pareva che i contadini non gli fossero grati abbastanza⁵⁷ ». E allora sente tutto compromesso, in particolare la « giustizia che, sul serio, con santità, sentiva d'amministrare ». Sotto questo aspetto non è ipocrita: crede davvero che quella sia *giustizia*, ritiene che alla sua attività sia connesso un *apostolato*, il suo *onore*, una parola ambigua che potrebbe piacere ad un mafioso. È proprio in un contesto come questo che don Zuli appare più vicino al comportamento di un uomo d'onore: quest'ultimo è tale se sa farsi portare rispetto, quando non si piega di fronte a nessuno.

Quando, poi, scopre dal marchese Nigrelli che, quando ha sciolto la Lega, i furti continuano come prima, la sua reazione è ancora spropositata: prima s'immobilizza (« diventò dapprima più bianco del marmo del tavolino e fissò con occhi così terribilmente spalancati il povero marchese⁵⁸ »), poi passa alle maniere forti (« gli si levava sopra furente, ruggendo tra i denti »), come un leone che azzanna la sua preda; poi, lacera il suo nuovo cappello con cui ha

55 *Novelle per un anno, op. cit.*, II, 1, p. 1384.

56 *Novelle per un anno, op. cit.*, III, 1, p. 75.

57 *Ibidem*, p. 76.

58 *Novelle per un anno, op. cit.*, III, 1, p. 77.

sostituito il fez (« se lo portò alla bocca e lo stracciò coi denti »); infine, cede ad un « fremito convulso », « rovesciando le seggiole » del locale dove è ancora solito restare tutto il giorno. Soprattutto il gesto di distruggere il copricapo, tanto simile a quello di mangiarselo, ha un significato psicologico evidente: rappresenta il disagio vissuto dal protagonista e connesso con la sua perdita di reputazione e contemporaneamente l'accettazione dell'umiliazione di essere stato gabbato dai suoi ex sodali⁵⁹.

Solo allora, Bómbolo si rende conto che una giustizia funzionale che metta tutti d'accordo è un'utopia: il Turco capisce di essere stato considerato da sempre come un uomo interessato al proprio tornaconto, per cui non s'è mai creduto alla sua buona fede, tantomeno i suoi ex soci (« Bómbolo capiva che quelli ritenevano una commedia, adesso, il suo sdegno, come una commedia avevano prima ritenuta la sua pietà per i contadini »); se l'hanno lasciato fare, è perché tutto funzionava sotto la sua guida. Perfino il fatto di aver salassato suo suocero autorizza i tre colleghi, secondo una falsa logica, a « salassar gli altri proprietari ». Eppure si trattava, a suo tempo, di un'operazione altruistica.

Perso l'appoggio dei contadini, o meglio avendo riconosciuto di non essere mai stato da loro supportato, don Zuli cerca quello dei padroni, ma nemmeno ottiene da loro che tornino a pagare tre tari invece che tre lire: anzi, riceve lo smacco di essere trattato con sufficienza, come se fosse un relitto del passato (« Che c'entrava lui? », anzi « quando mai c'era entrato^{60?} »). Forse pensano di poter risparmiare qualcosa, visto che credono di aver pagato sempre la sua mediazione (« Una cosellina bisognava pur darla. Sì, al solito... oh, senza né patti né condizioni, essendoci lui, Bómbolo, di mezzo^{61!} »). La delusione è così forte che Bómbolo riprende il fez e, dopo due giorni, prende la via del mare su un brigantino greco per scomparire per sempre. La scelta finale del protagonista è quella di fuggire da quel « paese di carogne⁶² ». Si è reso conto che quell'isola per cui egli ha fatto tanto non merita la sua attenzione né forse lo sforzo di nessun altro perché si realizzi la *giustizia*⁶³.

59 Geneviève Calbris e Michel Martins-Baltar, « Sémiologie de l'acte "manger": source et objet des figures », *Semiotica* 93, 1993, p. 218.

60 *Novelle per un anno, op. cit.*, III, 1, p. 79.

61 *Ibidem*.

62 Nino Borsellino, « Oltre la giustizia. La coscienza della legge in Pirandello », *Rivista di studi pirandelliani*, 12-13, 1994, p. 11.

63 Alcune analisi sociologiche fanno riferimento proprio al fatto che la Sicilia era al tempo delle origini del fenomeno mafioso una regione cui nessun'autorità centrale era riuscita a imporre il rispetto della legge e l'ordine e dove nemmeno il tentativo, da parte dello stato italiano, di

Il poveretto, sconfitto a metà (anche perché non è intrappolato nel suo fallimento, ma può scegliere di andarsene), non ha capito che è l'umanità che non può essere governata, se non con la violenza, che i rapporti tra classi sociali sono drogati da questa malattia esistenziale: sono i soldi che la guidano⁶⁴. Non ha inteso che senza doppi fini non esiste nessuno, nemmeno colui che può apparire più sincero, per cui è inutile essere l'unico a voler ostinarsi in un comportamento, da un certo punto di vista, onesto. Chi dovrebbe assicurare la giustizia non può intervenire, perché non ne è capace; chi dalla giustizia potrebbe guadagnarci non esita di fronte all'ingiustizia, perché vorrebbe avere di più. Tutti gli uomini sono uguali: ricchi e poveri, nobili e ignobili, padroni e proletari, tutti sono la stessa feccia, marci fino al midollo, non più redimibili, non più salvabili.

L'unica prospettiva che rimane a don Zuli è quella di tornare ad un mondo più semplice, meno corrotto, quello dove ha passato la propria gioventù e dove forse è possibile realizzare la giustizia sulla terra: un luogo, peraltro, che nemmeno esiste se non nel suo ricordo, tanto sfocato che nemmeno l'autore è in grado di stabilire dove sia o a quale denominazione risponda. Bómbolo non è riuscito a comprendere un aspetto decisivo della giustizia: per funzionare, dev'essere chi è amministrato a cooperare, ma non lo farà se non è convinto non dalla necessità o dalla costrizione, ma dalla profonda convinzione che il mondo costruito sulla giustizia è, non solo moralmente, il migliore possibile.

In conclusione, don Zuli è un trasgressivo, in quanto critica la società che soffoca l'uomo, vorrebbe un nuovo ordine universale, sogna una vita diversa e libera, ma non può realizzarla. È vero che vuole spezzare lo schema vigente, ma per imporre un altro assoluto, la sua idea di realtà; è un rivoluzionario, ostinato, caparbio, attento, anche se destinato a farsi travolgere dalla vita: dunque, in realtà, più simile a Ilse che a Cotrone, restio a prendere la forma che gli altri vogliono che lui abbia, ma deciso a costruire una definizione del proprio sé, in contrasto con tutti. In effetti, finché il sistema regge, sembra reggere anche la sua auto-realizzazione. Bómbolo è certo bizzarro, ma ha una sua statura morale, carattere essenziale al capovolgimento umoristico della vicenda: senza la sua convinzione, non potrebbe verificarsi lo scarto finale che lo costringe al volontario esilio, quando decide di allontanarsi dalla decadenza di una società cui non riesce ad abituarsi.

introdurre una forza di polizia centralizzata e moderna riuscì per via della compresenza, sullo stesso territorio, di eserciti di mercenari in mano a privati cittadini, di bande di malfattori, di fazioni politiche in armi (cfr. ad es. John Dickie, *Blood Brotherhoods: the Rise of the Italian Mafias*, London, Sceptre, 2011).

64 Ettore Mazzali, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 31.

Spesso molto caratterizzati dal punto di vista fisiognomico sono, in Pirandello, soprattutto i personaggi minori: eppure in questo caso caricaturale ed esagerato è il protagonista, pittoresco perché deve sembrare provenire da un luogo lontano, irreali. Viene il sospetto che don Zuli sia un personaggio fiabesco, con il quale il lettore non può avere familiarità. È lui che presenta una funzione straniante rispetto a chi gli ruota intorno e anche rispetto al pubblico.

Nel finale il protagonista subisce la rottura del proprio congegno esistenziale tanto ordinato, costretto dagli altri a rivalutare la propria idea sul mondo e su se stesso. Del personaggio minore tipico di Pirandello, don Zuli ha l'energia instancabile, la capacità di rinnovarsi: è un indimenticabile umorale, continuamente tormentato da tutto quel che non riesce a comprendere per intero; eppure è lui che subisce il cambiamento, senza saper sfuggire alla trappola del quotidiano in un quadro che, inconsciamente, ha contribuito a creare e che non può più distruggere, dal momento che il meccanismo si è reso autonomo, tanto da continuare ad esistere senza colui che lo ha posto in essere⁶⁵.

In questo sforzo destinato al fallimento Bómbolo, però, non subisce una crisi di identità: è vero che smette i panni del Turco per qualche giorno, ma non si lascia dominare fino alla dissociazione. Si rende conto, con delusione, che la sua essenza (la sua vita) sfugge a coloro che gli stanno intorno e che non lo capiscono, perché essa è in contrasto con ciò che sembra agli altri (la sua forma): se don Zuli sa d'essere un onest'uomo che s'impegna in favore dei diseredati, tutti lo credono un arraffone che ha organizzato un efficiente sistema di spoliazione che lo arricchisce. Ha creduto di aver imposto la propria idea alla società, nella convinzione di aver fatto del bene, mentre ha continuamente indossato la maschera impostagli dalle convenzioni: il mondo l'ha ridotto a un ruolo, quello dell'avidio sfruttatore, del ladro che nemmeno rispetta i parenti.

Tuttavia, il riconoscimento di questa sua condizione non lo porta ad una crisi d'identità: Bómbolo sa sempre chi è, non ha mai dubbi sulla propria struttura psicologica. Non c'è in lui scissione interiore: la sua reazione non è di dolente pietà per chi non lo ha compreso né cede al nichilismo. La sua energia reboante finisce per fargli scegliere la strada dell'allontanamento: opta per tornare nel mistero dal quale è venuto – non scisso, non contraddittorio,

65 Manlio Parente, *Pirandello dialettale*, Palermo, Palumbo, 1983, p. 110; Giuseppe Giarrizzo, *Mezzogiorno senza meridionalismo: la Sicilia, lo sviluppo, il potere*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 19; Giuseppe Giarrizzo, *La Sicilia moderna dal vespro al nostro tempo*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 135.

ma tragico perché coerente con se stesso. Non comprende l'assurdità della vita né il fatto che non si può scappare dalla trappola costituita dalla società: semplicemente, si sposta verso un nuovo territorio dove vivere ha ancora un senso - peccato che Pirandello non ci dica dove esista questa zona utopica dove il sogno di un'esistenza significativa si realizza.

Anche un uomo temibile come don Zuli è stato costretto a indossare, senza saperlo, una maschera. Se restasse in Sicilia, sarebbe condannato a recitare ancora quella parte, senza poter mutare ciò che gli altri pensano di lui. Per cui, in teoria, egli dovrebbe essere soggetto ad una disintegrazione spirituale, dato che la sua visione di se stesso non corrisponde a quella che gli altri hanno di lui. Ma l'angoscia non ha il sopravvento, perché, nella sua sicurezza, non arriva a concludere che la realtà stessa è un'illusione.

Anzi, il riprendersi il berretto, nel finale, è un modo per riassumere il ruolo iniziale, ma stavolta senza la maschera che ha indossato: le convenzioni sociali lo hanno ridotto ad un delinquente, anche se col suo comportamento ha dimostrato quanto egli si senta lontano da quel ruolo. Ma l'ipocrisia delle buone maniere, la finzione su cui ha costruito il sistema gentile che, secondo lui, ha fatto del bene a tutti sono state scelte infelici: la società ne ha svelato i metodi ambigui; a partire da quell'osservazione, lo ha catalogato secondo le proprie convenzioni (chi ruba è un ladro, non è Robin Hood). Per cui è stato lui stesso inautentico: anche lui ha recitato la propria parte; in un certo senso è diventato una consapevole marionetta di se stesso. Alla fine, però, si libera della trappola, lascia il mondo civilizzato e rientra nel mito, dove, forse per magia, potrà essere davvero se stesso.

Vista sotto quest'ottica, quella di Bómbolo è una ribellione, per quanto moderata, ad un sistema mafioso che esiste in Sicilia da tempo e al quale tutti si sono assuefatti, tanto che neanche s'accorgono della sua esistenza; tutto sommato, don Zuli si pone come costruttore di un sistema nuovo⁶⁶, che però precipita immediatamente, quando lui se ne distacca, e che esiste solo non perché intrinsecamente giusto, ma perché visibilmente illegale, per cui accettabile nella logica perversa di chi gli sta intorno.

È vero che egli pensa d'essere un apostolo, ma perché lui lo sia davvero qualcuno dovrebbe ascoltarlo e quindi credere alle sue intenzioni. Quello che gli altri vedono, invece, sono le opportunità che la sua ostinazione concede loro. A ben vedere, allora, il protagonista della *Legg disciolta* non è un mafioso

66 Franco Zangrilli, *Pirandello: religione e ribellione*, in *Studi in onore di Umberto Mariani: da Verga a Calvino*, a cura di Anthony G. Costantini - Franco Zangrilli, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 51.

Pirandello e le origini del fenomeno mafioso

– semmai mafioso è il contorno di gente che, intorno a lui, non fiata, non parla con le autorità e si fa dettare le regole da un esterno. In ultima analisi, sono tutti gli altri, anche le vittime del sistema che lui ha tentato di correggere, che sono malvagi, interessati ad arricchirsi a spese del prossimo.



Nascita, evoluzione e scomparsa del brigante nella narrativa di Dino Buzzati

Vincenzo Lisciani Petrini
Ricercatore indipendente

Riassunto: Tra i giochi di ruolo dell'infanzia, "guardie e ladri" è uno dei più rappresentativi, con tutte le componenti che sono anche una proiezione di una società e dei suoi valori. Soffermandosi sulla divisione in squadre, si nota che l'uomo della legge e il fuorilegge vi sono contenuti in embrione, confinati romanticamente in scenari d'avventura. La prospettiva del gioco è quindi un possibile approccio per capire il nesso tra immaginario fiabesco, cronaca e letteratura. Ciò si nota nelle prime cronache buzzatiane, dove resta quasi sospesa la separazione tra bene e male. Sviluppando l'immaginario che ruota intorno alla montagna e attingendo dalle cronache, Buzzati sborza i briganti fantasmatici di *Barnabo delle Montagne*. Il brigante è solo un accenno nel *Il segreto del Bosco Vecchio* ma ritorna nel racconto *Il grande convoglio*, coincidente con il suo congedo almeno dalla letteratura buzzatiana *tout court*. Il brigante buzzatiano arriva nella letteratura dalla cronaca, e da lì fa ritorno nella cronaca. Nella cronaca il brigante acquisisce la sua definitiva fisionomia. In questi due passaggi c'è il perché del brigante, ma si profila anche un'indagine ben più profonda, quella del Male, delle sue lunghe ombre e dei suoi fantasmi.

Parole chiave: Romanzo, racconti, cronaca nera, Brigante, Dino Buzzati, XX secolo, Italia

Résumé : Parmi les jeux de rôle de l'enfance, "les gendarmes et les voleurs" est l'un des plus représentatifs, avec toutes ses composantes qui sont aussi une projection d'une société et de ses valeurs. Si l'on s'attarde sur la division en équipes, on constate que l'homme de loi et le bandit sont contenus dans un embryon, confinés romantiquement dans des scénarios d'aventure. La perspective du jeu est donc une approche possible pour comprendre le lien entre l'imagerie des contes de fées, la chronique et la littérature. Cela se voit dans les premières chroniques de Buzzati, où la séparation entre le bien et le mal reste presque suspendue. En développant l'imagerie qui tourne autour des montagnes et en s'inspirant des chroniques, Buzzati raconte les brigands fantômes de *Barnabo delle montagne*. Le brigand n'est qu'effleuré dans *Il segreto del Bosco Vecchio*, mais il revient dans la nouvelle *Il grande convoglio*, ce qui coïncide avec son départ au moins de la littérature de Buzzati. Le brigand de Buzzati arrive dans la littérature à partir de la chronique, et de là il retourne à la chronique. Dans la chronique, le brigand acquiert sa physionomie définitive. Dans ces deux passages, il y a la raison du brigand, mais il y a aussi une enquête beaucoup plus profonde, celle du Mal, de ses longues ombres et de ses fantômes.

Mots clés : Roman, nouvelles, fait divers, brigand, Dino Buzzati, xx^e siècle, Italie

– Quindi bisognerebbe perdonare i briganti?

– Sì.

(*Dal colloquio nel carcere di Portoferraio
tra Carmine Crocco e il professor
Salvatore Ottolenghi, 1903*¹).

Primi articoli e primi criminali: il gioco del crimine

Nel 1929 Buzzati comincia a pubblicare sul *Corriere della sera* brevi articoli su ladri e imbroglioni, con tono bonario e ironico, come descrivendo una partita a “guardie e ladri” tra bambini un po’ troppo cresciuti². Infatti ci sono arresti rocamboleschi, appostamenti nei parchi, inseguimenti a piedi. Nella sua infanzia alla casa di San Pellegrino, Buzzati subisce il fascino dell’andare a piedi, godendo la strada, come fanno i « mendicanti errabondi, proprio secondo le tradizioni romantiche »; poi va a caccia di uccellini, « col fucile Flobert », gioca alle « battaglie tra pellirosse, eccetera³... ». Si tratta di uno scenario vago di mistero, soprattutto in chiave norrena, dove la figura del brigante si inserisce quasi naturalmente riconducendoci ad un archetipico schema ludico. In tale schema ludico, il dualismo legge/fuorilegge sembra una naturale condizione di partenza. D’altronde, se Huizinga afferma « che ogni azione umana appare un mero gioco⁴ », è lecito supporre che Buzzati veda in tali crimini perlopiù veniali un’evoluzione di quella stessa dimensione del gioco a lui familiare, cosa ben visibile nelle prime cronache. I giocatori di questa strana partita disputata nella realtà mantengono infatti « la peculiare, sacrale serietà » del gioco stesso⁵.

Eppure il brigante buzzatiano non è nato solo qui perché l’ardore romantico, che si evince a partire dalle lettere a Brambilla, il più caro amico di Buzzati, e

1 Ettore Cinnella, *Carmine Crocco. Un brigante nella grande storia*, Pisa-Cagliari, Della Porta Editori, 2010.

2 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2002, versione ebook, p. 932-968.

3 Dino Buzzati-Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 15.

4 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002, p. xxxi.

5 Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2001, p. 227.

dai suoi primi disegni, andava costantemente alla ricerca dell'avventura e del senso di inseguimento tradotto in poesie, piccoli racconti, bozzetti narrativi in cui spadroneggiano le montagne e i loro misteriosi abitanti⁶. La presenza dei briganti si definisce meglio a partire dalla cronaca e al contempo rielaborando il magico delle montagne come si vede ne *La canzone delle montagne* e nella canzone *Nembrotte*⁷.

Il giornalismo non è solo la grande palestra stilistica per Buzzati, ma anche il suo battesimo di scrittore: è naturale supporre che nelle cronache Buzzati riversi quel mondo del mistero e dell'infanzia, poi definitivamente maturato nei romanzi e nei racconti⁸. Così, il criminale raccontato nelle cronache degli anni '30 è descritto alla stregua di un picaro che potrebbe facilmente trovare la simpatia del lettore. Almeno è quanto si può evincere dagli articoli « I pericoli della troppa eleganza », « Il finto bastonato », e persino « L'arresto di due spacciatori di cocaina ». « I pericoli della troppa eleganza », per esempio, è la storia di un furto ai danni di un venditore ambulante di acciughe salate. Affiancato da una banda di tre imbroglioni, che lo portano a bere in un bar, viene derubato del carretto. Uno dei malviventi, con la scusa di sorvegliare il carretto stesso, indisturbato, l'aveva fatto sparire. Ma l'abito non fa il monaco e infatti:

[...] parve strano al vigile Mirone, ch'era sull'altra riva del Naviglio, che un venditore d'acciughe potesse sfoggiare tanta ricercatezza nel vestire quanta ne ostentava il Reali. Il Mirone attraversò senz'altro il Naviglio, ora asciutto, e volle vederci chiaro. Naturalmente l'altro invocò la libertà di vestire come meglio piace, anche dedicandosi all'umile mestiere, assicurando di essere un commerciante non occasionale del genere, ma che, da tre generazioni a questa parte, la sua famiglia si dedica alla vendita ambulante delle acciughe. A troncane ogni discussione servì l'incontro, al Commissariato di porta Genova, del Reali

-
- 6 Inizialmente Buzzati afferma di provare repulsione per il cambiamento stilistico causato dallo scrivere per i giornali (Cfr. Dino Buzzati, *Lettere a Brambilla*, a cura di Luciano Simonelli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985, p. 203-205). Successivamente riconoscerà nel giornalismo una palestra necessaria per imparare a scrivere perfettamente, affermando, nell'occasione della pubblicazione de *Il Colombre*, che « il giornalismo per me non è stato un secondo mestiere, ma un aspetto del mio mestiere. L'optimum del giornalista coincide con l'optimum della letteratura. E non vedo come la pratica del giornalismo, se si tratta di un buon giornalismo, possa nuocere a uno scrittore. Certe esperienze cronachistiche, anzi, penso che siano nettamente vantaggiose agli affetti artistici ». In Dino Buzzati, « Sette domande: risponde l'autore », *Corriere della Sera*, 11 giugno 1966. L'intervista è citata anche in Franco Zangrilli, *La penna diabolica: Buzzati scrittore-giornalista*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2021, p. 26. Sullo stesso argomento vedi anche Dino Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati*, op. cit., p. xxxvii.
- 7 Dino Buzzati, *Lettere a Brambilla*, op. cit., p. 22-25.
- 8 Cfr. Dino Buzzati, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, op. cit., p. 164-165.

accompagnato dal vigile e spingente il carretto, con l'Einaudi che veniva a denunciare il furto. «Non bisogna mai fare complimenti» disse costui, lieto di aver recuperato le proprie acciughe. «Se fosse entrato anche lei a bere, tutto questo non sarebbe successo⁹.»

L'errore clamoroso del ladro troppo elegante desta un sorriso bonario, come nell'articolo «Gesta ladresche. Il coraggio di una cameriera»: gesta tutt'altro che eroiche se l'eroismo è della cameriera e non del ladro. La donna, che sta leggendo un poliziesco, a tu per tu con il ladro, mostra «un coraggio degno di Arsenio Lupin¹⁰». Ancora più indicativo è l'articolo «L'arresto di un bandito dopo otto anni di ricerche», dove la fisiologia del bandito si definisce meglio, evocando in modo più definito la simbolica partita a guardie e ladri perché il bandito Pietro Pugni è un vero artista, inafferrabile, sempre in fuga, come un Lupin della realtà¹¹. Sembra però che non sia ancora netta la separazione tra bene e male, proprio come avviene nel gioco, in quanto «il gioco in sé, benché attività dello spirito, non contiene una funzione morale, né virtù, né peccato¹²». Il personaggio del brigante è allora strettamente legato sia al mondo dell'infanzia, sia alle prime esperienze giornalistiche. Sarà il tirocinio giornalistico a congiungere il senso dell'avventura al desiderio di raccontarlo, forgiando la scrittura di Buzzati e creando le premesse per il primo romanzo, dove compaiono i briganti sulla falsariga dell'inafferrabile Pietro Pugni¹³.

Dal giornalismo alla letteratura, *Barnabo delle montagne* (1933): guardaboschi a caccia di evanescenti briganti

All'amico Brambilla, Buzzati confessa di avere in mente «una specie di romanzo sulle montagne¹⁴». Serve però un conflitto narrativo e così in *Barnabo delle montagne* (1933) fanno capolino i briganti sempre evanescenti e inafferrabili,

9 Dino Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati*, op. cit., p. 937-938. Oppure: Dino Buzzati, «I pericoli della troppa eleganza», *Corriere della Sera*, 7 aprile 1929.

10 Dino Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati*, op. cit., p. 946-947. Oppure: Dino Buzzati, «Gesta ladresche. Il coraggio di una cameriera», *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1929.

11 Dino Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati*, op. cit., p. 964-965. Oppure: Dino Buzzati, «L'arresto di un bandito dopo otto anni di ricerche», *Corriere della Sera*, 14 maggio 1929.

12 Johan Huizinga, *Homo ludens*, op. cit., p. 9.

13 Cfr. Franco Zangrilli, *La penna diabolica: Buzzati scrittore-giornalista*, op. cit., p. 17.

14 Dino Buzzati, *Lettere a Brambilla*, op. cit., p. 205.

quasi fantasmi, e i guardaboschi che tentano di prenderli, assecondando il senso di avventura di una partita ancora modellata come un gioco ad armi pari. È il minimo conflitto narrativo necessario allo sviluppo di una trama che poggia piuttosto sull'inseguimento del mistero delle montagne. Infatti, in una pagina di diario datata 24 settembre del 1930, Buzzati fa una scaletta della trama di Barnabo e non c'è menzione dei briganti, ma solo di spiriti della montagna, vecchi e ultimi¹⁵. Quindi i briganti sembrano una derivazione degli spiriti della montagna, che servono al racconto, il vero premio di questa partita.

Ed ecco che le grandi crode fan meditare a quel che dovrà accadere. La morte, no, non se l'aspetta, se ne sente assolutamente sicuro. Sarà invece la sua vittoria: i nemici precipitati nel fondo, il suo ritorno al paese, il racconto meraviglioso. Il racconto, proprio il racconto. Egli ci tiene a poterlo narrare ai compagni; ed è tutto qui, c'è poco da dire¹⁶.

Per due volte Barnabo ha l'occasione di stanare i suoi avversari: desiste in entrambe le occasioni. La prima volta per paura. La seconda, forse, per non rovinare l'incanto di una vittoria già acquisita e da lasciare per sempre sospesa. Buzzati offre la visione dei briganti per due volte: prima nell'avventura di Montani, alla casa dei Marden dove il brigante appare come un «uomo sui trent'anni, con la barba», un «uomo misterioso¹⁷», che diventa un'inquietante voce nell'ombra. Poi, in piena luce, è Barnabo stesso a vederli.

In piena luce di sole, Barnabo li può distinguere bene: hanno vestiti vecchi e stracciati, fucili di diversa forma. Magri e patiti in faccia. Il primo avrà un sessant'anni con le spalle piuttosto curve. Non hanno l'espressione cattiva¹⁸.

Barnabo comprende che quell'occasione è l'ultima; i briganti stanno per sparire e forse non solo dal romanzo, ma dall'immaginario fantastico.

I quattro nemici ora sono immobili, sembrano aspettare qualcosa; chissà se erano stati poi loro a uccidere Del Colle o come lo avevano ucciso. È il loro ultimo ritorno. Stasera scompariranno per sempre, scendendo nella Valfredda. E le crode rimarranno più sole. Barnabo custodirà la Casa, tra le nere foreste, penserà alla grande vittoria che poteva toccar con le mani e invece ha lasciato andare¹⁹.

15 Dino Buzzati, *Album Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2014, p. 133.

16 Dino Buzzati, *Barnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 2016, p. 94.

17 *Ibidem*, p. 61 e p. 63.

18 *Ibidem*, p. 94-95.

19 *Ibidem*, p. 95.



Vincenzo Lisciani Petriani

Barnabo è come l'ultimo bambino a uscire dal gioco e per questo ne ha potuto vedere la fine: gli resta un racconto senza uditori, che scema nel silenzio delle montagne. È però ancora forte l'idea che si tratti di una partita o una guerra simbolica giocata ad armi pari, come quella contenuta nel racconto *Il borghese stregato*²⁰. Una battaglia con fucili di legno e fortini da assaltare.

Il segreto del Bosco Vecchio (1935): Giacco, il brigante leggendario

Nel secondo romanzo di Buzzati che, come dice Arslan, diventa rapidamente « una cronaca di eventi favolosi », ci sono i guardaboschi, mentre i briganti, non ancora spariti, si sono però allontanati²¹. Anzi è uno il brigante, eroe solitario: Giacomo, detto Giaco, che prima di fuggire ha piantato il Bosco Vecchio per trovare riparo al suo ritorno. Questa è la leggenda romantica del brigante Giaco:

« Mi stia a sentire un attimo » fece l'altro « e non si scaldi. Una volta, ma molti secoli fa, questa terra era tutta pelata. Proprietario era il brigante Giacomo, detto Giaco, un uomo pieno d'iniziativa che aveva un suo piccolo esercito. Un giorno tornò senza nemmeno più un soldato, stanco morto e ferito. Allora pensò: bisogna stare più attenti, una volta o l'altra m'inseguono e io non ho un buco da nascondermi; bisogna che io pianti un bosco, dove mi possa riparare. Detto fatto, piantò questa foresta, ma siccome gli alberi crescevano adagio, gli toccò aspettare fino agli ottant'anni. Allora arruolò dei soldati e partì per una nuova impresa. Ne son passati da quel tempo degli anni, ce ne sarebbe da fare un museo, ma chi le dice, colonnello, che Giacomo non possa tornare? Le dirò di più: lo si aspetta da un momento all'altro, può darsi sia di ritorno proprio stasera. E, si può essere sicuri, non avrà più un soldo né un soldato. Sarà inseguito da centinaia di uomini, forse anche da donne, tutti armati di fucili e randelli. Lui avrà solo una piccola scimitarra e sarà affamato e stanco. Non avrà il diritto di trovare il suo bosco intatto, da potersi rintanare? Non è roba sua lo stesso²²? »

Seppure appena nominato, Giaco rappresenta quella « smagliatura, di un qualcosa di anormale che dà inizio all'aggancio col fantastico²³ ». È legato

20 Cfr. Bruno Mellarini, « Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati », *Ticontra. Teoria Testo Traduzione*, n. 7, 2017, p. 201-223.

21 Antonia Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 56-57.

22 Dino Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 2009, p. 26.

23 Franco Zangrilli, *La penna diabolica: Buzzati scrittore-giornalista*, op. cit., p. 27.





Nascita, evoluzione e scomparsa del brigante nella narrativa di Dino Buzzati

ai boschi e alla montagna, come i briganti già incontrati in *Barnabo*. C'è comunque un altro aspetto da considerare: se intendiamo in senso lato la parola "criminale", dobbiamo rivolgerci al protagonista stesso, Sebastiano Procolo, che si comporta come uno di quei furfanti capaci di uccidere per soldi e possesso. Infatti in una delle scene tipiche del romanzo, il Procolo è seguito dalla sua ombra, fattasi gigantesca.

Il colonnello fece qualche altro passo, poi si voltò nuovamente: « Che cosa vuoi da me, ombra maledetta? » domandò con voce rabbiosa.
« Niente » rispose l'ombra²⁴.

Come si scopre più avanti nel testo, l'ombra è un'allegoria della sua coscienza, appesantita dal male, che lo segue come un'emanazione sinistra. Rivedremo spesso questa immagine, insieme al finale che rappresenta il riscatto morale ed esistenziale del protagonista: Procolo che muore degnamente accolto dalle sue truppe fantasma. Si vedrà quindi che, considerandoli come emanazioni del male, l'ombra e i fantasmi diventeranno due elementi tipici che nei veri briganti della cronaca assumeranno una particolare valenza.

L'assalto al Grande Convoglio (1936)²⁵: il congedo del brigante dalla narrativa

Questo racconto buzzatiano è in consonanza con i briganti dei primi due romanzi; anzi la figura del leggendario brigante protagonista è più completa e vivida, come se fosse stata finalmente messa a fuoco. Gaspare Planetta, capo dei briganti, un uomo una leggenda, « il miglior schioppo conosciuto, che non sapeva sbagliare un colpo », viene arrestato per contrabbando senza però che le forze della legge lo riconoscano²⁶. Durante la prigionia invecchia rapidamente,

24 Dino Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, op. cit., p. 55.

25 Questo racconto fu pubblicato per la prima volta il 29 febbraio del 1936 sul numero 1-2, anno XVII del periodico *Il Convoglio*. In seguito fu raccolto in Dino Buzzati, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942. Poi in Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2005, n. 2, p. 15-32. Le citazioni sono tratte da questa versione.

26 Dino Buzzati, « L'assalto al grande convoglio », in Id., *Sessanta racconti*, op. cit., Milano, Mondadori, 2005, n. 2, p. 13. Situazione simile in un altro famoso racconto, *Il tiranno malato*: « Il bestione aveva le orecchie dritte come sempre e scrutava il ristrettissimo orizzonte di quel sudicio prato fra le case. Egli era l'imperatore del luogo, il tiranno. Eppure il vecchio volpino pieno di risentimenti subito notò che non era il Tronk di un tempo, neppure quello di un mese prima, neppure il formidabile cagnaccio che aveva visto tre o quattro giorni fa ». In Dino Buzzati, « Il tiranno malato », *Sessanta racconti*, n. 46, p. 563-564.



perdendo lo smalto dei giorni migliori e, una volta libero, fatto ritorno nella casa dei briganti, li trova a festeggiare. Crede che sarà accolto in tripudio ma volendo fare uno scherzo, che rivela grande prudenza, non svela subito la sua identità e si accorge con amara sorpresa che nessuno lo ha riconosciuto. Una situazione degna dell'Odissea, quando Ulisse è in incognito nella sua reggia e saggia chi gli è rimasto fedele e chi no. Buzzati descrive l'avvicinarsi al potere e la meschinità degli altri briganti, comuni voltagabbana, mettendoci subito dalla parte di Planetta, anch'egli eroe romantico.

Dopo poco però i briganti si disinteressarono del nuovo venuto e trovarono pretesti per lasciarlo. Solo Cosimo rimase a parlare con lui, pur non riconoscendolo. « E al suo ritorno cosa intende fare? » chiedeva accennando al vecchio capo, in carcere. « Cosa intende fare? » fece Planetta « forse che non può tornare qui? » « Ah, sì, sì, io non dico niente. Pensavo per lui, pensavo. Le cose qui sono cambiate. E lui vorrà comandare ancora si capisce, ma non so... » « Non sai che cosa? » « Non so se Andrea sarà disposto... farà certo delle questioni... per me torni pure, anzi, noi due siamo sempre andati d'accordo...²⁷ »

C'è stato un avvicendamento e Planetta deve tenerne conto. Arriva allora il nuovo capo: Andrea, « un pezzo formidabile di brigante, con una faccia dura e un paio di splendidi baffi²⁸ ». Non c'è niente di più pericoloso per il nuovo capo che l'ingombrante presenza del vecchio. In un clima di crescente tensione Planetta recupera i suoi vecchi averi, soprattutto i suoi due simboli: il fucile e il coltello da caccia. Detto questo, in un silenzio carico di tensione, se ne va, esule, disonorato, sconfitto. Ma Planetta, dopo questo episodio, torna all'immaginario romantico dell'eroe solitario, come Giaco, va incontro a un grande finale: l'assalto al Gran Convoglio, l'occasione, la morte epica. A fargli compagnia in questa attesa c'è Pietro, diciassettenne, neo-brigante. Planetta lo prende con sé promettendogli grandi imprese insieme agli altri briganti, ma nell'animo pensando solo a quell'ultimo assalto. Il ragazzo viene a sapere delle bugie di Planetta proprio dai vecchi compari di Planetta, che quindi è un mentitore. Ma Planetta è un uomo d'onore e, proprio quando sta per rinnegare la sua promessa, la mantiene fino alle estreme conseguenze: « Eppure non erano storie. Planetta, per mantenere la promessa, anche se fatta per scherzo, Planetta, ora che era rimasto solo, andò ad assalire il Gran Convoglio²⁹ ».

27 Dino Buzzati, « L'assalto al grande convoglio », in Id., *Sessanta racconti*, op. cit., p. 14.

28 *Ibidem*.

29 Dino Buzzati, « Il grande convoglio », in Id., *Sessanta racconti*, op. cit., p. 14.

È interessante rimarcare il finale di questo racconto, che contiene un espediente narrativo tipico della mitologia assai caro a Buzzati: l'accoglienza del protagonista tra gli spiriti eletti. Dopo che Pietro e Planetta vengono uccisi al primo colpo, si fa un grande silenzio, il Gran Convoglio è fermo, il temporale indugia sospeso. Tutto è in attesa. E alla fine ecco i compagni promessi:

Il ragazzo voltò la testa e sorrise: « Avevi ragione » balbettò. « Sono venuti, i compagni. Li hai visti, capo? » Planetta non riuscì a rispondere ma con un supremo sforzo volse lo sguardo dalla parte indicata. Dietro a loro, in una radura del bosco, erano apparsi una trentina di cavalieri, con il fucile a tracolla. Sembravano diafani come una nube, eppure spiccavano nettamente sul fondo scuro della foresta. Si sarebbero detti briganti, dall'assurdità delle divise e dalle loro facce spavalde. [...] Erano proprio gli antichi compagni, erano i briganti morti, che venivano a prenderlo. Facce spaccate dal sole, lunghe cicatrici di traverso, orribili baffoni da generale, barbe strappate dal vento, occhi duri e chiarissimi, le mani sui fianchi, inverosimili speroni, grandi bottoni dorati, facce oneste e simpatiche, impolverate dalle battaglie³⁰.

La descrizione dei briganti riflette quella consolidata dall'immaginario dell'Ottocento, sul modello per così dire di un Carmine Crocco, barbuto, con un che di primitivo e con il volto fiero³¹.

Planetta li conosce tutti, perché fa parte di quella famiglia. Si è meritato il posto tra loro nella leggenda. E addirittura ad accoglierlo c'è anche il capo supremo dei briganti, il famigerato Marco Grande. Planetta li guarda: « I briganti morti se ne stavano silenziosi, evidentemente commossi, ma pieni di una comune letizia. Aspettavano che Planetta si movesse³² ».

Il brigante è così personaggio di un immaginario favoloso, se non addirittura romantico. Appare degno di imprese leggendarie, come un Robin Hood, uomo del mito, eroe che agita i sogni di animi adolescenti³³. Infatti, similmente a Carmine Crocco, vediamo che a uno dei suoi osservatori (il Prof. Pasquale Penta) « il temibile brigante parve un tipico delinquente primitivo, capace di grandi reati, ma anche di generosità, di sentimenti nobili e di belle azioni³⁴ ».

Planetta può entrare nel consesso dei grandi a cui appartiene di diritto. Anche i cavalleggeri di scorta del Grande Convoglio vogliono onorare il defunto

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ Si veda la foto di Crocco a p. 4 in Ettore Cinnella, *Carmine Crocco. Un brigante nella grande storia*, op. cit. Edizione Ebook.

³² *Ibidem*, p. 29.

³³ La presenza del giovane brigante Pietro è emblematica.

³⁴ Ettore Cinnella, *Carmine Crocco. Un brigante nella grande storia*, op. cit., p. 27-28.

Planetta. Avendo visto tutta la scena, lo salutano militarmente, concedendogli l'onore delle armi.

Quando Planetta, rimasto solo, si voltò, il capo di quel drappello si accorse di essere guardato. Allora drizzò il busto e salutò militarmente, come si saluta tra soldati. Planetta si toccò la falda del cappello, con un gesto molto confidenziale ma pieno di bonomia increspando le labbra a un sorriso³⁵.

Bene e male si strizzano l'occhio? No, piuttosto sono due avversari che hanno giocato una bella partita. Il sorriso è uno dei gesti più significativi nella narrativa buzzatiana, di probabile ascendenza dantesca, segno della vera comprensione della vita³⁶. In questo sorriso Planetta scompare e con lui i briganti. Da questo momento ritroveremo i briganti veri, i malviventi di Milano e d'Italia, che però erediteranno alcuni tratti dei primi personaggi buzzatiani. Tuttavia il gioco si fa serio, perdendo quel lato romanzesco che aveva contraddistinto le prime cronache e le apparizioni nei racconti e nei romanzi. Non più criminali affascinanti, sfuggenti, che accendono un'idea di evasione e di avventura. Si tratta di criminali veri, che giocano con le vite degli altri, che uccidono "per davvero". Buzzati si appoggerà al fantastico per rappresentare le ombre funeste di questi briganti reali e per cogliere in loro le emanazioni e le incarnazioni del Male.

Il Male rappresentato: l'ombra che si aggira

« Un'ombra si aggira tra noi » è il titolo dell'articolo dedicato al caso di cronaca nera che riguarda Rino Fort, pluriomicida³⁷. È un'ombra come quella di Sebastiano Procolo, come quelle dei briganti, ma più fonda, più

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ Si veda a tal proposito Lucia Bellaspiga, *Il deserto dei Tartari: un romanzo a lieto fine*, Milano, Ancora, 2014. Si veda anche Vincenzo Lisciani Petrini, « Le suggestioni del *Purgatorio* ne *Il deserto dei Tartari*: Buzzati e il modello dantesco tra poetica, immaginario e missione morale », *Quaderni d'Italianistica*, vol. 41, n. 2, 2020, p. 175-193.

³⁷ Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 116-129. Dall'introduzione di Viganò: « Milano, 29 novembre 1946. Al numero 40 di via San Gregorio, Rina Fort, trentuno anni, friulana, approfittando dell'assenza dell'amante, Giuseppe Ricciardi, siciliano, detto "il magliaro", sale nel suo appartamento e a colpi di spranga massacrò tutta la famiglia dell'uomo. Si scaglia contro la moglie, Franca Pappalardo, quarant'anni, sui figli Giovanni, sette anni, e Giuseppina, cinque. La sua furia non si ferma nemmeno davanti al piccolo Antonio, di appena dieci mesi, che la mattina seguente viene trovato senza vita, ancora seduto nel seggiolone ». *Ibidem*, p. 116. Dino Buzzati, « Un'ombra gira tra di noi », *Il Nuovo Corriere della Sera*, 3 dicembre 1947.

tenace, più spaventosa perché sembra allungarsi nello spazio indifeso tra realtà e immaginazione, come un'entità fuori dello spazio e del tempo che irrompe all'improvviso. La città trema al pensiero di questa ombra che se ne va indisturbata, quasi si aggirasse un mostro o una bestia feroce simile al mastino dei Baskerville. Da qui prendiamo l'aggancio alla rappresentazione del criminale in chiave di bestia o di mostro. Nello stesso anno del caso Fort, Buzzati scriveva il racconto *Il lupo*:

Per una ragione o per l'altra nella città non si vive mai tranquilli. Finite le paure della guerra, scomparsi chissà dove i briganti, cessate le pestilenze, si sperava di poter stare per qualche tempo in pace³⁸.

E nella cronaca, l'ombra più grande, che ha coperto Rino Fort, è la traccia di un essere malvagio:

Egli gira invisibile, covando il male, e non sarà mai stanco. Bisogna scovarlo. Occorre togliergli l'aria, incalzarlo oltre i confini estremi della città, respingerlo fino alle lontane foreste del buio da dove è riuscito a fuggire³⁹.

Lupo come mostro che appare e scompare; criminale come incarnazione dell'ombra, quasi rievocando l'uomo-lupo di tradizione anglosassone, il *warewolf*, il senza pace. La cronaca di Buzzati è sempre oltre il fatto, forte di un'interpretazione psicologica e allegorica che evita facili moralismi sui malviventi. L'intento è comprendere e raffigurare quelle ombre, quei fantasmi, follie e disperazioni create e agitate dal male stesso. Per Buzzati il fantasma permette di raffigurare la mentalità del criminale, pentito o meno. Il fantasma, *topos* buzzatiano, acquisisce nella cronaca funzioni più sinistre: quella del residuo di ciò che è stato commesso (le vittime); del senso di colpa che non sparisce; del male come un'ombra fluida che permea ovunque; del messaggero di un'imminente apocalisse o di un'epifania⁴⁰.

38 Dino Buzzati, « Il lupo », in Id., *Il « Bestiario » di Dino Buzzati*, Milano, Mondadori, 2005, p. 757. Dino Buzzati, « Il lupo », *Il Nuovo Corriere della Sera*, 18 dicembre 1947.

39 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, op. cit., p. 122.

40 Per quanto riguarda i fantasmi sono moltissime le fonti da segnalare. Per questioni di spazio mi limito intanto a Dino Buzzati, *Cronache fantastiche. Delitti-Fantasm*, due voll., a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2005. Ma anche il fondamentale articolo di Stefano Lazzarin, « Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati », *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 35, No. 1 gennaio/aprile 2006, p. 105-124. Per quanto riguarda i fantasmi come messaggeri dell'apocalisse rimando anche a: Vincenzo Lisciani Petri, « Il fascino dell'apocalisse. L'idea escatologica in Dino Buzzati tra privilegio ed espiazione », in *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal*

Per offrire una buona panoramica sulle bande e sui banditi *tout court*, ma anche su criminali che agiscono per malattie mentali o per ideologia personale, si possono selezionare alcuni articoli più rappresentativi. La scelta è ricaduta sui seguenti, poiché nell'insieme racchiudono una vasta gamma tipologica: « Una testimonianza sul mostro di Londra » (1953) su John Reginald Christie: il *serial killer* di Rillington Place⁴¹; « Il tremendo incubo di Rho » (1956) sulla tragedia di Terrazzano⁴²; « Ma come ha fatto a resistere tanto? » su William E. Benson, l'uomo che per una bravata ha ucciso trecento persone, quasi tutti ragazzini⁴³; l'articolo a un anno dall'omicidio di Kennedy (1964)⁴⁴; gli articoli sulla rapina di Via Montenapoleone (1964-1966)⁴⁵; « Il male dentro di noi » per la strage di Piazza Fontana del 1969. Si vedrà che « spesso lo scatto verso il magico si presenta come una naturale conseguenza del realistico, come un dato insito alla cronaca », quando la realtà supera addirittura l'immaginazione⁴⁶. Buzzati assume il fantastico quale condizione necessaria per l'indagine completa, specchiata, inversa, della realtà⁴⁷.

Banditi o mostri

Anche i briganti uccidono, come leggiamo in Barnabo (seppur la notizia venga lasciata nel dubbio). Nella cronaca l'omicidio perde la dimensione di una guerra leale, come doveva in fondo essere la partita tra guardaboschi e briganti,

Novecento ad oggi, a cura di Alessandro Baldacci, Anna Małgorzata Brysiak, Tomasz Skocki, Berlino, Peter Lang, 2020, p. 27-39.

- 41 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 244-256. Oppure: Dino Buzzati, « Una testimonianza sul mostro di Londra », *Il Nuovo Corriere della Sera*, 14 aprile 1953.
- 42 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 285-293. Oppure: Dino Buzzati, « Il tremendo incubo di Rho », *Il Nuovo Corriere della Sera*, 11 ottobre 1956.
- 43 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 323-333. Oppure: Dino Buzzati, « Ma come ha fatto a resistere tanto? », *Corriere d'informazione*, 21-21? luglio 1961.
- 44 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 433-443. Oppure: Dino Buzzati, « Allo scadere di un anno », *Corriere d'informazione*, 21-22 novembre 1964.
- 45 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 397-418. Oppure: Dino Buzzati, « La donna: bandito in salotto », *Corriere della Sera*, 18 aprile 1964; « Mai abbastanza brivido? », *Corriere della sera*, 25 aprile 1964; « Gli imputati per la rapina di Montenapoleone sono comparsi sorridenti in corte d'assise », *Corriere della Sera*, 7 giugno 1966.
- 46 Franco Zangrilli, *La penna diabolica*, *op. cit.*, p. 29.
- 47 Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa*, Milano, Bompiani, 1995, p. 24. Cfr. anche Paolo Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 28.

per essere solo crimine. Cominciando dal mostro di Londra, affrontiamo il criminale solitario, tipologia *serial killer*. Buzzati esordisce con una domanda: « Perché il signor John Reginald Christie abbandonò all'improvviso la sua casa, al numero 10 di Rillington Place, dove erano sepolti o murati i corpi delle vittime⁴⁸? ». Infatti, se non avesse traslocato, nessuno l'avrebbe mai scoperto. Così Buzzati tenta una spiegazione fantastica e utilizza l'espedito del fantasma per rappresentare il senso di colpa. Inscena l'interrogatorio della vicina di casa dei Christie ad opera del sergente Forked del Reparto Investigativo. La raffigurazione del criminale avviene di riflesso e si apprende che il protagonista è stato perseguitato dai fantasmi delle sue vittime, costretto alla fuga. E dunque, anche nella cronaca, Buzzati sembra usare « l'immaginazione fantastica, e quella mitico-favolosa [...], per sviluppare una mimesi inquietante della nostra realtà, specie nei numerosi racconti che rappresentano aspetti della nostra esistenza dalla seconda guerra mondiale in poi⁴⁹ ».

Dunque fantasmi che pesano nel cuore del criminale, ma non si tratta di *pietas*, quanto piuttosto della vendetta delle vittime: la vendetta è lunga e silenziosa. Il fatto che la cronaca diventi racconto implica che la narrazione è solo un modo per descrivere ciò che già c'è, perché « in linea di principio, non si inventa nulla, perché la fantasia è limitata da tutto quanto esiste⁵⁰ ».

Anche nell'articolo su William Benson, responsabile di aver fatto saltare in aria la sua scuola a New London in Texas il 1° marzo del 1937, Buzzati ragiona sul fatto che nessuno sospettasse Benson, allora un ragazzo, di aver commesso quello scempio. Questa volta Buzzati, senza eccedere nell'uso del fantastico, ipotizza cosa abbia significato reggere il peso di tanto dolore assurdo e innocente per ventiquattro anni.

Era rimorso propriamente detto? Era ossessione del ricordo? Era incredulità per ciò ch'egli aveva compiuto? Non c'è dubbio – di là da ogni fantasia letteraria – che quei 282 bambini continuavano a inseguirlo, dovunque andasse e si nascondesse. Peggio di Eichmann, in un certo senso. Perché Eichmann agiva nel senso voluto dal Capo dello Stato, per quanto folle. Mentre William Estel Benson, aveva provocato l'ecatombe di sua completa iniziativa; e nessuno al mondo, per quanto dissennato, sarebbe stato disposto ad approvare il suo gesto.

48 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, op. cit., p. 247.

49 Franco Zangrilli, *La penna diabolica*, op. cit., p. 29.

50 Peter Bichsel, *Il lettore, il narrare*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, p. 19. Cfr. Paolo Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, op. cit., p. 26.

Sempre fantasmi nell'articolo a un anno dalla morte di J. F. Kennedy, ma in una chiave diversa dai due precedenti esempi, ricalcando invece l'espedito narrativo dell'assalto al Grande Convoglio, di cui abbiamo già detto. La somiglianza tra l'assalto del brigante Planetta e quello di Lee Harvey Oswald, dopotutto, è emblematica: entrambi assaltano un convoglio con un carico speciale; in entrambi i testi è sottolineato che sono tiratori formidabili. Il gesto ha in sé qualcosa di romantico, di vagamente ideale, politico e il movente appare meno sordido. Oswald ha un finale diverso da altri comuni briganti e l'articolo inizia con il suo arrivo nel consesso di altri banditi fantasma all'imbocco di un'autostrada⁵¹. Questa volta, nonostante si parli di « festiccioia » in onore del collega così in gamba, non c'è la prospettiva del paradiso dei briganti, ma dell'inferno. A differenza di Planetta, Oswald è interrogato dai suoi colleghi: vogliono i complici, perché il mondo sappia. E lui prende a raccontare il perché si è sentito chiamato in causa nel volere il male di Kennedy: « Si sentiva invaso da Dio... [...] Ogni volta che la sorte lo colpiva lui si rialzava, si sentiva invulnerabile⁵² ». Buzzati concede ad Oswald di spiegarsi ancora meglio.

« Parla, cane! » urlarono quelli. « Ti conosciamo. Chi ti ha pagato? »
 « Mi ha pagato l'odio » egli disse. « Nessun altro mi ha pagato che l'odio, il sentirmi povero, debole, sporco, fallito, e infelice⁵³. »

Lo schema narrativo simile, così come l'espedito del fantasma, consentono di tracciare una precisa corrispondenza tra l'immagine del brigante nella narrativa e quella del fuorilegge nel mondo reale. È importante precisare che queste tipologie di criminali non rientrano certo in una dimensione di crimine organizzato (eccezion fatta per Oswald, forse), ma Buzzati ci conduce via via verso una dimensione metafisica della banda criminale: che sarebbe il Male in senso lato, come in una squadra metafisica. C'è quindi un rapporto, a suo modo stretto, in cui Buzzati, indagando l'ombra, immaginando l'emanazione spettrale del crimine, delinea una fisionomia del Male, trasmettendo alle sue pagine una valenza allegorica ed esistenziale.

La criminalità in Buzzati è anche follia, priva di simboli, come l'attentato ordito a Rho, Terrazzano (Milano), il 10 ottobre 1956, dai due fratelli Arturo ed Egidio Santato, che presero in ostaggio un'intera scuola elementare. Non c'è niente di eroico, niente di vagamente romantico, nessuna giustificazione: solo

51 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati, op. cit.*, p. 436.

52 *Ibidem*, p. 441.

53 *Ibidem*, p. 443-444.

pura follia. Sono vittime i bambini: gli stessi che giocano con i fortini, le cacce ai furfanti, i duelli, gli assalti gioiosi agli accampamenti avversari. Realtà fino a quel momento solo immaginate e non toccate dal terribile mondo degli adulti. L'articolo comincia proprio con il rapporto tra realtà e fantasia.

A memoria d'uomo veramente non c'è stato un dramma così impressionante, strano, crudele, romanzesco, diciamo pure incredibile come quello di ieri, a Terrazzano. Se un soggettista, dotato di pazza fantasia, avesse proposto a un produttore, per un film, una vicenda simile, si sarebbe sentito rispondere di certo: « Niente da fare. Lei ha esagerato. Assolutamente troppo inverosimile⁵⁴ ».

La declinazione del male in Buzzati fa qui di nuovo i conti con l'*imprinting* dei giochi e degli eroi infantili e quindi con la letteratura, definendo quel fatto « una storia nera di tanta perfezione⁵⁵ ». Il protagonista è « un uomo che la pazzia ha mutato in un mostro indecifrabile, esiliato nel misterioso abisso dell'insania, capace delle scelleratezze più frenetiche⁵⁶ ». Questo articolo è interessante per la paura dell'imitazione dato che lo stile cinematografico adottato dai due attentatori ricorda la fantasia del cinema. E così: « Chi scrive storie avventurose o produce pellicole non può, ovviamente, preoccuparsi dei pazzi. Ma è certo che tutta l'architettura della turpe macchinazione risente di tale tendenza imitativa⁵⁷ ». Buzzati si pone il problema della narrazione criminale e del modo in cui essa possa affascinare gli animi turbati, incapaci di discernimento e al contempo ansiosi di essere elogiati per la bravata.

Ci sono perfino, nella cronaca di Terrazzano, motivi paradossali di satira del costume. Il pazzo Arturo Santato, naturalmente da pazzo e quindi in termini di esasperazione grottesca, ha impersonato la febbre di fama e di pubblicità che in questi tempi si direbbe sospesa nell'aria. Più dei 200 milioni, egli sembrava ansioso di farsi ammirare, sugli schermi televisivi, dal popolo italiano. L'insistenza con cui chiedeva i giornalisti, i fotografi, i radioperatori è molto significativa. Non ci sarebbe stato da meravigliarsi se avesse chiesto, fra le tante cose, di comparire stasera a « Lascia o raddoppia⁵⁸? ».

Se Oswald viene riconosciuto come malvivente a suo modo nobile, perché ha lottato contro il bene per una sorta di ideale (sebbene malvagio), qui invece

54 *Ibidem*, p. 288.

55 *Ibidem*, p. 289.

56 *Ibidem*, p. 290.

57 *Ibidem*, p. 291.

58 *Ibidem*, p. 292.

il gesto di Santato appare solo folle, scellerato e, appunto, infantile. Eppure ancora più desideroso di fare sensazione e di essere raccontato.

L'ombra del male che si allunga a dismisura, l'ombra che invade i cuori dei criminali aiuta Buzzati a descrivere l'appartenenza di ogni criminale alla squadra metafisica del Male, come se fossero tutte pedine nere degli scacchi. E si trova peraltro in accordo con quanto sembra suggerire Svidrigajlov in *Delitto e Castigo* di Dostoevskij, in cui i fantasmi e le ombre spettrali sono « brandelli e frammenti di altri mondi, un barlume di essi », visti solo dagli individui malati⁵⁹. L'uomo sano non può credere a quel mondo, perché le sue certezze sono solo diurne, positive; ma l'uomo nel dubbio, esasperato, perseguitato dai rimorsi, ossessionato, può vederli. Questo appunto accade a molti criminali descritti da Buzzati.

Nel segno di Diabolik: il furto di via Montenapoleone

Uno degli articoli più particolari di Buzzati si chiama « Milano Diabolik! », omaggio al personaggio del fumetto che entrava in scena proprio in quegli anni (precisamente nel 1962)⁶⁰. Articolo sintomatico di un gusto per il furto che fa pensare quasi ad un « aggiornamento » della città di Milano. È evidente che il ladro-artista – sin dai tempi di Robin Hood – ha un valore positivo nell'immaginario poiché il suo crimine può nei casi migliori prescindere dalla violenza e dare grande prova di ingegno e di eroismo. Tralasciando per questioni di spazio l'arresto della Banda Cavallero, andiamo al caso della rapina di Via Montenapoleone a Milano, il 15 aprile 1964, ad opera dei « francesi »: sono i fratelli Albert e Guido Bergamelli, Giuseppe Rossi, alias « Jo le Maire », Gerard Barone Didier, Louis Nesmoz, Jean Pierre Noël, Jacques Dupuis, Raphaël Dadoun e il turco-greco Panayotides, tutti coinvolti a vario titolo nella rapina.

Si è nel luglio del 1966 quando vengono emesse le condanne con pene oscillanti dai tre ai nove anni di reclusione; assolti Dadoun e Panayotides. Un furto ardito da 200 milioni di lire in preziosi; un furto romanzesco che impressiona e affascina positivamente i milanesi⁶¹. Nel racconto si parte

59 Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, in *Tutti i romanzi di Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 2015, p. 1110.

60 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 512-517. Oppure: Dino Buzzati, « Milano Diabolik! », *Corriere della Sera*, 30 settembre 1966.

61 Infatti: « Di là dalla meravigliosa disinvoltura morale per cui il furto di una valigia è una mascalzonata ma un furto di diamanti miliardari è opera d'arte, c'è forse in questi nostalgici

proprio dall'impressione della rapina in alcune donne della Milano bene, e una di loro afferma infatti che i ladri, « apologia o non apologia, sono stati formidabili⁶² ». Buzzati, personaggio del racconto, propone alle signore di conoscere uno dei famigerati banditi. Le signore ne sono entusiaste e Buzzati, fatta una telefonata, introduce il capo di quei *gangster*. Ritorna una scena familiare: quando Barnabo vede i briganti ne resta in fondo deluso perché sono persone qualunque. Così le signore: il bandito, detto Scopetta, non corrisponde proprio al loro immaginario alla Diabolik o alla Lupin. Non ha pistola, non sa niente della refurtiva (pare), ammette di essere un cittadino onesto, ama i figli e la mamma. Alla fine si congeda, con un certo imbarazzo; ma, prima di andare via, con goffaggine, fa cadere la refurtiva.

In un secondo articolo dedicato sempre a questo furto, Buzzati indugia ancora di più sulla simpatia per i ladri: i *gangster* piacciono agli uomini, perché sono eroi coraggiosi e tutti d'un pezzo; piacciono alle donne poiché accendono in loro archetipici sogni da *romances*. Il terzo e definitivo atto è l'articolo sul processo in cui i banditi sono ritratti al banco degli imputati, « in una alquanto cimiteriale aula », ma viene ripreso il precedente contrasto tra fantasia e realtà e il modo in cui, per Buzzati, questo furto e la conseguente narrazione continuavano ad essere percepiti⁶³. Ecco allora i banditi descritti fisicamente. Carlo Orsini è « un giovanotto un po' sciupato, dal volto inoffensivo e abbastanza piacente »; Albert Bergamelli « smilzo, simpatico, che non si supporrebbe mai tipo pericoloso », e ride spesso di un riso beffardo; Dadoun « guaglione di stampo meridionale »; Guido Bergamelli, più sfuggente, che « con uno sforzo lo si potrebbe anche vedere come gangster, però attaccatissimo alla mamma »; e poi c'è il Rossi o "Jo le Maire": « come si può immaginarlo invischiato in malaffari così pacioso, tranquillo, suasivo, buon compagno, facile alle lunghe risate? »; poi c'è Panayotides, « il più spaurito ». Un bel colpo di teatro è nel finale dell'articolo: uno di loro apre il

un'eccessiva associazione al brivido », afferma Buzzati forse anche per sminuire tale tendenza alla simpatia. In Dino Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati, op. cit.*, p. 411.

62 *Ibidem*.

63 « Comunque, nella fantasia popolare, la temeraria grassazione evocò cinematografiche sequenze di metropoli tentacolari con protagonisti appunto i classici tipi equivoci ma affascinanti, anzi, probabilmente, affascinanti perché equivoci, piloti strepitosi di fuori-serie che, tra una scorribanda e l'altra, popolavano i nights delle grandi capitali, le bische clandestine, le alcove di stupende etere, quando non erano convocati a ricevere ordini nell'antro segreto dell'innominato loro padrone, il tutto con un contorno di grand hôtels, di droghe e di deliziose donne possibilmente esotiche, loro schiave d'amore ».



Vincenzo Lisciani Petriani

giornale, il *Corriere d'informazione*, con il suo bel titolone « Gli uomini d'oro di via Montenapoleone ». Ed è una risata generale, di cuore. Solo Panayotides non ha preso parte alla « festiccioia... ».

Conclusioni

Il brigante è nell'immaginario di Buzzati prima della cronaca, ma è nella cronaca che lo conosce davvero per la prima volta. Possiede dapprima le caratteristiche di un eroe romantico, creato dalle suggestioni delle prime letture di Buzzati e dal mondo incantato della montagna. Nello scrivere il suo primo romanzo, questa figura chiede udienza e diventa il fantasma di un obiettivo, fantasma esso stesso, abitatore delle montagne, personaggio mitico e simbolico, una delle « utopie dell'altrove⁶⁴ » che, come gli spiriti del Bosco Vecchio, come i Tartari, orientano il desiderio del « vago e indefinito » dei protagonisti dei primi tre romanzi buzzatiani. Un personaggio se non positivo *tout court*, di sicuro affascinante. La sua uscita dalla narrativa corrisponde sia a un cambio di immaginario, sia alla sua presenza nella cronaca nera, cui Buzzati si dedica con passione, riconoscendo alcuni tratti di quell'antica fantasia nella sua realtà. Buzzati fa i conti con il modo in cui il fuorilegge è rappresentato nella narrativa coeva, compreso i fumetti come *Diabolik*, tentando di togliere il fascino al bandito in sé, ma non rinunciando a indagare il Male, l'inferno che lui vede in Milano e a cui dedica racconti emblematici come *Viaggio agli inferni del secolo*, o le cronache-racconto di « Le notti bianche del 777⁶⁵ ». Il male sempre in agguato esercita la passione dell'autore nel capire e indagare i misteri della natura umana, affidandosi allo specchio della narrativa, l'unico che con le sue deformazioni e le sue curve può estendere l'occhio di chi osserva per tentare di catturare finalmente il criminale.

« Ma può darsi che tutto questo affanno sia una corsa dietro al vento », diceva il vecchio e saggio commissario « forse il criminale, i criminali non esistono. È esistito e non esiste più. Sono esistiti e non esistono più (per ora). Il maledetto, i maledetti erano soltanto creature del male concepite, generate e gestite proprio da noi⁶⁶ ».

64 Cfr. Jean Lacroix, « Utopie buzzatiane: il racconto dell'altrove », *Il pianeta Buzzati: atti del Convegno internazionale. Feltre e Belluno*, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 199-218.

65 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 471-504. Oppure: Dino Buzzati, « Le notti bianche del 777 », *Corriere della Sera*, 24 ottobre 1965.

66 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati*, *op. cit.*, p. 545. Oppure: Dino Buzzati, « Il male dentro di noi », *Corriere della Sera*, 16 dicembre 1969.



Non si smette mai di temere che il criminale possa di nuovo colpire come nel racconto *L'assassino*. Nonostante l'assassino sia alla fine preso, la paura resta ad aggirarsi, come un'ombra divelta dal suo corpo, in attesa di trovarne un altro in cui incarnarsi:

Non dai labirinti malfamati della Solfiera viene infatti la paura a te, non dall'angolo della strada, non dall'ombra lugubre dell'autorimessa abbandonata, non dalle 2 e dieci della notte, non dal richiamo all'estremità del pantanoso vicolo (simile al verso del piviere) non da ciò che tu puoi vedere e udire. [...] Ciò, o colui che ti spaventa, [...] non porta nome umano e nemmeno di bestia, né uomo né bestia è. E esso, o egli, sta dentro di te, nelle profondità della tua anima e nessuno potrà mai stanarlo, o abatterlo a colpi di mitra, o ficcarlo in carcere, neppure quelli di Scotland Yard che sono così bravi⁶⁷.

La paura si aggira nella città e questa partita non termina mai davvero, perché, ricorda Buzzati, tutti « siamo fatti di un impasto di bene e di male ma a ciascuno, giusta o no, è data in sorte una parte: chi fa la parte della bontà, chi della cattiveria, chi della furberia, chi della prepotenza, tanti personaggi⁶⁸ ». Tornando all'idea del gioco, da cui siamo partiti, bisogna poi ricordare che: « Il soggetto del gioco non sono i giocatori, ma è il gioco che si produce attraverso i giocatori⁶⁹ ». I personaggi producono il gioco della vita in cui male e bene sono generati dagli agenti in causa. A ognuno il suo ruolo, insomma, e le sue diverse prospettive. Intanto il brigante eroico delle avventure non è mai tornato nella letteratura *tout court* di Buzzati, come Giacomo, lasciandoci ancora tutti in attesa. Nelle leggende adatte all'infanzia, di sicuro è libero di scorrazzare e di compiere le sue gesta facendo male solo per finta. Per noi che siamo nella realtà, l'attesa sarà probabilmente inutile.

67 Dino Buzzati, *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati. Fantasmì, op. cit.*, p. 317.

68 Dino Buzzati, *La « nera » di Dino Buzzati, op. cit.*, p. 106.

69 Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo, op. cit.*, p. 229.



Dal bandito al ribelle

Una rilettura postcoloniale della figura del bandito
nella letteratura sarda contemporanea

Giuliana Pias

Université Paris Nanterre. CRIX

Riassunto: Il banditismo è un fenomeno particolarmente diffuso in Sardegna durante l'occupazione spagnola dell'isola e sotto il regno dei Savoia. Dalla fine del XIX secolo la figura del bandito diventa un topos letterario grazie ai romanzi di Grazia Deledda, che la ridefinisce in modo originale. Da Deledda in poi, la letteratura sarda del XX e XXI secolo riprende la figura del bandito. In questo senso, possiamo citare le rivisitazioni di Sergio Atzeni (*Apologo del giudice bandito*, 1986) e Flavio Soriga (*Il cuore dei briganti*, 2010), che arricchiscono e sviluppano la sua portata simbolica.

Parole chiave: romanzo, banditismo, Deledda, Atzeni, Soriga, XX secolo, XXI secolo, Sardegna

Résumé : Le banditisme est un phénomène particulièrement répandu en Sardaigne pendant l'occupation espagnole de l'île et sous le règne de la Maison de Savoie. Dès la fin du XIX^e siècle la figure du bandit devient un *topos* littéraire grâce à l'oeuvre romanesque de Grazia Deledda qui la redéfinit de manière originale. À partir de Deledda, la littérature sarde des XX^e et XXI^e siècles s'empare du bandit. On peut évoquer, en ce sens, les reprises de Sergio Atzeni (*Apologo del giudice bandito*, 1986) et Flavio Soriga (*Il cuore dei briganti*, 2010) qui tour à tour enrichissent et font évoluer sa portée symbolique.

Mots-clés: roman, banditisme, Deledda, Atzeni, Soriga, XX^e siècle, XXI^e siècle, Sardaigne

Trattare la figura del bandito nella letteratura sarda contemporanea presuppone delle osservazioni preliminari che tengano conto delle diverse culture egemoni attorno alle quali ha gravitato l'isola nel corso della storia. La figura letteraria del bandito, infatti, è un topos proveniente dall'esperienza storica, socio-economica e culturale della Sardegna in cui si possono rintracciare le origini e gli sviluppi del fenomeno banditesco.

Il ribelle in Sardegna esiste fin dall'epoca antica, da quando l'isola diventa territorio di conquista dei cartaginesi, verso la fine del VI secolo a.C., e le popolazioni interne che rifiutano di sottomettersi al loro potere si rifugiano sui monti centro-orientali, una zona che più tardi i romani chiameranno "Barbaria"¹ a causa dell'impossibilità di riuscire ad assoggettare le popolazioni indomite. Questa ritirata dei sardi costituisce un fatto importante per gli eventi futuri dell'isola, perché segna una frattura culturale duratura fra l'area interna abitata da resistenti, continuamente in lotta contro gli invasori, e quella delle pianure colonizzate dai dominatori stranieri². Da qui prende forma una « civiltà della montagna³ » dai caratteri culturali autoctoni, che sviluppa l'attività pastorale ed entra in conflitto con le pianure agricole, sottoposte alle incursioni per depredare i villaggi. L'origine della civiltà pastorale è quindi un effetto della reazione della popolazione locale nei confronti di un'invasione straniera di tipo coloniale. Perciò, quando si parla genericamente di "banditismo sardo" si fa riferimento all'ambito geografico della Barbagia e alla sua economia.

La frattura fra i comportamenti e i valori del bandito e le leggi di uno Stato conquistatore, o percepito come tale, ha una durata secolare in Sardegna: dalla dominazione cartaginese alla dominazione romana, da quella sabauda fino allo Stato unitario i problemi della Barbagia vengono sempre affrontati con l'uso della repressione.

Il rapporto conflittuale tra sardi e dominatori diventa un tema letterario che la narrativa contemporanea affronta traendo ispirazione in particolare dalla figura del bandito di epoca moderna: spagnola e piemontese. Durante queste

-
- 1 I romani chiamarono la zona centro-orientale della Sardegna *Barbaria* o *Civitates Barbariae*, cioè regione dei barbari, da cui trae origine l'attuale nome di Barbagia, perché abitata da popolazioni che non parlavano la loro lingua, non partecipavano alla sua civiltà, non accettavano la sua legge e non si integravano al suo sistema. Si tratta di una zona collocabile entro i confini montuosi della provincia di Nuoro, considerata come un'isola nell'isola per le sue specificità geografiche (la montagna) e socio-culturali (le sue popolazioni sono all'origine della grande civiltà nuragica). I confini di tale subregione hanno variato col tempo.
 - 2 Cfr. Manlio Brigaglia, *Storia e miti del banditismo sardo*, Sassari, La Nuova Sardegna, 2009, p. 15.
 - 3 *Ibidem*, p. 15.

due colonizzazioni, infatti, il banditismo è molto diffuso in Sardegna, ma è con la corona sabauda che si verifica una recrudescenza del fenomeno. Per instaurare la propria autorità su tutto il territorio, la monarchia piemontese si fissa l'obiettivo ambizioso, e mai realizzato, di conquistare la Barbagia attraverso la creazione di una sovrastruttura statale dotata di un apparato legislativo ed economico improntato agli Stati continentali dei Savoia, che consenta loro di instaurare un controllo autoritario del territorio e dei suoi abitanti e di ottenere le migliori condizioni di sfruttamento di entrambi.

La stagione coloniale dei Savoia rivela un'ostilità senza precedenti, con l'aggravante del pregiudizio culturale che i sovrani piemontesi nutrono nei confronti della Sardegna, da essi considerata come un luogo marginale, utile semplicemente per accedere al titolo di re⁴.

È nel contesto di questa nuova colonizzazione che, negli strati più poveri della società isolana, si afferma la figura del ribelle che insorge contro una politica economica e un sistema di vita iniqui messi in atto dallo stato piemontese, che l'opinione pubblica non considera come criminale, in particolare le comunità rurali di cui esso è espressione.

La figura del ribelle diventa oggetto di due interpretazioni opposte: da un lato, la sua comunità d'origine lo considera come un "balente", cioè come un uomo valoroso e coraggioso,

che sa farsi valere [...] anche se la sua *balentia* (il suo valore) non riulterà all'atto pratico coronata da un adeguato successo. [...]. *Sa balentia* è la virtù che consente all'uomo barbaricino, al pastore barbaricino di resistere alla propria condizione, di restare uomo, soggetto, in un mondo implacabile e senza speranza nel quale esistere è resistere: resistere a un destino sempre avverso [...]⁵.

Dall'altro lato, la legge dello Stato considera il ribelle come un criminale. In questo quadro, la celebrazione del fuorilegge in seno alla sua comunità d'origine è considerata dalle autorità piemontesi come una conferma del carattere sedizioso e criminogeno dei sardi⁶.

4 I Savoia vennero in possesso della Sardegna in cambio della Sicilia in virtù del trattato di Londra, stipulato nel 1718. Di fatto la dominazione sabauda nell'isola iniziò nel 1720, in applicazione delle clausole del trattato stesso. Vittorio Amedeo II di Savoia divenne così re di Sardegna.

5 Antonio Pigliaru, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* [1959], Nuoro, Il Maestrale, 2000, p. 218.

6 Cfr. Enrico Ferri, *L'omicidio nell'antropologia criminale: omicida nato e omicida pazzo*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1895. Ferri concorda con le teorie di Niceforo, secondo cui l'evoluzione morale della Sardegna si sarebbe formata nel Medioevo e i pastori sarebbero dei ribelli eredi

Nella prospettiva civilizzatrice coloniale dei governanti piemontesi ogni forma di resistenza o ribellione al potere politico è direttamente criminalizzata ed equiparata al banditismo, cioè a una forma di insubordinazione, una scelta deliberata di agire al di fuori della legge e contro le istituzioni legittime, a causa dell'incapacità dei sardi di inserirsi nel quadro normativo della civiltà moderna. I piemontesi giustificano la loro azione repressiva attraverso considerazioni socio-antropologiche che offrono una garanzia ideologica ai loro obiettivi politici.

Senza tener conto di questo contesto storico-politico e culturale, sarebbe difficile capire il profondo e duraturo divario tra il posto che il bandito occupa nell'immaginario sardo e quello che egli ha nel discorso ufficiale e nazionale. In effetti, in Sardegna, il bandito è inevitabilmente una figura popolare e molti ribelli diventano delle vere e proprie celebrità durante la loro vita, mentre le autorità piemontesi li stigmatizzano come dei feroci criminali.

Pertanto, quando consideriamo la rappresentazione della figura del bandito nella letteratura sarda del XX e XXI secolo, da Grazia Deledda a Sergio Atzeni a Flavio Soriga, non ci sorprende notare che esso rappresenta successivamente la rivolta romantica contro una struttura sociale rigida, l'insubordinazione eroica contro i poteri costituiti e il simbolo della resistenza alle imprese di colonizzazione.

All'inizio del XX secolo è la figura post-romantica del bandito eroico o sentimentale a prevalere. In tempi più recenti, invece, la rappresentazione del bandito si carica di una valenza sociale e politica, frutto della rilettura della storia dell'isola, alla luce degli studi postcoloniali e sulla subalternità. Insomma, la figura del bandito nella letteratura sarda, come cercheremo di dimostrare, è interessante anche perché costituisce un rivelatore estremamente sensibile dell'evoluzione della consapevolezza storico-politica e identitaria dei sardi e dell'affermazione ed espressione letteraria di tale consapevolezza.

Deledda e l'epica virtuosa del balente

La figura del bandito acquista una posizione di rilievo con le opere di Grazia Deledda, perché diventa un topos letterario e il paradigma della condizione subalterna di una figura in cerca di emancipazione. La scrittrice trova ispirazione

di quel mondo che non esiste più e dei comportamenti criminogeni, per cui agirebbero per "spirito di vendetta".

nella narrativa sarda del tempo: uno dei suoi testi preferiti è *Il muto di Gallura* (1884) di Enrico Costa, incentrato su una mitica storia d'amore, da cui nascerà una faida tra due famiglie, a metà Ottocento, in un paese della Gallura.

Rispetto all'incidenza de *Il muto di Gallura* sulla narrativa deleddiana, Anna Dolfi evoca un comune archetipo antropologico, dal quale è possibile « dedurre un meccanismo complementare di fedeltà e rimozione del desiderio⁷ » che produce la volontà di vendetta in un personaggio di umile estrazione. Tuttavia, rispetto ai testi di Enrico Costa, la poetica di Grazia Deledda viene complicata dalla costruzione di personaggi « con una storia specifica, che rende più evidente [...] il meccanismo psicologico-sociale⁸ ».

Che si tratti di un personaggio secondario o dell'antagonista del protagonista – quest'ultimo appartiene generalmente alla vecchia o nuova borghesia –, il bandito di Grazia Deledda è costruito attraverso una commistione di elementi di realismo regionale, folklore, mito e tratti tardo-romantici. Attingendo le sue storie alla realtà storica dell'area geografica e sociale di cui è originaria, Deledda « [inaugura] la stagione della Sardegna letteraria, una Sardegna che ha il solo difetto di essere decisamente più piccola di quella geografica⁹ », dichiara Marcello Fois. In questo quadro, la figura del bandito deleddiano partecipa alla descrizione di un mondo sardo pre-moderno, che accoglie passioni devastanti e comportamenti devianti.

I temi della criminalità e della violenza vengono affrontati da Grazia Deledda già dalla fine dell'Ottocento, quando le tesi positiviste sono in forte espansione, nel romanzo intitolato *La via del male*¹⁰, attraverso due figure maschili: il servo protagonista (che si macchierà di un crimine), Pietro Benu, e il bandito, Zuanne Antine. La trama è condotta sul filo di una doppia morale, come dichiara la stessa scrittrice, « un po' spirituale, un po' sociale¹¹ », un aspetto che emerge particolarmente attraverso questi due personaggi.

7 Anna Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, p. 44.

8 *Ibidem*, p. 45.

9 Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza, p. 105.

10 Grazia Deledda, *La via del male*, Torino, Speirani, 1896. Il romanzo era originariamente intitolato *L'indomabile*. Tra il 1896 e il 1916, il testo è stato oggetto di diversi interventi di revisione e modifica da parte della scrittrice e ha conosciuto quattro redazioni a stampa. Si veda a tale proposito la prefazione di Sandro Maxia all'edizione Ilisso del 2007. Nel presente lavoro faremo riferimento all'edizione Roma, Nuova Antologia, 1916.

11 Lettera ad Angelo De Gubernatis, Nuoro, 28 agosto 1893, in *Grazia Deledda, Premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966, p. 438.

Pietro Benu è un giovane nuorese poverissimo, inizialmente presentato come un prepotente che però diventa un onesto contadino, bello, forte, fiero. Tuttavia, ben presto egli infrange la norma arcaica della differenza di classe, perché si innamora (inizialmente ricambiato) della figlia dei suoi padroni. In seguito, egli viola anche la norma dell'onestà perché, affascinato dalla personalità del bandito, e con la sua complicità, diventa anch'egli un ladro e uccide (senza essere scoperto) il marito della donna che ama, per riconquistarla. I due giovani si sposeranno, ma il matrimonio non sarà risolutivo, perché entrambi vivranno accompagnati da un senso di colpa comune, accettato come destino.

Zuane Antinu è descritto fin dal principio come « un giovane svelto, sbarbato, con una fisionomia da ragazzo maligno e intelligente¹² ». L'aspetto esteriore potrebbe celare la vera personalità dell'uomo, il quale, però, rivela un'attitudine delinquenziale fin dalle prime parole, pronunciate quando arriva nel carcere in cui è rinchiuso ingiustamente Pietro Benu, con il quale comincia a conversare:

– Dimmi, – gli chiese l'Antine, – hai tu rubato davvero?

– No, – rispose Pietro.

– Hai fatto male! Se tu avessi rubato, ora non avresti sofferto. Così avresti avuto l'utile e il conforto.

Pietro sorrise.

– Chi ruba non è un uomo!, – rispose l'altro. – Dimmi una cosa. C'è o non c'è Dio? Se c'è, ed è giusto, egli deve aver fatto il mondo perché gli uomini se lo godano. Quindi tutta la roba che c'è nel mondo appartiene a tutti gli uomini: basta sapersela prendere, la roba¹³...

Zuane Antine, osserva giustamente Sandro Maxia, « maschera la sua attitudine delinquenziale dietro discorsi di un vago comunismo ugualitario¹⁴ ». Ad esso si contrappone la figura del “balente”, il bandito Cardeddu, divenuto latitante perché la legge dello Stato lo considera colpevole di un reato che non ha commesso. La sua “balentia” viene raccontata in modo idealizzato e suscita l'ammirazione del protagonista del romanzo e degli altri detenuti, per i quali egli è una figura evidentemente positiva.

Grazia Deledda dipinge qui tre tipi di figure delinquenti, tutte accomunate da un'inclinazione genetica al male. Tuttavia, è difficile trovare un riscontro ideologico nel romanzo, perché l'accostamento con le tesi lombrosiane, diffuse

12 Grazia Deledda, *La via del male*, op. cit., p. 182.

13 *Ibidem*, p. 182-183.

14 Sandro Maxia, « Prefazione a Grazia Deledda », in Grazia Deledda, *La via del male*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2007, p. 12.

nel periodo in cui l'autrice nuorese scrive, non sembra trovare conferma¹⁵. In effetti, se c'è un determinismo criminale in questi personaggi, questo non è di tipo biologico, ma piuttosto di tipo psicologico e sociale. Quando avviene la perdita dell'onestà, ciò accade perché l'uomo non può sfuggire alla fatalità del delitto come destino, inteso, cioè, come conseguenza deterministica di una condizione sociale che, nella Barbagia di fine Ottocento, non ammette mutamenti.

La via del male, considerato il primo e vero romanzo deleddiano, acquista un valore esemplificativo per la possibilità di rintracciare gli elementi e delle modalità della narrativa futura, fra cui il bandito. Tale personaggio viene riproposto con le stesse tipologie, ma in modo un po' più sviluppato, nel romanzo *Cenere*¹⁶, in cui ritroviamo il bandito Zuanne Antine, col cognome modificato in Atonzu, e il bandito Corbeddu, con la variante in Corteddu. Deledda mette in scena un universo banditesco leggendario, costruito attraverso la memoria popolare che difende l'epica del "balente", secondo cui il bandito è l'espressione culturale di una concezione virtuosa.

La componente virile del "balente" (il suo coraggio e la sua forza) è messa in primo piano. Essa viene anche messa al servizio di quella che si potrebbe definire la vendetta dei poveri e degli oppressi, che contribuisce ad alimentare il mito popolare del bandito benefico.

Tra le figure di fuorilegge deleddiane troviamo quella del ribelle romantico in *Marianna Sirca*¹⁷, il quale acquista un ruolo centrale accanto alla protagonista del romanzo eponimo.

Il bandito si chiama Simone Sole e il suo cognome è il traslato delle sue qualità estetiche: è giovane, alto, bello, gentile, sorridente, con dei « denti che brillavano fra le labbra fresche ombreggiate da una lieve peluria, e nel viso scuro i lunghi occhi che sembravano turchini tanto il bianco era di un azzurro perlato¹⁸ ».

15 All'epoca della prima edizione del romanzo, il 1896, si può leggere una dedica dell'autrice a Paolo Orano e Alfredo Niceforo, entrambi di scuola lombrosiana, « che amorosamente visitarono la Sardegna », dedica che significativamente scompare nelle edizioni successive del romanzo. In riferimento a tale dedica, Luciano Marrocu dichiara: « Si potrebbe pensare a una dedica di circostanza, se alcuni romanzi successivi della Deledda non presentassero una concezione del delitto – come espressione di forze estranee al libero arbitrio individuale, emergenza ineluttabile di un mondo primordiale – che sembra dovere non poco alla scuola positiva di diritto penale ». Luciano Marrocu, « L'identità perduta », in Manlio Brigaglia, Luciano Marrocu, *La perdita del regno. Intellettuali e costruzione dell'identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1995, p. 81.

16 Grazia Deledda, *Cenere* [1903], Milano, Oscar Mondadori, 2005.

17 Grazia Deledda, *Marianna Sirca* [1915], Milano, Oscar Mondadori, 2007.

18 *Ibidem*, p. 25.

L'aspetto umano coincide con quello estetico perché Simone Sole non ha il carattere dell'autentico bandito e vuol far valere questa sua caratteristica agli occhi di Marianna, con la quale ha scambiato una promessa di matrimonio. Rispetto alla possibilità di realizzare la loro unione, si innesta un meccanismo della tradizione romantica in cui il bandito passionale dovrà accettare la richiesta della donna amata di rientrare nella legalità, consegnandosi alla giustizia per poi potersi integrare nella società da uomo libero. Simone Sole accetta la richiesta di Marianna Sirca e promette di costituirsi, ma poi ci ripensa. L'epilogo si organizza attorno all'uccisione del bandito per mano di un borghese (un cugino di Marianna) e all'affermazione simbolica di una struttura sociale immutabile.

Simone Sole è l'uomo ribelle, l'incarnazione tragica della rivolta individuale contro una società che gli impedisce di vivere dignitosamente. È un antieroe e al tempo stesso rappresenta un personaggio problematico che consente di far emergere le dinamiche della subordinazione e le contraddizioni di un contesto sociale a mezza via tra passione e ragione, arretratezza e modernità, "barbarie" e "civiltà", nel quadro dell'amministrazione del governo piemontese.

Il mito del bandito nella forma del "balente" si trova ancora nel romanzo *Cosima*¹⁹, un racconto autobiografico romanzato, nel quale Grazia Deledda-Cosima ricorda come, da bambina – è nata nel 1871 –, la ribellione locale contro l'autorità dello Stato assumeva « un carattere quasi epico²⁰ », poiché l'opinione popolare tendeva ad attribuire ai ribelli i tratti e le qualità dell'eroe, il difensore della libertà e della lotta contro l'oppressione e le ingiustizie esercitate dal governo centrale.

Nell'impianto narrativo deleddiano, la figura del bandito e quella del protagonista borghese sono costruite in relazione fra loro. Entrambe sono rappresentative di un mondo ancestrale (il bandito) e di uno moderno (il borghese). Tali mondi costituiscono il paradigma della tensione tra "barbarie" e "civiltà", cioè della frattura socio-culturale esistente tra la Sardegna e lo Stato-nazione. L'intento deleddiano è quello di rappresentare il conflitto tra i codici e la cultura insulare e subalterna, da un lato, e, dall'altro, la civiltà continentale ed egemonica. Così, la figura del ribelle, nell'opera di Grazia Deledda, può essere letta come simbolo rivelatore del malessere e delle tensioni sociali, entrambi generati dal potere centrale e accentratore, che stigmatizza le specificità culturali sarde, considerate come espressione periferica di una civiltà resistente al progresso e alla modernità.

19 Grazia Deledda, *Cosima* [1936], Milano, Oscar Mondadori, 2006.

20 *Ibidem*, p. 39.

Una rivisitazione postcoloniale della figura del bandito

Nella seconda metà degli anni Ottanta del Novecento, il romanzo *Apologo del giudice bandito*²¹ di Sergio Atzeni offre un un personaggio fortemente innovativo nel panorama letterario sardo. Si tratta di una figura di bandito attraverso la quale la storia ufficiale della Sardegna viene rivisitata a partire da una prospettiva interna postcoloniale e identitaria. Tale novità si dispiega dando voce a individui cui è stata negata la soggettività storica, attraverso un racconto allegorico di stampo postmodernista, allo scopo di fare emergere delle verità negate, misconosciute o distorte dalla storiografia ufficiale.

In questa prospettiva, Atzeni riprende la nozione di “veridicità”, che egli desume dal confronto tra storia e letteratura²², al fine di giungere a una sua definizione del “vero”. Egli compie pertanto un’analisi critica minuziosa e articolata della nozione di storia, dando innanzitutto una “prima definizione”, che egli modifica nel corso delle sue spiegazioni:

la storia è la narrazione dell’uomo su questo pianeta. A questa prima definizione aggiungerei una postilla: la storia è la narrazione “veridica” della vicenda dell’uomo su questo pianeta; si presume che la storia debba raccontare la verità [...]²³.

Atzeni iscrive la veridicità storica sul piano dell’ipotesi e questo implica che essa vada verificata. Egli procede, perciò, a una disamina dei lavori di alcuni grandi storici dell’antichità, in cui dimostra l’inverosimiglianza di certe cronache, l’incertezza di fonti storiche e la vaghezza di alcuni dati dimostrativi. Lo scrittore puntualizza che la storia è “veridica”, quando riesce ad essere « attenta alla vita umana, attenta e precisa²⁴ », ma constata che questo assunto non sempre trova riscontro nel lavoro degli storici, perché la storia è spesso uno strumento al servizio del potere e della sua affermazione. Atzeni giunge alla conclusione che « il romanzo è la narrazione veridica della vita degli uomini su

21 Sergio Atzeni, *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986.

22 Si veda in proposito la trascrizione della conferenza tenuta il 20 aprile 1995 da Atzeni presso l’Università di Parma nell’ambito del corso di Letteratura Angloamericana di Roberto Cagliero, disponibile all’indirizzo <<https://web.archive.org/web/20050417045555/>>; <<http://centri.univr.it/iperstoria/letterature7.htm>> (ultima consultazione: 20 aprile 2022).

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

questo pianeta, la storia è una fantasia²⁵ ». In definitiva, i romanzieri possono inventare storie per raccontare la verità.

Su questo presupposto, il suo recupero della Storia usa una scrittura che amalgama sapientemente eventi storici e invenzione letteraria, come nell'*Apologo del giudice bandito*, dove lo scrittore scardina i vecchi criteri della verosimiglianza, facendo interagire sullo stesso piano realtà e finzione, usando l'allegoria, una forma narrativa frantumata, uno stile composito, giocando su anticipazioni ed ellissi, focalizzandosi sulle particolarità individuali, le cui voci restituiscono un'immagine variegata e fluida del mondo sardo, cui partecipa una lingua mescolata, dove convivono l'italiano, il sardo, lo spagnolo e il latino, espressi nel registro dell'oralità.

Il romanzo è ambientato nel 1492, durante il periodo in cui la Sardegna si trova sotto il dominio spagnolo. Il lavoro di scrittura trae origine da un frammento di storia, eppure l'*Apologo del giudice bandito* non è un romanzo storico. Su quest'aspetto si esprime Atzeni:

Ne l'*Apologo* la memoria è limitata ad un'informazione presa da una nota di un libro di storia, in cui si diceva che a Cagliari nel 1492 si tenne un processo alle cavallette, con regolari accusa e difesa²⁶.

Il romanzo è composto da due storie: la prima ha luogo a Serasgiu, nei dintorni della città di Caglié, e racconta il processo grottesco intentato dal viceré spagnolo, Don Ximene, contro le cavallette che hanno invaso l'isola e prodotto carestia e miseria. La seconda si svolge a Caglié e narra la tragica esperienza del bandito Itzoccor Gunale, sottoposto al potere folle dello stesso viceré.

È utile precisare che sul piano della storia della Spagna, il 1492 indica un periodo fortunato per la monarchia cattolica, perché ottiene una serie di successi politico-militari, fra i quali la liberazione di Granada dai mori, l'espulsione degli ebrei dai territori cattolici spagnoli, la scoperta dell'America, di cui i re di Castiglia e Aragona avevano finanziato il viaggio. Nel caso specifico della Sardegna, è l'anno dell'estensione dell'Inquisizione sul suo territorio e, nello stesso momento, della fuga degli ebrei.

Sul piano della narrazione, invece, alla luce della nozione atzeniana di "veridicità", nessuno di questi fatti è menzionato nel romanzo. In tale strategia narrativa si inserisce anche la scelta di introdurre anacronismi e deformazioni della toponomastica – la "Caglié" del romanzo evoca la "Caller" catalano-

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Gigliola Sulis, « La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità », intervista a Sergio Atzeni, *La Grotta della vipera*, a. XX, n. 66/67, 1994, p. 39.

aragonese, ecc. – e dell’onomastica – in particolare dei nomi di persone appartenenti alla nobiltà sarda d’origine spagnola, come segno del potere iniquo della feudalità –.

Rispetto all’interesse che Atzeni nutre per gli individui, lo scrittore ricorre alla figura del bandito “balente”, in un’ottica decostruttiva e identitaria, per reinterpretare l’ethos della “balentia” e, al tempo stesso, rivisitare una visione della storia sarda fondata sul mito della costante “resistenza” dei sardi (dei monti) al dominio straniero, mito che ha alimentato una retorica dell’identità culturale sarda capace di resistere nel tempo²⁷.

In tale prospettiva, Atzeni affida il concetto “resistenziale” e la sua decostruzione alla figura del bandito, Itzoccor Gunale, caratterizzato al tempo stesso come eroico e antierico, poiché lo scrittore dà vita al “balente”, al “falso balente”, ma anche al “nuovo balente”²⁸.

Itzoccor Gunale è un “balente” quando combatte con coraggio e determinazione contro gli invasori spagnoli che occupano l’isola di Cerdegnna e vogliono conquistare anche l’ultimo Giudicato²⁹ libero. È il bandito più temuto del vicereame, è coraggioso e resistente, è un ribelle che si impegna con determinazione contro un potere violento e tirannico per riconquistare la sua libertà e quella dei suoi coregionali. È l’ultimo di una lunga stirpe di “balentes” che hanno combattuto contro gli invasori e alimentato l’immaginario popolare, come riferisce il narratore: « Itzoccor Gunale odia l’istrangiu, lo straniero, con lo stesso odio intenso e freddo di suo padre e di tutti i Gunale prima di loro; odio e balentia dei Gunale molte volte raccontati, sui monti³⁰ ».

Ma il bandito viene fatto prigioniero dai conquistatori spagnoli e condotto a Cagliari, nelle prigioni del crudele viceré Don Ximene, il quale dà l’ordine di

27 Cfr. Giovanni Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, a cura di Antonello Mattone, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2002, p. 226.

28 Le nozioni di “falso balente” e “nuovo balente” provengono dai versi di denuncia sociale del sindacalista, poeta, scrittore e cantante Peppino Marotto, che parlano di “falsa balentia” e “balentia moderna [...] da inventare”. Cfr. « Peppino Marotto, 12 anni fa l’omicidio. Ricordo su Fb con le parole di Atzeni », *Sardiniapost*, 30 dicembre 2019, <<https://www.sardiniapost.it/culture/peppino-marotto-12-anni-fa-lomicidio-ricordo-su-fb-con-le-parole-di-atzeni/>> (ultima consultazione: 20 aprile 2022).

29 Il nome di Giudicati indica quattro regioni autonome (Logudoro, Gallura, Arborea e Cagliari) che compongono il territorio sardo. La loro presenza è attestata nel ix secolo (851), ma è probabile che la loro nascita fosse precedente a questa data. Ogni Giudicato era governato da re (o Giudici) eletti dal parlamento sardo chiamato Corona de Logu. Nel XV secolo, la dominazione spagnola mise fine all’autonomia dell’isola.

30 Sergio Atzeni, *Apologo del giudice bandito*, op. cit., p. 86.

imprigionarlo in un pozzo abitato da topi e blatte, una prigione destinata ai dimenticati, cioè a coloro che non possono aspettarsi nessuna giustizia dal potere spagnolo (« I dimenticati, per loro è il pozzo. Nessuno li ricorda, non sono né sfamati né torturati³¹ »). Costretto a stare in questo luogo e in questa condizione, il bandito ripensa alla sua sorte ed è assalito dal dubbio “resistenziale”, in un confronto tra il suo coraggio e la viltà dei sardi “traditori” (gli abitanti della pianura), che hanno accettato di farsi colonizzare dagli invasori:

Ho combattuto, ho obbedito alla legge dei padri, non mi son tirato indietro una volta, ma non ho visto che terra rapinata, non ho visto che invasori più forti, non ho visto che uomini piegati e umili di fronte allo straniero. Perché combattere ancora? Quaggiù? Non ho altro nemico, quaggiù, che me stesso³².

Il protagonista trova allora la risposta nella memoria che lo riporta, per un'ultima volta, al passato guerriero dei suoi avi, un popolo temerario e combattente. Durante la loro evocazione³³, Itzoccor Gunale ricorda gli elementi della loro grandezza, ma anche della loro sconfitta:

[...] Benvenuto, Itzoccor, padre di Arsoco, così simile a me come ti raccontarono e come recita la tua voce di morto, Itzoccor il vanesio perché tornando dicevi il numero dei nemici uccisi, non quando ti era chiesto e non una sola volta, perché sfidavi il destino oltre misura, perché dimenticavi che la prudenza è parte della balentia, perché ti facesti ingannare dall'istrangiu³⁴.

La rappresentazione archetipale del bandito “balente” muta di segno. Viene a delinearci una connotazione più sfumata dell'eroismo sardo, e questo prende la forma della “falsa balentia”, che emerge quando Itzoccor Gunale riconosce di essere responsabile della sua disfatta:

Benvenuti antichi, vi saluto, e rispondo, perché ho tradito il destino che mi è stato comandato dai veggenti, perché non sono stato giudice com'era profetato, perché muoio in una tomba giocando a shah contro me stesso³⁵...

Egli sa che è stato fatto prigioniero dai nemici spagnoli per essere contravenuto a una regola comportamentale e morale, prevista dal codice della “balentia”, cioè la prudenza. La sua imprudenza, infatti, lo ha spinto ad uccidere un uomo innocente, un mercante, per il solo fatto che si trattava di uno straniero, non di

31 *Ibidem*, p. 89.

32 *Ibidem*, p. 92.

33 Cfr. *Ibidem*, p. 93.

34 *Ibidem*, p. 94.

35 *Ibidem*.

un invasore: « non era un guerriero, era un mercante. I suoi occhi erano giusti. Chiese pietà in nome del Signore. Finsi di non comprendere la sua lingua³⁶ ».

Itzoccor Gunale si rivela come l'espressione di una ribellione crudele. Non è un guerriero, è colui che esercita la violenza non per difendersi o riparare un torto subito, ma come un atto gratuito esercitato contro la diversità linguistica e culturale. Atzeni ritrae in tal modo una figura banditesca ambigua: il bandito non è più vittima della sua condizione sociale, dovuta all'invasione straniera, né di un destino avverso, ma è espressione di una violenza che si esprime attraverso il diniego della differenza culturale e la chiusura verso l'Altro. Quest'aspetto compare, per la prima volta, come qualcosa di condannabile anche dal punto di vista del bandito.

Né eroe né vittima, Itzoccor Gunale vuole essere l'espressione simbolica di una trasformazione culturale in atto, disposta ad accogliere la diversità. Questo concetto trova conferma nell'incontro tra Itzoccor Gunale e un altro straniero, il mussulmano Ali, figlio di un predatore moro, anch'egli arrestato e gettato nel pozzo, per avere assistito all'assassinio del vicerè da parte dei suoi stessi soldati, istigati dal monaco Gabriel Cordano, che ha preso il potere. Un fatto di cui non deve rimanere testimonianza.

Itzoccor si rivolge ad Ali con parole di fratellanza: « Non siamo cresciuti nel ventre della stessa madre, ma il destino ci ha fatto fratelli...³⁷ ». I due uomini condividono la prigione e il gioco degli scacchi, che Itzoccor insegna ad Ali. Tra loro ci sarà un duello finale, ad armi pari questa volta. Colui che vincerà, si nutrirà dell'altro per trovare l'energia di fuggire dalla prigione, allargando i cunicoli scavati dai topi. Tuttavia, si sa già chi sarà il vincitore, perché una profezia ha predetto – nelle prime pagine del romanzo – che « Itzoccor morirà per mano di un fratello mai avuto, il fratello fuggirà per mare, ma non temerà vendetta, perché ucciderà Itzoccor quando itzoccor sarà già morto [...]»³⁸. La loro fratellanza sarà sancita dalla mescolanza del loro sangue che scorrerà nelle vene di Ali, come simbolo del riconoscimento dell'Altro in sé, mentre la morte già avvenuta di Itzoccor Gunale – predetta dalla profezia – è metafora della perdita della sua “balentia” originaria.

Con Itzoccor Gunale, Atzeni rompe con l'immagine tradizionale (eroica, fatalista, romantica) del bandito, affidandosi all'allegoria per costruire un discorso tanto più efficace quanto ispirato alla storia della Sardegna e ad alcuni

³⁶ *Ibidem*, p. 94-95.

³⁷ *Ibidem*, p. 139.

³⁸ *Ibidem*, p. 20.



fra i suoi eventi più emblematici. Attraverso questo personaggio, lo scrittore invita a pensare a una “nuova balentia”, simbolo di un cambiamento d’epoca e di un nuovo posizionamento del colonizzato, ora più consapevole e responsabile rispetto alla differenza culturale, sua e altrui. Una differenza che implica l’emancipazione tanto da una concezione sostanziale del sé quanto dal concetto di “fissità”, inteso « come segno della differenza culturale/storica/razziale³⁹ ».

La “nuova balentia” propugnata da Atzeni si oppone in modo pacifico ma determinato a un potere colonizzatore che continua a pensare alla Sardegna come a una terra ai margini della modernità. È una “nuova balentia” esercitata attraverso il coraggio dell’intelligenza, come quella che Itzoccor Gunale ha saputo dimostrare per un attimo, sconfiggendo il conquistatore in una partita a scacchi, dalla quale è uscito vincitore, destabilizzandolo nelle sue certezze sull’inferiorità dei sardi.

Con Itzoccor Gunale, Atzeni crea un personaggio capace di produrre nuovi significati che finiscono per rivelare un’identità culturale non più di opposizione, ma autonoma e flessibile, inserita in una concezione spazio-temporale più ricca e articolata, aprendo così una nuova breccia nel fluire omogeneo e lineare della Storia.

Il cuore dei ribelli

Fra i banditi della letteratura sarda degli anni duemila, Aurelio Mario Cabré di Rosacroce è il nome del protagonista de *Il cuore dei briganti*⁴⁰ di Flavio Soriga, dove è evidente l’influsso della scrittura di Atzeni. Il romanzo è una sorta di utopia picaresca, svolta in chiave allegorica, ambientata nell’isola di Hermosa durante la dominazione dei Savoia di fine Settecento, ricca di riferimenti allusivi ai grandi e ai piccoli eventi della storia sarda e internazionale.

Strutturalmente e stilisticamente il romanzo fa propri alcuni elementi caratteristici delle poetiche postmoderniste, dall’ironia al pastiche, dalla non linearità della narrazione a un certo sperimentalismo linguistico, che conferisce al testo un ritmo veloce e incalzante, principalmente per l’assenza quasi totale di punteggiatura. Il tono ironico è l’elemento portante della narrazione, a cominciare dall’esergo della prima parte del romanzo, un aforisma di Victor Hugo che recita: « La libertà comincia con l’ironia ».

39 Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, p. 97.

40 Flavio Soriga, *Il cuore dei briganti*, Milano, Bompiani, 2010.



Il ricorso all'ironia sostiene una strategia discorsiva volta a operare un rovesciamento di prospettiva, o quantomeno una distanziamento, rispetto a una retorica storica e antropologica ispirata a una lunga tradizione di dominazioni e a una ricca produzione di racconti di viaggio, vecchi e nuovi, che hanno costruito un'immagine storica della Sardegna. Il periodo d'ambientazione, il 1794, è la circostanza che mette in moto questo meccanismo. Infatti, sul piano storiografico questa data ricorda l'insurrezione dei sardi contro la dominazione piemontese, ma anche il suo fallimento. Sul piano della finzione romanzesca, invece, è l'anno in cui la ribellione degli abitanti di Hermosa contro la tirannia dei baroni che affliggono l'isola vince, grazie al ruolo decisivo del cavaliere-brigante protagonista, che sa organizzare la rivolta popolare e lottare con successo per il principio dell'autodeterminazione suo e del popolo di Hermosa.

Aurelio Mario Cabré di Rosacroce è un brigante atipico rispetto alle figure di bandito di Grazia Deledda, e con dei tratti in comune con Itzoccor Gunale di Atzeni. È un brigante di estrazione nobile, colto, appassionato delle idee di libertà e giustizia del secolo dei lumi, e delle ribellioni delle colonie d'America, che hanno reagito contro la colonizzazione britannica⁴¹. Propenso, per carattere e cultura, alla libertà e all'amore per il prossimo, Aurelio Mario Cabré di Rosacroce è diventato brigante dopo essersi ribellato al potere del padre, il duro e ingiusto Marchese di Rosacroce, agli abusi dei feudatari e della Chiesa, per soccorrere il popolo affamato, rubando ai ricchi per dare ai poveri. Uomo di cultura, Aurelio Mario Cabré di Rosacroce è influenzato in particolare dalla lettura delle

avventure dell'ingegnoso nobile Don Chisciotte della Mancha e l'amore suo infinito per Dulcinea e per la giustizia, e le battaglie contro i prepotenti e i pusillanimi e i mulini a vento scambiati per giganti⁴².

Con questo personaggio, Soriga ridà vita alla figura del ribelle che insorge contro una politica e un sistema di vita iniqui, messi in atto da un potere baronale arbitrario e ingiusto. È un ribelle che può essere accostato al "bandito sociale" di Eric J. Hobsbawm⁴³, espressione che definisce una forma originaria di protesta, manifestata da coloro che non vengono considerati criminali dall'opinione popolare, in particolare dalle comunità rurali di cui essi sono espressione.

Lo sguardo ironico rivolto dal brigante alla società isolana, il « piccolo Stato dell'Isola di Hermosa [dove] nulla muta da molto tempo [...] quest'angolo di

41 Cfr. *Ibidem*, p. 24.

42 *Ibidem*, p. 33.

43 Eric J. Hobsbawm, *Bandits*, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 1969.

mondo dimenticato in mezzo al mare⁴⁴ », in un romanzo che mescola realtà e finzione, è forse il modo più efficace per raccontare “altre verità”, relativizzando il cliché dell’arcaicità dell’isola avvertita dai numerosi viaggiatori, rappresentanti diplomatici, uomini politici e religiosi che, recatisi in Sardegna, evocavano il loro « impatto con un mondo diverso, ai margini della civiltà europea⁴⁵ ».

In questa prospettiva, particolarmente esplicita è la citazione ripetuta dell’incipit « La storia siamo noi » della canzone di Francesco De Gregori *La storia*, che si inserisce nella narrazione, come antidoto allo stereotipo dell’immobilismo psicologico, sociale e storico attribuito all’isola. Tale concezione della Storia è condivisa dal brigante di Soriga, il quale agisce guidato dalla coscienza politica di appartenere a una storia più ampia di quella locale. La volontà di dimostrare che è possibile intervenire sul senso della Storia è metaforicamente espressa anche dalla forma della narrazione, che stravolge l’andamento cronologico lineare – la premessa è situata nell’ultimo capitolo, le voci narranti si moltiplicano e si intrecciano, capitoli su dei fatti passati sono inframmezzati al racconto del presente – e si riappropria di alcuni luoghi topici della storia ufficiale, per rovesciarli in una sorta di mitopoiesi alternativa e virtuosa, capace di scuotere l’individuo: non la Storia come è stata, non la sua assenza, ma una realtà da costruire con impegno civile e politico, « affinché la Storia possa acclamarsi come popolo indomito, capace di resistere all’arroganza dell’invasore, pur soverchiante per uomini e mezzi, per la sola grandezza del nostro spirito⁴⁶ », dichiara il brigante di Soriga.

Mescolando storia e finzione, lo scrittore costruisce un grande apologo storico e antropologico che all’utopia aggiunge l’ucronia di un banditismo volto alla difesa degli ideali rivoluzionari della realtà sociale e politica di una Sardegna che affiora esplicitamente sotto il velo dell’allegoria.

Personaggio polisemico – nobile cavaliere, uomo colto, bandito generoso, finto monaco –, figura eccentrica e di confine – che viaggia fuori e dentro l’isola –, espressione di un’identità composita e dinamica, il bandito di Soriga mette in crisi le rappresentazioni storiche e antropologiche tradizionali ed evoca invece un’identità capace di trasformarsi.

L’intento storico di Soriga è “debole” rispetto al fatto che la sua prospettiva si avvicina più al *romance*, cioè al romanzo antirealistico, fantastico, epico. Tuttavia,

44 Flavio Soriga, *Il cuore dei briganti*, op. cit., p. 24.

45 Antonello Mattone, « La Sardegna e il mare. Insularità e isolamento », *Quaderni di storia*, luglio-dicembre 1980, vol. 1, p. 20.

46 Flavio Soriga, *Il cuore dei briganti*, op. cit., p. 219.

suo tratto distintivo è il tentativo di piegare il *romance* all'intento realistico, grazie a elementi che ancorano la narrazione alla realtà passata e presente. Il ricorso agli espedienti formali e narrativi delle poetiche postmoderniste non è quindi fine a se stesso. Al contrario, tutto diventa leggibile in chiave allegorica, tutto contribuisce a costruire una narrazione contro-storica che inneggia alla volontà di chi si appropria della Storia e la piega a dei fini di giustizia e libertà. Tutto contribuisce a contrastare, in tal modo, il punto di vista dei potenti.

Al termine di questo breve percorso, ci sembra di aver dimostrato che il personaggio del bandito, che in Grazia Deledda contiene, seppure implicitamente, alcune delle caratteristiche evidenziate poi da Atzeni e Soriga, acquista in questi autori quel valore simbolico che differenzia tale figura da quella del ribelle tardo-romantico del primo Novecento. In questi autori il bandito è innanzitutto l'incarnazione simbolica di un'interazione politico-culturale, l'espressione di un'identità non essenzializzata che si costruisce nella relazione con l'Altro, attraverso quel processo che Glissant definisce "creolizzazione". In Atzeni e Soriga, il bandito diventa così principalmente figura allegorica, lo strumento per affermare la necessità di una revisione storiografica che proponga finalmente uno sguardo critico sugli stereotipi socio-politici e culturali attorno ai quali si è costruita la narrazione ufficiale della storia dell'isola. Il ribelle, sottolineano Atzeni e Soriga, non precede le campagne coloniali, ma ne è il prodotto. Senza ignorare le ragioni socio-culturali e individuali in cui si radica il banditismo – il contesto di disagio e di isolamento proprio della società pastorale sarda, il suo codice di vita che non esita, in certi casi, ad ammettere la violenza, ecc. –, Atzeni e Soriga dimostrano quanto peso ha avuto il contesto coloniale nella costruzione, storica e simbolica, di questa figura. Se è sicuramente semplicistico rovesciare l'immagine del bandito in quella dell'insorto, sarebbe altrettanto riduttivo ignorare o minimizzare la complessità non solo del contesto in cui si radica questa figura, ma anche quella del contesto in cui avviene la sua ricezione. I racconti di Atzeni e Soriga mirano senz'altro anche a questo, ovvero a restituire i tanti volti del fenomeno banditesco, includendo il punto di vista dei vinti, dei banditi stessi e della società da cui provengono, un punto di vista che è rimasto a lungo la parte oscura della narrazione ufficiale.



Il punto di vista operaio sulla camorra

Un'analisi di *Sandokan* di Nanni Balestrini

Gerardo Iandoli

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Riassunto: L'articolo analizza *Sandokan. Storia di camorra* di Nanni Balestrini. Il testo rappresenta il clan di camorra dei casalesi dal punto di vista di un membro della classe lavoratrice. Si metteranno prima di tutto in evidenza le strutture compositive usate per costruire questo punto di vista, in secondo luogo la corrente di pensiero che lo ha ispirato: l'operaismo italiano, che si diffuse tra i movimenti di protesta degli anni Sessanta e Settanta, ai quali Balestrini partecipò attivamente. Infine, si mostrerà la struttura di potere che emerge da tale punto di vista operaio: la camorra come forza capitalistica e disgregatrice di comunità, capace di annichilire non solo l'identità del territorio, ma anche dei suoi stessi membri.

Parole chiave: romanzo, Camorra, operaismo, corruzione, Nanni Balestrini, *Sandokan*, XX secolo, Italia

Résumé: Le présent article analyse *Sandokan. Storia di camorra* de Nanni Balestrini. Ce texte présente le clan de la camorra Casalesi du point de vue d'un membre de la classe ouvrière. On soulignera tout d'abord les structures compositionnelles utilisées pour construire ce point de vue, puis le courant de pensée qui l'a inspiré : l'opéraïsme italien, qui s'est répandu parmi les mouvements contestataires des années 1960 et 1970, auxquels Balestrini a activement participé. Enfin, on montrera la structure de pouvoir qui émerge de ce point de vue ouvrier : la camorra en tant que force capitaliste et annihilatrice de la communauté, capable de détruire non seulement l'identité du territoire, mais aussi celle de ses propres membres.

Mots clés : roman, Camorra, opéraïsme, corruption, Nanni Balestrini, *Sandokan*, xx^e siècle, Italie

Sandokan. Storia di camorra [ormai *S*] è un libro di Nanni Balestrini pubblicato nel 2004 da Einaudi, poi ripubblicato da DeriveApprodi nel 2009 in un'edizione riveduta. Nel corso dell'articolo si farà riferimento a questa nuova edizione.

Il primo capitolo si intitola *La grande cattura*¹ ed è costruito secondo una tecnica già usata da Balestrini per *La violenza illustrata* [ormai *LVI*] del 1976². L'autore ha affermato, in un'intervista rilasciata ad Antonella Lattanzi a proposito della pubblicazione di *S*, di aver composto questo capitolo a partire da frammenti di articoli di giornale che parlano dello stesso fatto di cronaca³: nel caso in questione, la cattura del boss dei casalesi⁴ Francesco Schiavone, soprannominato Sandokan, durante un blitz delle forze dell'ordine⁵. Si fa riferimento a questa operazione di collage anche nella *Prefazione* di Roberto Saviano dell'edizione del 2009⁶. Soffermandosi, però, solo ed esclusivamente sul testo e tralasciando gli apparati paratestuali appena citati, al lettore non viene fornita alcuna informazione sull'origine e sulle fonti delle frasi e delle vicende presenti nel primo capitolo. Quello che è interessante notare è che il primo capitolo è costruito attraverso una serie di lasse⁷, cioè blocchi di testo più o meno della stessa lunghezza distanziati tra di loro da degli spazi bianchi, che ripetono, attraverso punti di vista e stili diversi, le stesse informazioni. La continua riproposizione della narrazione della cattura ha il compito di fissare, nella mente del lettore, l'immagine della sconfitta del boss. Le forze dell'ordine sono rappresentate come tenaci, che fanno di tutto per raggiungere il loro obiettivo:

Si è consegnato così al capo della Dia di Napoli Guido Longo un catanese di 44 anni che da circa sette mesi lo stava braccando inseguendolo come un cacciatore fa con la lepre⁸.

-
- 1 Nell'edizione del 2004, il capitolo si intitola *L'arresto*.
 - 2 Sulla scrittura di *LVI* si rinvia ad Ada Tosatti, « Fragments d'un discours politique. *La violenza illustrata* de Nanni Balestrini », *Arzana*, n. 15, 2012, p. 207-220.
 - 3 Antonella Lattanzi, « Intervista esclusiva a Nanni Balestrini », *Books and Other Sorrows*, 9 febbraio 2007, online: <<http://scritture.blog.kataweb.it/francescamazzucato/2007/02/09/intervista-esclusiva-a-nanni-balestrini/>> (ultima consultazione: 30 dicembre 2021).
 - 4 Si tratta di un clan di camorra attivo a Casal di Principe, un paese in provincia di Caserta, nel Sud Italia.
 - 5 Per maggiori informazioni sull'arresto si rimanda a Gigi Di Fiore, *L'Impero. Traffici, storie e segreti dell'occulta e potente mafia dei casalesi*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 228.
 - 6 Roberto Saviano, « Prefazione », in Nanni Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, Roma, DeriveApprodi, 2009, p. 10.
 - 7 Sull'uso della lassa in *S* si rinvia a Daniele Forlino, « Artifici narrativi: viaggio tra gli spazi di *Sandokan* », *Carte italiane*, n. 2 (10), 2015, p. 167.
 - 8 Nanni Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, Roma, DeriveApprodi, 2009, p. 16.

Il punto di vista operaio sulla camorra

La cattura di Sandokan è frutto di un'indagine che unisce l'alta tecnologia ai vecchi e un po' dismessi metodi pedinamenti appostamenti suole di scarpe consumate sette mesi in tutto con una accelerazione nell'ultima settimana il segreto del blitz è nel satellite e nell'abilità di chi ha saputo piazzare una microspia satellitare ultimo tipo potentissima e invisibile sotto la Rover con cui si spostava Giuseppina Natta⁹ ¹⁰.

Fra di loro ci sono gli investigatori di una squadra molto speciale della Dia i Ghostbuster gli Acchiappafantasma quelli che danno la caccia ai latitanti¹¹.

Addirittura, nell'ultima citazione, gli investigatori della Dia assumono i panni di eroi da film. Al contrario, nonostante si faccia riferimento spesso alla capacità di Schiavone di sfuggire alla polizia (il camorrista viene definito « primula rossa¹² », « l'inafferrabile capo¹³ », « l'uomo che ha sfidato lo Stato¹⁴ ») il boss viene descritto, nel momento della cattura, in tutta la sua debolezza:

l'uomo che ha sfidato lo Stato diventando due volte padre durante cinque anni di latitanza che parlava a tu per tu con politici e imprenditori dettando le regole e imponendo tangenti per la costruzione di autostrade ponti faraoniche opere pubbliche l'uomo che ha ucciso il suo vecchio padrino senza esitare un attimo l'uomo che si faceva chiamare Sandokan per la sua ferocia proprio come la Tigre di Mompracem¹⁵ e come la Tigre di Mompracem aveva lunghi capelli e barba nerissimi lo stesso uomo anche se con trenta chili in più e senza la barba di salgariana memoria ha avuto paura quando dopo tredici ore di ricerca lo hanno scovato nel suo covo dorato [...] il tempo a volte è impietoso nell'uomo catturato non c'è niente se non la mole che possa ricordare l'antica somiglianza con Kabir Bedi¹⁶ quella che gli valse un soprannome Sandokan fatto apposta per costruirci una leggenda niente che possa tradire il capo di un impero di cinquemila miliardi¹⁷.

9 La moglie di Francesco Schiavone.

10 Nanni Balestrini, *Sandokan, op. cit.*, p. 21.

11 *Ibidem*, p. 22.

12 *Ibidem*, p. 16.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 23.

15 Si fa riferimento al personaggio inventato dallo scrittore italiano Emilio Salgari, un pirata gentiluomo protagonista di romanzi di avventura ambientati tra l'India e la Malesia durante la seconda metà dell'Ottocento.

16 Nel 1976 venne prodotta una miniserie televisiva, *Sandokan*, ispirata ai romanzi di Salgari, che ebbe un enorme successo. Kabir Bedi fu l'attore che interpretò il personaggio di Sandokan.

17 Nanni Balestrini, *Sandokan, op. cit.*, p. 23.

Claudio Brancaloni, commentando tale passo, parla di «smascheramento¹⁸»: dietro al nome eroico di Sandokan, in realtà, si cela un uomo ben misero. Per contrasto, viene esaltata l'abilità investigativa delle forze dell'ordine, che hanno saputo porre fine alla carriera criminale di un personaggio così pericoloso e influente. Lo schema narrativo proposto dal capitolo iniziale è la lotta tra il bene (la polizia) e il male (il boss di camorra).

Per comprendere gli elementi di novità della narrazione de *La grande cattura*, è opportuno fare un confronto con il già citato *LVI*¹⁹. Anche in questo testo, i collage propongono lo schema della lotta, in cui due fazioni si scontrano tra di loro. Le forze dell'ordine compaiono in tre capitoli e, in tutti questi casi, si contrappongono a figure che rinviando, nel bene o nel male, all'immaginario della lotta dell'estrema sinistra: in *Descrizione* si scontrano con dei dimostranti di sinistra, mentre in *Deportazione* con degli occupanti di alcune palazzine. In *Direzione*, invece, è riconoscibile la morte di Margherita Cagol, esponente delle Brigate Rosse, in un conflitto a fuoco con i carabinieri. Per interpretare queste narrazioni, bisogna tenere conto del fatto che Nanni Balestrini, negli anni Settanta, fu vicino all'area dell'Autonomia Operaia²⁰, etichetta che fu usata per riferirsi ad alcuni movimenti della sinistra extra-parlamentare. Questi ultimi volevano rendersi autonomi, per l'appunto, dalle strutture economiche e di potere borghesi, per affermare un nuovo tipo di socialità, a loro parere più rispondente alle esigenze della classe operaia²¹. Secondo Toni Negri, filosofo fondamentale per il pensiero autonomo e amico personale di Balestrini²², « lo Stato è organico – e non un cappello o un recipiente – allo sviluppo capitalistico²³ » e, per tale motivo, negli anni Settanta le lotte operaie

18 Claudio Brancaloni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009, p. 186.

19 Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel 1976 da Einaudi, per poi essere ripubblicato, in una versione riveduta, da DeriveApprodi nel 2011. Quest'ultima versione è poi confluita in *La nuova violenza illustrata*, pubblicato nel 2019 da Bollati Boringhieri. Nel corso dell'articolo si farà riferimento a questa ultima versione.

20 Ada Tosatti, « "Prima non c'è nulla poi all'improvviso." Omaggio a Nanni Balestrini », in Marie Thirion, Elisa Santalena, Christophe Mileschi (a cura di), *Contratto o rivoluzione! L'autunno caldo tra operai e storiografia*, Torino, Accademia University Press, 2021, p. 132.

21 Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (1988), Milano, Feltrinelli, 2019, p. 436-437.

22 Toni Negri, « L'imprenditore della moltitudine », *il Manifesto*, 8 giugno 2019, online: <<https://ilmanifesto.it/l'imprenditore-della-moltitudine/>> (ultima consultazione: 29 dicembre 2021).

23 Toni Negri, « Proletari e Stato. Per una discussione su autonomia operaia e compromesso storico » (1976), in Toni Negri, *I libri del rogo*, Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 155.

si orientarono anche contro le istituzioni, considerate come parte integrante del sistema di sfruttamento capitalistico.

Alla luce di quanto appena visto, tra *LVI* e il primo capitolo di *S* cambia profondamente la percezione che il lettore può avere delle forze dell'ordine: nel primo caso, la polizia viene vista come una forza violenta, al servizio del potere, che impedisce alla classe operaia di autodeterminarsi. Nel secondo caso, al contrario, la polizia viene rappresentata come una forza eroica, in lotta contro un potere maligno come quello della camorra. Questo cambiamento di percezione può essere spiegato attraverso quanto sottolineato dallo storico Marcello Ravveduto: dopo le morti dei giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, avvenute entrambe nel 1992, in Italia è sorta una religione laica che venera le figure che lottano contro le mafie e che negli anni è diventata un importante strumento di coesione nazionale²⁴. Le forze dell'ordine, secondo questa prospettiva, assumono quasi un ruolo sacrale, poiché in prima linea contro le organizzazioni criminali.

Alla fine della lettura del primo capitolo, appaiono molto chiari i ruoli delle due forze rappresentate e soprattutto la loro netta distinzione. Tutto ciò rinvia a un altro testo di Balestrini, *Gli invisibili* del 1987, in cui la voce narrante è un militante dei gruppi della sinistra extraparlamentare attivi durante gli anni Settanta: nelle prime pagine, il narratore si trova in un'aula giudiziaria, per prendere parte al processo che lo coinvolge in quanto presunto membro delle forze eversive di sinistra, e qui osserva un mosaico che rappresenta lo Stato come una forza integerrima in lotta contro il Male:

sopra le teste della corte milioni di tessere compongono un enorme mosaico impolverato sbiadito che arriva fino al soffitto e rappresenta una scena confusa una battaglia furiosa dalla parte sinistra ci sono le forze del male rappresentate da strani esseri contorti mostruosi aggrovigliati soprattutto di colore verde e viola e dalla parte destra le forze del bene angeliche trasparenti armoniose azzurre e leggere che si scontrano al centro in una battaglia furiosa ma le forze del male sono già chiaramente sconfitte e battono in ritirata incalzate dalle implacabili forze del bene in basso in un ovale dorato campeggia la figura imponente della giustizia bendata che regge in una mano lo spadone nell'altra la bilancia un po' più sotto la scritta in rilievo la legge è uguale per tutti c'è scritto²⁵.

24 Marcello Ravveduto, « La religione civile dell'antimafia », *Reset*, 20 novembre 2014, online: <<https://www.reset.it/articolo/martiri-antimafia-religione-civile>> (ultima consultazione: 29 dicembre 2021).

25 Nanni Balestrini, *Gli invisibili* (1987), Roma, DeriveApprodi, 2019, p. 14.

Ne *Gli invisibili*, il corso della narrazione cercherà di mostrare come la realtà sia molto più complessa di così e che quelli che lo Stato considera come propri nemici, nel caso in questione i militanti della sinistra extraparlamentare, non siano necessariamente delle forze malvage. *S*, invece, e lo si vedrà nei paragrafi successivi, cerca di mettere in crisi la visione “angelicata” dello Stato mostrando come, in realtà, esistano dei punti di incontro tra crimine, politica e forze dell’ordine.

Effetto militante di realtà

Dopo il primo capitolo, una voce narrante senza nome racconta di ciò che accade nel suo paese, territorio controllato dalla camorra. Nella già citata intervista di Lattanzi, Balestrini ha dichiarato che i racconti presenti in *S* sono tutti veri e che derivano per la maggior parte dall’ascolto della storia di una persona ben precisa, di cui non viene rivelata l’identità²⁶. Facendo affidamento sulle parole di Balestrini, si può dire che nei capitoli successivi a *La grande cattura* l’autore riproponga la stessa tecnica di scrittura già usata per il suo testo più celebre, *Vogliamo tutto* [ormai *VT*] del 1971, in cui la voce narrante è stata costruita, sempre a detta di Balestrini, a partire dall’ascolto della storia di un operaio meridionale della FIAT di Torino, Alfonso, alla fine degli anni Sessanta²⁷. Anche in questo caso, però, facendo riferimento solo al testo, non c’è alcun passaggio che indichi che quanto scritto non sia frutto della creatività dell’autore. Comunque sia, lo stile di *S* imita il linguaggio orale, dando l’impressione che quanto scritto sia la trascrizione di un racconto fatto a voce da una specifica persona. Al riguardo è interessante leggere le reazioni di Rosaria Capacchione, giornalista che si è occupata al lungo del clan dei casalesi per *Il Mattino*, alla lettura di *S*:

Sandokan. Storia di camorra [...], l’ultimo lavoro di Nanni Balestrini [...], non è un romanzo-verità e non è un documento storico. Non ha un protagonista, se non la voce narrante; non ha un inizio e una fine; non attinge a fonti autorevoli e accreditate; non rispetta la cronologia dei fatti e talvolta neppure racconta fatti veri. Ma ha il pregio di essere un documento della memoria, e per questo più autorevole e vero di mille verbali di processo o di confessioni di un pentito. La successione o l’attribuzione sbagliata di alcuni episodi – come l’uccisione

²⁶ Antonella Lattanzi, *op.cit.*

²⁷ Claudio Brancaloni, « Intervista a Nanni Balestrini », in ID. *Il giorno dell’impazienza. Avanguardia e realismo nell’opera di Nanni Balestrini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009, p. 207.

Il punto di vista operaio sulla camorra

dell'impiegato comunale di Casal di Principe o di Antonio Bardellino – nulla cambia nella ricostruzione storica di quegli eventi. Il racconto dello studente che ha ispirato Balestrini, anzi, riesce a esser più logico e congruo, e quindi comprensibile, di quanto non lo sia stata la ricostruzione giudiziaria, e prima ancora quella affidata ai resoconti della cronaca, degli stessi eventi. È come se si ascoltasse una storia raccontata da un vecchio contadino dei Mazzoni, seduti sotto un albero di pesco, e quello mettesse insieme spezzoni di ricordi, le chiacchiere del circolo, i suoi pensieri e i suoi sospetti, facendo riaffiorare episodi dimenticati anche dai pentiti²⁸.

La voce narrante di *S* mostra come i suoi ricordi di gioventù siano strettamente intrecciati con i fatti di camorra. E tale presa di parola non è affatto scontata, se si tiene conto dell'atteggiamento omertoso del paese:

nel mio paese si sono fatte e si fanno sempre un sacco di cose di tutti i generi di tutti i tipi però non se ne deve parlare le cose non devono assolutamente trapelare perché l'importante non è che le cose non si facciano l'importante è che non trapelino che nessuno viene a saperlo anche se poi tutti sanno sempre tutto di tutti²⁹.

La ragione di tale silenzio è che il narratore vive in una zona dove « bisogna stare attenti perché è un territorio che è sotto controllo dove tutto quello che fai è controllato³⁰ » dai poteri criminali. A tutto ciò, bisogna aggiungere anche un atteggiamento connivente delle forze dell'ordine con il mondo del crimine:

capitava che in certi periodi apparivano posti di blocco con carabinieri e poliziotti che fermavano le macchine per controllare chi era e chi non era e che cosa trasportava [...] se passavi tu con la tua macchina piccola brutta scassata ti fermavano magari anche tre quattro volte e mentre sei lì che stai mostrando i documenti e spiegando chi sei e che cosa fai e dove vai perdendo un sacco di tempo inutilmente vedevi passare a razzo le Mercedes piene di muschilli³¹ o di affiliati di vario genere tranquilli e sorridenti che non venivano assolutamente mai fermati dai carabinieri che facevano finta di non vederli mentre gli passavano proprio sotto il naso³².

28 Rosaria Capacchione, « Vent'anni di cronaca in *Sandokan. Storia di camorra* di Nanni Balestrini. I clan e quello strano paese dove non nascerà mai un Gandhi », *Il Mattino*, 16 maggio 2004, p. 15. L'articolo è consultabile anche online su *Nazione Indiana*: <<https://www.nazioneindiana.com/2007/08/22/gomorra-e-dintorni-rosaria-capacchione/>> (ultima consultazione: 9 febbraio 2022).

29 Nanni Balestrini, *Sandokan, op. cit.*, p. 39.

30 *Ibidem*, p. 25.

31 Soldati di camorra.

32 *Ibidem*, p. 127.

La rappresentazione di Balestrini è in linea con gli studi che hanno ormai mostrato come l'omertà sia ben lontana dall'essere un tratto antropologico delle popolazioni del Sud Italia, ma una precisa strategia imposta dalle mafie ai territori controllati. Infatti, i criminali puniscono chiunque si rivolga alle forze dell'ordine, affinché sia evitata qualsiasi fuga di notizie che potrebbe danneggiare l'organizzazione. A volte, alla paura per una possibile ritorsione si aggiunge lo sconforto nel constatare non solo l'impotenza delle forze dell'ordine, ma anche la loro complicità con le forze criminali. In un quadro del genere, il silenzio diventa l'estrema risorsa per proteggersi dalla violenza³³.

Quanto detto finora è utile per capire l'importanza di dare l'impressione che dietro alla voce narrante di *S* vi sia la voce di una persona reale. Di fatto, Balestrini sembra adattare un metodo di ricerca della storia orale italiana alla scrittura letteraria: la raccolta di testimonianze orali tramite l'intervista³⁴. Secondo lo storico Cesare Bermanni, il compito della storia orale è di fornire un altro punto di vista sugli eventi, che vada oltre il controllo degli apparati del potere statale o politico³⁵. Alla luce di ciò, si può considerare la voce narrante di *S* come un punto di vista autonomo: non solo perché in conflitto con la camorra, ma anche perché rinuncia a parlare con le istituzioni, che hanno mostrato di tessere molti legami con il crimine, tradendo il loro compito di protezione dei cittadini.

C'è un ulteriore aspetto da mettere in evidenza: la voce narrante appartiene alla classe lavoratrice. Di seguito la descrizione del padre e del contesto familiare in cui è cresciuto:

lui è una persona che ha sempre lavorato agricoltore famiglia decente che poi con la crisi dell'agricoltura attraversa il suo periodo di crisi e si rende conto che i figli soprattutto [io]³⁶ il figlio maschio più grande non può seguire la stessa via cioè fare una vita fatta di lavoro e di fatica che poi non serve a un cazzo³⁷.

La famiglia ripone le proprie speranze di riscatto sociale nel figlio e si impegna nel farlo studiare³⁸. Allo stesso tempo, però, il giovane non rinuncia alla

33 Isaia Sales, *Storia dell'Italia mafiosa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, p. 48.

34 Cesare Bermanni, « Le origini e il presente. Fonti orali e ricerca storica in Italia », in Cesare Bermanni (a cura di), *Introduzione alla storia orale*, Roma, Odradek, vol. 1, p. 18.

35 *Ibidem*, p. 47.

36 La parte tra parentesi è presente solo nell'edizione del 2004 [Nanni Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, Torino, Einaudi, 2004, p. 31].

37 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 45.

38 *Ibidem*, p. 67.



Il punto di vista operaio sulla camorra

dura fatica dei campi e, nei periodi estivi, aiuta il padre³⁹. Ritornando alla metodologia della storia orale, bisogna sottolineare come l'attendibilità della testimonianza derivi dal rapporto di fiducia che si instaura tra l'intervistatore e l'intervistato, sulla base della stessa appartenenza di classe o alla stessa visione politica⁴⁰. Da un punto di vista retorico, l'effetto di reale di *S* deriverebbe maggiormente dall'*ethos* della voce narrante, più che dalle modalità di scrittura del testo⁴¹. Secondo il pensiero di Aristotele, uno dei primi mezzi persuasivi risiede proprio nel carattere di colui che parla, cioè nella sua capacità di mostrarsi come persona affidabile agli occhi del proprio uditorio⁴². Nel caso in questione, si potrebbe parlare di *effetto militante di realtà*, poiché il testo sembra ancorare la propria veridicità al fatto che colui che parla appartiene a una specifica classe, quella lavoratrice. Si approfondirà tale aspetto nel paragrafo seguente.

Il punto di vista operaio

Come ha mostrato lo studioso Gigi Roggero, per il pensiero operaista le dinamiche sociali devono essere comprese a partire dal punto di vista della classe lavoratrice, al fine di non farsi irretire dal discorso del capitale⁴³. In questo paragrafo, si mostrerà come lo sguardo operaio della voce narrante non solo permetta di collocare la camorra tra le forze capitalistiche, ma anche di chiarire i rapporti di forza che si instaurano nel mondo contemporaneo.

Il testo descrive così i rapporti di classe presenti nel territorio di camorra:

i loro nomi cominciavano già a circolare mi ricordo bene che quando si parlava di loro che allora avevano vent'anni o poco più tutti dicevano la stessa cosa sono figli di nessuno cioè dei sottoproletari dei miserabili se ne parlava con disprezzo non tanto per le loro azioni ma proprio per le loro origini poi invece quando il gruppo inizia a diventare potente l'atteggiamento cambia rapidamente e cominciano a essere guardati con un certo rispetto e considerazione faccio l'esempio nella zona dove abito la composizione è

39 *Ibidem*, p. 79.

40 Cesare Bermani, *op. cit.*, p. 47.

41 Ad esempio, Arturo Mazzearella sostiene che l'effetto di reale di *Sandokan* va riconosciuto nell'uso del flusso di coscienza usato da Balestrini per restituire la voce dell'uomo intervistato. Infatti, tale flusso imiterebbe quello « capillare dell'immaginario mediatico », al quale la criminalità organizzata, sempre più globalizzata, fa continuamente riferimento [Arturo Mazzearella, *Politiche dell'irrealtà*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011, p. 36].

42 Aristotele, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996, p. 13.

43 Gigi Roggero, *L'operismo politico italiano*, Roma, DeriveApprodi, 2019, p. 116.



questa famiglia di agricoltori come la mia qualche famiglia di commercianti qualche impiegato e nella strada di fianco c'è un dottore che diventerà poi presidente dell'Usl⁴⁴ questo dottore appartiene alle cosiddette persone perbene sono ricchi la moglie è insegnante e hanno due figlie femmine che vengono a scuola nel famoso pullmino e che parlando dei muschilli li definiscono come dei rozzi degli animali delle bestie il rifiuto della società ma destino vuole che una decina d'anni dopo proprio il loro padre verrà inquisito per traffici con il clan e perché si fregava le protesi meccaniche e le vendeva alle cliniche invece di darle ai pazienti⁴⁵.

È interessante notare come le divisioni di classe vengano rese anche dalla spazialità della citazione: all'inizio, vengono descritti i camorristi, i quali dapprima sono oggetto di disprezzo, poi di rispetto per la loro forza; in mezzo viene presentata la classe lavoratrice, partendo dai più poveri, i contadini, per arrivare ai professionisti; infine, viene descritto un medico, che ricopre anche un'importante carica pubblica: qui non solo si sottolineano la sua ricchezza e potere, ma anche l'atteggiamento snob che la sua famiglia esibisce verso i camorristi, fino ad arrivare al colpo di scena finale, in cui si rivela che lo stesso medico è un criminale, poiché corrotto. Per entrambi gli estremi, i camorristi e il medico, si assiste a un rovesciamento: da «figli di nessuno» a uomini di potere i primi, da «persona perbene» a ladro il secondo. La classe intermedia, al contrario, viene descritta come immobile: di fatto, compare in un elenco e ad essa non viene attribuita nessuna azione.

Nonostante le persone perbene cerchino di marcare delle differenze nette con i camorristi, il passo citato in realtà ne mette in evidenza le affinità. È nel capitolo *La vita politica*⁴⁶ che, però, tali affinità diventano legami molto stretti:

è il periodo in cui cominciano a avvicinarsi al clan ampie fette di società civile le cosiddette persone perbene chi per necessità chi per migliorare la propria condizione sociale e chi perché lo fanno tutti e perché non farlo anch'io si comincia col voto di scambio cioè con l'appoggio ai candidati voluti di volta in volta di paese in paese dal clan e si finisce con essere utilizzati per prestazioni di vario genere occorrono prestanomi per affari di ogni tipo e in alcuni casi è una forma di violenza che queste persone sono costrette a subire in altri casi è una specie di tacito accordo se non una richiesta vera e propria da parte loro i soldi scorrono sono sempre più le persone che cominciano a godere senza

44 Unità Sanitaria Locale.

45 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 64.

46 Nell'edizione del 2004, il capitolo si intitola *La politica*.

Il punto di vista operaio sulla camorra

sporcarsi le mani dei frutti del clan inizia così un periodo di verso e proprio arricchimento per il mio paese⁴⁷.

Come denunciato dalla già citata Capacchione⁴⁸, la forza di questa organizzazione criminale risiede nel connubio « camorra-impresa-politica⁴⁹ », tratto che viene reso evidente anche in *S*:

in quel periodo ci sta una grandissima quantità di appalti che devono essere assegnati ci stanno parecchi lavori parecchie opere pubbliche che vengono messe in cantiere dappertutto nella nostra zona si iniziano a costruire autostrade e superstrade si parla addirittura di aeroporto si parla della linea veloce per i treni si parla di appalti di ogni genere che devono essere concessi si parla di enormi quantità di denaro che dovrà essere investito nella zona e quindi il clan spinge preme con tutti i mezzi anche brutalmente perché alle prossime elezioni siano eletti i suoi candidati perché siano eletti al parlamento alla regione alla provincia al comune e perché i posti di direttore delle agenzie come l'agenzia per il sud l'agenzia per la bonifica e altre agenzie del genere vengano assegnati a persone legate a loro o comunque a persone alle quali loro possono facilmente comprare favori⁵⁰.

Quanto appena letto è una descrizione di ciò che accadde realmente negli anni Ottanta, all'apice del potere dei Bardellino: come ha ricostruito lo storico Francesco Barbagallo, in quegli anni la camorra riuscì a infiltrarsi nell'amministrazione pubblica, sottraendo di fatto alle istituzioni il controllo sul territorio⁵¹.

Tuttavia, è opportuno fare attenzione alle fasi che hanno reso possibile la conquista delle istituzioni da parte della camorra. Al riguardo, il seguente passaggio, che mostra il pensiero dei professionisti, è particolarmente chiaro:

se all'inizio li disprezzavano per la loro origine miserabile in un secondo tempo iniziano a temerli per la loro intelligenza e abilità nel sapersi fare strada senza scrupoli e per la loro notevole potenza di fuoco poi in una terza fase si rendono conto che con quelle persone potrebbe essere molto utile stabilire dei rapporti perché potrebbe significare dei buoni guadagni⁵².

47 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 76.

48 Si può supporre che Balestrini conosca il lavoro di inchiesta di Capacchione se si tiene conto che in *S* si fa riferimento a « una giornalista del Mattino che fa fuoco e fiamme contro la famiglia Bardellino » [*Ibidem*, p. 93].

49 Rosaria Capacchione, *L'oro della camorra*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 111.

50 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 77.

51 Francesco Barbagallo, *Storia della camorra* (2010), Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 152.

52 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 67.

L'ascesa del clan dei casalesi, così come viene descritta da *S*, non è la storia di una forza criminale che si sostituisce al potere statale, ma qualcosa di più ambiguo. All'inizio il sottoproletariato ha cercato, attraverso l'uso della violenza, di essere riconosciuto come forza capace di ottenere dei risultati. Come ha mostrato Maurizio Catino, la violenza, per le organizzazioni mafiose, è uno strumento per accrescere il proprio potere contrattuale agli occhi degli altri poteri⁵³. La camorra è una sorta di azienda che acquista capitale sociale tramite la violenza, con la quale accresce la propria reputazione e attira l'attenzione di chi ha bisogno di servizi extralegali⁵⁴. Di fatto, come ha messo in evidenza Sales, le mafie si distinguono dagli altri poteri criminali perché non si pongono in contrasto con il potere pubblico, ma cercano di affiancarlo, di collaborare con esso, di insinuarsi in esso senza, però, scalzarlo definitivamente⁵⁵. Le mafie non vogliono proporre un nuovo tipo di potere, ma semplicemente innestarsi su quello già esistente e trarne profitto.

L'obiettivo di Balestrini sembra quello di dare le informazioni necessarie al fine di poter riconoscere la « tendenza » racchiusa nel sistema di potere camorristico. Tale termine è una parola chiave del pensiero operaista: secondo Negri, la tendenza è un metodo di analisi della realtà che parte da fatti concreti per ricavare schemi generali. L'obiettivo sarebbe quello di mettere in evidenza i rapporti di potere presenti in un determinato momento storico a partire dal punto di vista operaio⁵⁶. La tendenza riconoscibile in quanto descritto finora è la seguente: nella Casal di Principe di *S*, sono presenti tre classi: il sottoproletariato camorristico, le « persone perbene » che fanno parte del mondo della politica o dei professionisti e, infine, i lavoratori, appartenenti soprattutto al mondo contadino. I primi due strati collaborano tra di loro, traendo reciproco vantaggio. Tuttavia, qui siamo ben lontani dalla visione del sottoproletariato dei tempi di Karl Marx e Friedrich Engels, considerato come una classe al servizio delle forze reazionarie⁵⁷: in *S* il sottoproletariato è una classe che ha una sua autonomia e che collabora da pari con le forze capitalistiche.

Quanto osservato fino ad adesso entra in conflitto con lo schema narrativo presente nel primo capitolo: lo Stato e la camorra non sono più due forze

53 Maurizio Catino, *Le organizzazioni mafiose*, Bologna, il Mulino, 2020, p. 364.

54 *Ibidem*, p. 79.

55 Isaia Sales, *op. cit.*, p. 119.

56 Toni Negri, « Crisi dello Stato-piano » (1974), in Toni Negri, *I libri del rogo*, Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 44.

57 Karl Marx, Friedrich Engels, *Il Manifesto del partito comunista* (1848), Roma, Editori Riuniti, 2005, p. 34.

nettamente contrapposte, come in un'epica lotta del Bene contro il Male, ma due forze che, in alcuni casi, collaborano tra di loro. Ed è interessante notare come, a più di dieci anni di distanza dalla pubblicazione di *S*, anche un importante esponente della magistratura italiana come Antonello Ardituro esprima un parere coerente con quanto rappresentato nel testo di Balestrini: nonostante il clan dei casalesi abbia perso oggi il proprio potere per via dei numerosi arresti, lo Stato italiano non può definirsi come vittorioso, perché le indagini hanno fatto emergere fin troppi legami tra camorra e istituzioni⁵⁸.

La compresenza, in *S*, delle due tecniche di scrittura di Balestrini, il collage di articoli di giornale e la trascrizione letteraria di una testimonianza orale, è servita a creare un conflitto tra il punto di vista del discorso normativo e quello del discorso operaio. Una strategia per cambiare il modo di vedere il mondo, così come aveva già annunciato nella nuova prefazione del 2001 a *La violenza illustrata*:

Un'opera autentica (libro, quadro, musica) serve a farti vedere altro, o meglio a cambiare il tuo modo di vedere, di percepire le cose e il mondo, serve a illuminare il tuo sguardo su aspetti della realtà che ti sono sconosciuti, a scuoterti per un istante dal tuo stato abituale di robot sonnambolico⁵⁹.

Nel prossimo paragrafo, si mostrerà come tale scossa al lettore venga data soprattutto a partire dal racconto delle ferite che la camorra imprime sulla vita quotidiana della classe operaia.

L'assenza di comunità

Osservare il mondo dal punto di vista operaio non significa guardare le cose in maniera immacolata o neutra. Come ha mostrato Mario Tronti, uno degli autori cardine del pensiero operaista⁶⁰, la soggettività operaia fa parte appieno del sistema capitalistico, il quale cerca continuamente di plasmarla e piegarla alle sue strutture di potere⁶¹. Pertanto, bisogna considerare la voce narrante non soltanto come il punto di vista dal quale si osserva la camorra, ma anche il corpo su cui la forza criminale agisce, condizionandone l'esistenza e il modo di pensare.

58 Antonello Ardituro, *Lo Stato non ha vinto. La camorra oltre i casalesi*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 217.

59 Nanni Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2019, p. 25.

60 Il valore di questo autore per il pensiero dei movimenti degli anni Sessanta-Settanta in Italia fu messo in evidenza da Balestrini in Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro*, op. cit., p. 141.

61 Mario Tronti, *Operai e capitale* (1966), Roma, DeriveApprodi, 2019, p. 52.

Per approfondire questo aspetto, il capitolo *Il macero* risulta essere quello più adatto. Il macero è una struttura che serve ad aiutare i produttori di frutta in difficoltà. Esso ritira la frutta quando il prezzo della stessa è troppo basso e non risulta più conveniente venderla o quando la frutta non rispetta gli standard estetici pretesi dai distributori⁶². Grazie a fondi europei, il macero sostiene il lavoro dei contadini ripagando la frutta gettata⁶³. La camorra, infiltrandosi nelle strutture amministrative dei maceri, si appropria di questi fondi, truffando lo Stato:

per truffare il macero il clan procede così con i trattori dei soci delle sue cooperative all'inizio comincia con lo scaricare effettivamente della frutta solo che al momento di pesare il rimorchio su cui si trova la frutta viene pesato insieme anche il trattore che lo tira e magari anche dieci o venti persone si mettono sulla banchina di solito molto grassi e tutto questo succede tranquillamente sotto gli occhi di poliziotti e finanzieri così avviene all'inizio poi in una fase successiva il clan si scoccia di scaricare roba regolare o magari non ne hanno più hanno esaurito tutta quella che erano riusciti a mettere insieme con le loro cooperative fasulle e allora cominciano a mandare al macero rimorchi carichi di rifiuti di tutti i generi e anche legname ferro pietre basta che sia roba molto pesante che viene tranquillamente scaricata in questi enormi fossi come nulla fosse sempre sotto gli occhi di tutti poliziotti e finanzieri⁶⁴.

La presenza della criminalità organizzata inevitabilmente provoca problemi agli onesti contadini. Addirittura, in alcuni casi i contadini non possono accedere ai fondi, perché giungono al macero quando quest'ultimo ha raggiunto la sua capienza massima, a causa dei rifiuti che la camorra getta nelle fosse⁶⁵. Anche in questo capitolo, le forze dell'ordine vengono descritte come parte integrante del sistema, le quali addirittura diventano un ulteriore problema per i contadini:

la stessa cosa i finanzieri e i poliziotti tra loro c'erano alcuni ancora più corrotti perché non solo prendevano dal clan i soldi e tutto il resto ma addirittura venivano da te la sera quando avevi lasciato il trattore col rimorchio sulla strada fuori dal macero e ti venivano a dire che volevano un piccolo contributo un centone perché così stavi tranquillo uno di loro non lo dimenticherò mai disse a mio padre una volta che ero lì con mio padre disse questa frase Anch'io ho diritto a campare in questo macero se fa tutt'a giuseppe e niente a maria che vorrebbe significare che lui si lamentava del fatto che tutti ci mangiavano su

62 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 81.

63 *Ibidem*, p. 79.

64 *Ibidem*, p. 80.

65 *Ibidem*, p. 84.

tranne lui cioè le mazzette andava[no]⁶⁶ tutti agli ispettori della commissione e a loro soltanto le briciole quindi questi pretendevano pure i soldi dai contadini come noi e tanti che volevano solo scaricare la loro frutta che c'avevano da buttare e che dovevano pure buttarla da qualche parte⁶⁷.

Anche il capitolo *Il macero* può essere interpretato a partire dal pensiero di Negri. Secondo il filosofo, l'amministrazione pubblica è uno strumento del capitale per condizionare la vita degli operai, affinché il loro agire sia coerente con le esigenze del mercato⁶⁸. In quanto descritto in *S*, il lavoro del contadino viene completamente imbrigliato nella logica del profitto: il frutto perde il suo valore intrinseco di nutrimento e diventa mera merce, che ha senso solo se trova il proprio posto all'interno dei processi di scambio.

In questo capitolo, tuttavia, si osserva qualcosa di ancora più radicale: se il contadino è obbligato a rispettare in maniera pedissequa le regole amministrative (nel testo si legge che i contadini sono oggetto di controlli minuziosi, al limite dell'umiliante⁶⁹), i camorristi, al contrario, non hanno bisogno di seguire alcuna regola e ottengono i fondi ingannando lo Stato. La classe lavoratrice subisce la regola amministrativa come uno strumento di controllo, mentre il corrotto la sfrutta a proprio vantaggio. In tutto ciò è riconoscibile una tendenza del capitalismo contemporaneo individuata dal filosofo Massimo De Carolis: si assiste alla nascita di conglomerati di potere che, unendo forza economica e politica, acquisiscono il « monopolio dell'iniziativa »⁷⁰. In sostanza, essi diventano gli unici attori sociali capaci di agire e prendere decisioni all'interno dello spazio pubblico⁷¹. Qui, il potere camorristico si unisce a quello degli amministratori corrotti, dando vita a un sistema capace di generare laut profitti. Al contrario, i contadini sono costretti all'immobilismo: non possono vendere il loro raccolto per via delle leggi del mercato, né accedere ai fondi, per via della camorra. Di fatto, nei territori controllati dal clan solo i camorristi hanno una reale possibilità di azione:

in realtà l'organizzazione per quanto possa essere considerata un fenomeno contrario alla legalità all'ordine al quieto vivere alla pace sociale tuttavia

66 La forma corretta è presente nell'edizione del 2004 [Nanni Balestrini, *Sandokan*, Torino, Einaudi, 2004, p. 74].

67 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 84-85.

68 Toni Negri, « Per la critica della costituzione materiale » (1977), in Toni Negri, *I libri del rogo*, Rome, DeriveApprodi, 2006, p. 224-233.

69 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 82-83.

70 Massimo De Carolis, *Il rovescio della libertà*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 221.

71 *Ibidem*.

nelle nostre zone è vista da molte persone come una specie di via di salvezza perché essendo destinato una persona che nasce qua senza mezzi o a rimanere povero per tutta la vita o a trasferirsi al nord per lavorare molte persone giovani soprattutto che lavorano saltuariamente o che non hanno lavorato per niente vedono in questa l'unica possibilità di sopravvivere⁷².

Tutti gli altri vengono costretti a uno stato di inerzia:

perché la gente di questo paese è fatta così se tu distruggi la casa di fianco alla mia dove abitano i miei vicini di casa che conosco da cinquant'anni io non muovo un dito non dico niente e anche se tu un po' alla volta distruggi la mia casa io neanche allora muovo un dito reagisco soltanto quando mi stai veramente ammazzando e questo perché non c'è un legame sociale neanche minimo [...] non c'è un minimo di ribellione a questo stato di cose neanche a parole un minimo di indignazione di rifiuto c'è solo accettazione passiva e in alcuni casi anzi la gente è pure entusiasta perché oltre alla ricchezza anche la fama del paese cresce quindi tu sei temuti e rispettato all'esterno⁷³.

Per comprendere ancora meglio questa contrapposizione tra classe operaia inerte e camorristi dinamici, bisogna porre attenzione sui capitoli successivi a *Il macero*, dove si descrive la conquista da parte dei casalesi dei mercati internazionali del narcotraffico:

Antonio Bardellino [...] opera il passaggio del clan da una dimensione locale a una dimensione regionale prima e poi a una dimensione nazionale e infine internazionale mondiale e che ormai viaggia continuamente ovunque in Europa e in America latina per seguire il traffico internazionale della droga⁷⁴.

Il potere del clan dei casalesi viene definito perciò un « impero internazionale⁷⁵ ». L'uso della parola *impero* permette di fare un parallelismo con un altro testo di Negri, *Empire*, scritto insieme a Michael Hardt, pubblicato pochi anni prima di *S*. In esso si usa il termine « corruzione » per indicare i processi di annientamento di ogni forma comunitaria messi in atto dalla globalizzazione: interessante notare come i due autori definiscano tale sistema una « corruzione in stile mafioso⁷⁶ ». Alla luce di ciò, si può dire che *S* sia la rappresentazione del processo di annichilimento del senso di comunità portato avanti dalla

72 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 36.

73 *Ibidem*, p. 97.

74 *Ibidem*, p. 88.

75 *Ibidem*, p. 95.

76 A mafia-style corruption [Michael Hardt, Toni Negri, *Empire*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2000, p. 390].

globalizzazione, che nella camorra trova una delle sue realizzazioni più feroci. Al riguardo, la studiosa di economia mafiosa Clotilde Champeyrache ha evidenziato come le mafie traggano profitto dal disgregamento della comunità promosso dalla globalizzazione: in un sistema fortemente competitivo come quello odierno, gli stati non danno vita a un'unità politica forte e, per tale motivo, le mafie riescono a muoversi più liberamente, sfruttando le agili regole del mercato e la lentezza dei sistemi giudiziari che hanno difficoltà a comunicare tra di loro⁷⁷. Sintomatico l'inizio del racconto del narratore, in cui si evidenzia come la violenza impedisca addirittura di nominare la propria comunità: « c'è il cartello con su scritto Benvenuti a ma il nome del paese non si legge perché è cancellato da una quantità di fori neri⁷⁸ ».

A partire dal connubio tra globalizzazione e camorra è possibile fare un confronto tra *S* e il successo internazionale di Roberto Saviano, *Gomorra*, pubblicato due anni dopo, nel 2006. Nonostante i testi affrontino delle tematiche molto simili, *S* non ha goduto della stessa fortuna di *Gomorra*: comprenderne le ragioni richiederebbe uno studio a parte, tuttavia qui si tenta di fornire una prima ipotesi. Sin dalle prime pagine, *Gomorra* cerca di mettere in evidenza l'importanza della città di Napoli all'interno del mercato globale:

Tutto quello che esiste passa da qui. Qui, dal porto di Napoli. Non v'è manufatto, stoffa, pezzo di plastica, giocattolo, martello, scarpa, cacciavite, bullone, videogioco, giacca, pantalone, trapano, orologio che non passi per il porto. [...] Il porto di Napoli è il buco nel mappamondo da dove esce quello che si produce in Cina⁷⁹.

Per tale motivo, il testo predispone il lettore a considerare ciò che accade alla città di Napoli e ai territori limitrofi come qualcosa che riguarda non solo il Sud Italia, ma il mondo intero. *Gomorra*, sin dalle prime pagine, mette in evidenza la dimensione globale di un fenomeno locale⁸⁰ come quello della criminalità organizzata campana: anche un lettore straniero, non importa quanto sia lontano da quei territori, potrebbe sentirsi coinvolto da tali vicende, una volta compresa la reale portata delle azioni della camorra. *Gomorra* parte

77 Clotilde Champeyrache, *La fache cachée de l'économie*, Parigi, PUF, 2019, p. 270.

78 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 24.

79 Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 12.

80 Per la critica Giuliana Benvenuti, questo aspetto non spiega soltanto il successo di *Gomorra*, ma quello dell'intera operazione narrativa di Saviano, che continua a riscuotere grande attenzione anche attraverso altri media, come il cinema o la televisione [Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 33].

da una dimensione ampia per arrivare, nella seconda parte, a parlare del clan dei casalesi e di alcuni territori specifici; al contrario, la narrazione di *S* parte da una dimensione strettamente locale per fare accenno soltanto nei capitoli finali al potere internazionale della camorra. Tale struttura narrativa, quindi, non sembrerebbe essere efficace per catturare sin da subito il coinvolgimento emotivo di un pubblico internazionale, nonostante *S* abbia avuto il merito di anticipare alcuni temi di *Gomorra*.

Conclusioni

Nell'ultimo capitolo, *L'obitorio*, la voce narrante torna nella propria città di origine dopo essersi trasferito al Nord, poiché è stato ucciso un cugino del cognato. Si tratta di Peppinotto, un meccanico con legami mafiosi, ucciso per una storia di vendetta tra gruppi rivali⁸¹. Il narratore segue il cognato all'obitorio:

un inserviente ce lo porta su una specie di carrello cigolante Peppinotto è completamente nudo completamente rasato barba peli tutto la pelle è singolarmente pallida color bianco avorio su sfondo grigiastro e là dove era stato colpito è ricucito la faccia è quasi irricognoscibile perché ha preso anche parecchi proiettili in faccia⁸².

Per comprendere tale scena, può essere utile metterla a confronto con un'altra simile, presente ne *L'editore*, testo del 1989, in cui si descrive l'autopsia al cadavere di Giangiacomo Feltrinelli:

il cadavere grigio avorio ha finito di interessare i periti i magistrati il grande pubblico è ora coperto da un lenzuolo bianco come da un grande foglio di carta bianco su cui si può scrivere adesso quello che si vuole come su una grande pagina bianca che si stende sopra il muto volto grigio avorio⁸³.

Il critico Beniamino Della Gala, commentando quest'ultimo passaggio, ha affermato che la morte di Feltrinelli assume il ruolo di un sacrificio che chiude un ciclo⁸⁴. In quanto « foglio di carta bianco », Feltrinelli può essere trasformato da chiunque nel simbolo di una nuova mitologia politica⁸⁵. Al contrario, il

81 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 134.

82 *Ibidem*, p. 136.

83 Nanni Balestrini, *L'editore* (1989), Roma, DeriveApprodi, 2006, p. 22.

84 Beniamino Della Gala, *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, p. 296.

85 *Ibidem*, p. 283.

camorrista non sembra aprire a nessuna nuova modalità esistenziale, poiché viene completamente cancellato dai numerosi colpi ricevuti sul volto. Quello che risulta evidente dalla lettura di *S* è che ad avere valore sia solo la camorra, mentre i vari membri, anche i più importanti, vengono sostituiti rapidamente, dopo le loro morti o arresti. Come hanno messo in evidenza alcuni studi sulla psiche degli affiliati, l'organizzazione annichilisce qualsiasi forma di soggettività, poiché a contare sono solo le regole del sistema⁸⁶. Il camorrista morto, a differenza del rivoluzionario, non diventa un simbolo, poiché viene subito avvolto dall'indifferenza:

Antonio che l'ha vestito l'ha sistemato per bene e tutto il resto appena usciti dall'obitorio la prima cosa che fa è infilarsi in un bar a prendere un caffè con due cornetti come se nulla fosse stato con una tranquillità con una abitudine alla morte che mi chiedo da dove cazzo gli veniva⁸⁷.

Il camorrista non è un eroe che esprime una propria personalità forte, ma una individualizzazione del sistema camorristico, che continua a esistere anche dopo la sua fine. Da un punto di vista narratologico, il camorrista è una semplice funzione. *S*, come risulta evidente dal titolo, non è la storia di un camorrista, ma *una storia di camorra*: il boss non viene eroicizzato, ma masticato e assorbito dall'organizzazione.

S termina con la partenza definitiva del narratore, che vuole lasciarsi alle spalle tutto ciò:

quel giorno sono ripartito subito la sera stessa per il Nord ho buttato via i vestiti che ancora puzzavano di quella puzza orribile di sangue congelato mi sono fatto portare alla stazione e mi sono detto con rabbia che non tornerò mai più al mio paese⁸⁸.

È interessante notare come *S* finisca dove *VT* inizi. Sin dalle prime pagine del testo del 1971, risultano evidenti alcune affinità tra il mondo di Casal di Principe e quello del protagonista di *VT*: quest'ultimo, come la voce narrante di *S*, appartiene a una famiglia di contadini del Sud e vive in un ambiente che crede che lo studio possa migliorare la propria condizione sociale⁸⁹, ma come

86 Giuseppe Capraro *et al.*, « Cosa nostra e camorra. Uno studio empirico sui profili di personalità », in Giuseppe Capraro, Anna Maria Ferraro, Girolamo Lo Verso, *Mafia e psicopatologia*, Milano, FrancoAngeli, 2017, p. 31.

87 Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 137.

88 *Ibidem*, p. 138.

89 Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto* (1971), Milano, Mondadori, 2013, p. 32.

i camorristi viene disprezzato dai ragazzi di città e ottiene il loro rispetto facendo a botte⁹⁰.

Inoltre, anche la voce narrante di *VT* si trasferisce al Nord, ma lo fa all'inizio del suo racconto⁹¹: qui, il narratore vive il suo romanzo di formazione⁹², in cui scopre la propria appartenenza a un noi collettivo:

Perché siamo noi proletari del sud noi operai massa questa enorme massa di operai noi centocinquantamila operai della Fiat che abbiamo costruito lo sviluppo del capitale e di questo suo Stato. Siamo noi che abbiamo creato tutta la ricchezza che c'è e di cui non ci lasciano che le briciole [...]. E adesso noi che siamo la grande maggioranza del proletariato non ne abbiamo più voglia di lavorare e di crepare per lo sviluppo del capitale e di questo suo Stato. Non ne possiamo più di mantenere tutti sti porci⁹³.

Balestrini volle rappresentare in *VT* una « nuova figura politica⁹⁴ » che emerse alla fine degli anni Sessanta. Una figura che aveva già espresso la sua capacità di proporre nuove forme di conflitto con il potere. In *S*, invece, tutto ciò non è presente: seppur siano menzionate alcune forme di resistenza, queste non sembrano avere la forza di sconfiggere il potere camorristico e di dare avvio a un profondo cambiamento sociale⁹⁵. In *S* non c'è nessun noi, anzi: il narratore può finalmente aspirare a condizioni di vita migliori soltanto allontanandosi dal suo luogo di origine. Il termine “epica”, usato dalla critica, tra le tante ragioni, per indicare « la soggettività collettiva » e « il respiro corale⁹⁶ » della narrativa di Balestrini, soprattutto da *VT* in poi, non sembra essere più adatto per poter comprendere *S*. Bisogna, quindi, convenire con il critico Luigi Matt e affermare che *S* sia un racconto « senza epica »⁹⁷. Infatti, le opere narrative

⁹⁰ *Ibidem*, p. 33.

⁹¹ *Ibidem*, p. 47.

⁹² Beniamino Della Gala, *op. cit.*, p. 184.

⁹³ *Ibidem*, p. 157.

⁹⁴ Nanni Balestrini, « Prefazione 2013 », in Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milano, Mondadori, 2013, p. 5.

⁹⁵ Nel testo si fa riferimento al Partito Comunista che si oppone al sindaco corrotto [Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 78], al Collettivo Zero, formato da giovani che cercano di fondare un osservatorio sulla criminalità [*Ibidem*, p. 91], alle denunce de *Il Mattino* [*Ibidem*, p. 93] e a don Peppino Diana, prete assassinato per il suo impegno contro la camorra [*Ibidem*, p. 107].

⁹⁶ Daniele Giglioli, « Balestrini, o dell'epica pura », *il Verri*, n. 66, 2018, p. 16.

⁹⁷ Luigi Matt, « La camorra senza epica: *Sandokan* di Nanni Balestrini », *Treccani.it*, 29 aprile 2019, online: <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_188.html> (ultima consultazione: 7 gennaio 2022).

precedenti a *S* sono narrazioni degli o sugli anni Sessanta-Settanta, cioè gli anni, per usare le stesse parole di Balestrini, della « grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale⁹⁸ ». *S* è al contrario una narrazione degli anni Ottanta: ciò è possibile dirlo perché nel testo, come si è visto, si fa continuo riferimento all'ascesa di Antonio Bardellino, la quale è collocabile proprio nel corso degli anni Ottanta⁹⁹, e, dopo la morte di quest'ultimo, a quella di Sandokan¹⁰⁰, avvenuta alla fine di una sanguinosa guerra di camorra agli inizi degli anni Novanta¹⁰¹. Anni Ottanta che sono stati definiti da Balestrini come quelli « del cinismo, dell'opportunismo e della paura¹⁰² ». La camorra sembra essere, quindi, l'immagine parossistica di questi tre elementi che, secondo Balestrini, portarono all'erosione della grande esperienza degli anni delle lotte operaie e giovanili¹⁰³.

98 Tali parole sono presenti nel sottotitolo di Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, *op. cit.*

99 Francesco Barbagallo, *op. cit.*, p. 168.

100 Si veda soprattutto il capitolo *La vittoria di Sandokan*.

101 Francesco Barbagallo, *op. cit.*, p. 168-170.

102 Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, *op. cit.*, p. 669.

103 *L'orda d'oro*, infatti, termina con una visione piuttosto pessimistica sugli anni Ottanta [*Ibidem*, p. 658-669].



Oblicuidad y reserva narrativa en *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta* (2013)

Mathilde Niati

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Resumen: Analizar *Crónicas negras* supone orientar nuestra reflexión hacia la cara periodística de la escritura de la violencia, aquella que no puede ampararse detrás del filtro de la ficción. Junto con la revelación y la explicitación, claves en la práctica periodística, proponemos el concepto de silencio de reserva. Ahora bien, ¿serán compatibles la exhaustividad informativa y cierta contención del relato? Paradójicamente, contar la violencia vinculada con el crimen organizado en Centroamérica, a veces, requeriría una forma particular de silencio, entendido como modalidad latente del decir. Reuniendo expresividad y decir implícito, permitiría conciliar misión informativa y (est)ética de la escritura.

Palabras claves: Periodismo, *Crónicas negras*, *elfaro.net*, silencio de reserva, siglo XX, siglo XXI, América Central

Résumé : Analyser *Crónicas negras* revient à orienter notre réflexion vers la face journalistique de l'écriture de la violence, celle qui ne peut se protéger derrière la fiction. Aux côtés de la révélation et de l'explicitation, clés de la pratique journalistique, nous proposons le concept de silence de réserve. Or, l'exhaustivité informative et cette forme de retenue dans le récit sont-elles compatibles ? Paradoxalement, raconter la violence liée au crime organisé en Amérique centrale semble parfois nécessiter un silence spécifique, entendu comme une modalité latente du dire. En réunissant expressivité et dire implicite, il permettrait de concilier information et (esth)éthique de l'écriture.

Mots clés : Giornalismo, *Crónicas negras*, *elfaro.net*, silence de réserve, xx^e siècle, xxi^e siècle, Amérique centrale

*Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*¹ es una compilación de artículos periodísticos sobre cuatro países de Centroamérica. El Salvador, Honduras, Guatemala y Nicaragua figuran entre los países más violentos del mundo, a pesar de no ser Estados beligerantes. Con el final de las guerras civiles en los años noventa, se observó una mutación de la violencia² en este pasaje clave entre el sur y el norte del continente americano. La violencia se alejó de sus orígenes políticos y evolucionó hacia una forma de criminalidad cotidiana³ en parte relacionada con el crimen organizado, y que alimenta la producción cultural de la región.

Crónicas negras recopila varios textos inéditos o publicados anteriormente en el periódico digital *El faro.net*, fundado en mayo de 1998 en El Salvador. Las crónicas se terminaron de escribir entre julio de 2011 y agosto de 2012. Esas fechas corresponden al período de lanzamiento de la « Sala Negra » del periódico, una sección dedicada, entre otros temas, a investigaciones sobre el crimen organizado⁴. Antes de iniciar nuestra reflexión, conviene preguntarse a qué hace referencia dicha noción.

El segundo artículo de la *Convención de las Naciones Unidas contra la delincuencia organizada transnacional y sus protocolos* (2000) define un « grupo delictivo organizado » como

un grupo estructurado de tres o más personas que exista durante cierto tiempo y que actúe concertadamente con el propósito de cometer uno o más delitos graves [...] con miras a obtener, directo o indirectamente, un beneficio económico u otro beneficio de orden material⁵.

Esta definición destaca cuatro componentes principales de lo que comúnmente se denomina « crimen organizado »: aparte de su carácter transnacional, se definiría por una dimensión grupal y delictiva, una periodización y un objetivo lucrativo.

- 1 El Faro, *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*, La Libertad, El Salvador, Aguilar, 2013, 360 p.
- 2 Werner Mackenbach y Günther Maihold (ed.), *La transformación de la violencia en América latina, un debate interdisciplinario*, Guatemala, F&G Editores, 2015.
- 3 Werner Mackenbach se refiere a « una violencia criminal que se ha cotidianizado », *Ibid.*, p. 6.
- 4 Los ejes de investigación de la « Sala Negra » de *ElFaro.net* serían: « cultura de la violencia, crimen organizado y pandillas y cárceles », Andrés Alexander Puerta Molina, « Crónica latinoamericana: las revistas, hábitat natural del periodismo bien hecho », *Revista chilena de literatura*, abril 2019, n° 99, p. 334.
- 5 *Convención de las Naciones Unidas contra la delincuencia organizada transnacional y sus protocolos*, Viena, Oficina de las Naciones Unidas contra la droga y el delito, 2004, p. 5.

Más allá de la definición jurídica, estas *Crónicas negras* no pretenden acumular estadísticas sobre el narcotráfico o las pandillas, sino « escuchar los latidos de un lugar⁶ » a través de un periodismo « de largo aliento⁷ ». El mismo término de « crónica » se refiere a una forma de periodismo heredado del *New Journalism* norteamericano de la segunda mitad del siglo XX. Este tipo de periodismo narrativo⁸ también cobró auge en el sur del continente, en particular tras el trabajo de difusión realizado por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, creada por el colombiano Gabriel García Márquez en 1995.

El periodista argentino Martín Caparrós resume toda la ambigüedad de la crónica, definiéndola como un género que emplea los recursos de la ficción « para contar sin ficcionar⁹ ». Por ello, la lectura de *Crónicas negras* no solamente supone una reflexión sobre « el informar en un contexto de violencia desbordada por la acción de estructuras como el narcotráfico, las pandillas o los grupos paramilitares¹⁰ ». En paralelo, permite iniciar una reflexión sobre maneras de informar sobre un filo: el de « un texto *periodístico* (sic), que se basa en los criterios de lo noticioso, pero remonta el mero afán informativo¹¹ ».

¿Cómo contar el crimen organizado dentro de los límites de una escritura periodística que, éticamente, no puede ignorar ni transcribir todos los excesos de este mundo violento?

El propósito de este artículo es analizar cómo, en el libro *Crónicas negras*, el tratamiento de la temática del crimen organizado iría a la par de una escritura periodística que se enriquece con « estrategias literarias¹² » y se cuestiona sobre sí-misma.

6 El Faro, *op. cit.*, p. 27.

7 Andrés Alexander Puerta Molina, *op. cit.*, p. 337.

8 Andrés Alexander Puerta Molina precisa que la crónica latinoamericana no designa « columnas de opinión » como se observa en Europa. *Ibid.*, p. 336.

9 Para Martín Caparrós, la crónica es un género que pretende « retomar ciertos procedimientos de otras formas de contar para contar sin ficcionar », Martín Caparrós, « La palabra no muestra », *Revista Anfibia. Universidad de San Martín*, 2014.

10 María Isabel Sánchez Reyes, « Periodismo bajo fuego: la nueva guerra del crimen organizado en Centroamérica », *Anuario de Estudios Centroamericanos, Universidad de Costa Rica*, 2017, vol. 43, n° 1, p. 261.

11 Patricia Poblete Alday, « Crónica narrativa actual: ética y mirada », *Actas de Crónicas y ciudades: La tibia garra testimonial*. Salta, 2018, vol.1, p. 166.

12 Sabine Erbrich, « Sala Negra de El Faro (eds.) (2013): *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta* », *Critical Reviews on Latin American Research - CROLAR*, 30 de abril 2014, vol. 3, n° 1, p. 68.

El análisis del *topos* de la revelación muestra que el periodismo se tiende a asociar con el acto de revelar, o sea con la intención de contar. Sin embargo, las crónicas del volumen indican que el periodismo también puede recurrir a modos oblicuos de narrar, y entre ellos: al silencio, entendido como modalidad alternativa del decir.

Variaciones sobre el *topos* de la revelación

Varias crónicas del volumen parecen enfatizar no tanto el relato de los hechos como el gesto de revelarlos. Aparece un *topos* que sirve de escena de exposición para diversas crónicas: el de la revelación, que tiende a asociar la práctica periodística con la incitación a contar.

« Yo violada¹³ », la primera de estas *Crónicas negras*, es particularmente significativa. El título de la crónica no deja lugar a equívocos y los hechos se revelan desde la primera frase: « A Magaly Peña la violaron no menos de quince pandilleros durante más de tres horas¹⁴ ». Esta primera versión del relato, muy concisa, se acompaña de una interrogación por parte del periodista:

Todavía no logro comprender por qué me lo contó. No éramos amigos, apenas conocidos. Quizá solo quería desahogarse. De hecho, transcurrido ya más de un año de la violación, lo que le ocurrió aún no lo saben ni su madre ni su padrastro ni sus hermanas mayores. Tampoco la Policía Nacional Civil ni la Fiscalía General de la República ni la Procuraduría para la Defensa de los Derechos Humanos ni el Ministerio de Salud¹⁵.

La enumeración de los actores del entorno familiar y del círculo institucional, funciona aquí como una larga perífrasis¹⁶, que alude a una sola palabra: nadie. Absolutamente nadie se enteró de la violación que sufrió esta joven salvadoreña. Si la descripción factual de la situación se realiza en dos líneas, más larga es la reflexión del periodista, Roberto Valencia, sobre el misterio que condujo a Magaly a hablar con él. A partir de un caso individual, se le asigna a la crónica la tarea de visibilizar una práctica que no tiene reconocimiento social: el uso de

13 Roberto Valencia, « Yo violada », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*, op. cit., p. 15-27.

14 *Ibid.*, p. 15.

15 *Ibid.*

16 La perífrasis « consiste en aludir indirectamente a un concepto, que podría nombrarse con un solo vocablo, resaltando algunos de sus rasgos », Ana María Platas Tasende, « Perífrasis », *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Libros, S.L.U., 2004, p. 532.

« las mujeres como objeto sexual en los ritos de iniciación¹⁷ » de las pandillas, y en este caso del Barrio 18.

El énfasis sobre el clima de tensión que rodea la revelación constituye otra manifestación del mismo *topos*. Para evocar las colusiones entre narcotráfico y política en el departamento de Copán, una zona fronteriza entre Honduras y Guatemala, el periodista Óscar Martínez y sus interlocutores tienen que mostrarse prudentes: « Para hablar del tema, abandonamos la fresca terraza y, a petición de uno de los colegas, nos encerramos en el apartamento a susurrar¹⁸ ». La alianza del encierro y de los susurros pone de relieve la confidencialidad del asunto y las precauciones que requiere el tema. El cambio de lugar escenifica la revelación, y hace coincidir tensión temática (la nerviosidad de los periodistas) y tensión narrativa (las expectativas en cuanto a la investigación). Más adelante, Óscar Martínez reitera las llamadas a la prudencia de otros protagonistas: « Cerca de la calle ni *mu* –dice uno de los reporteros¹⁹»; y más tarde: « El fiscal llega para reafirmar las restricciones²⁰ ». Esta gradación contribuye a retrasar y, de cierta forma, solemnizar el momento de la revelación, manteniendo una forma de suspense narrativo. También es una manera de alertar sobre la sensibilidad del tema, sugiriendo los riesgos para el periodista y sus interlocutores.

La descripción del clima de inseguridad permite insistir sobre lo difícil que es contar. Al mismo tiempo, pone de relieve la necesaria relación de confianza que propicia la revelación. A primera lectura, el pasaje que sigue aporta una garantía sobre la integridad del periodista:

Un conocido de confianza de él le dijo que se fiara de mí. Le dijo que no publicaría su nombre, que no diría el lugar de la reunión ni el municipio que gobernó. Le dijo que tampoco le sacaría fotos. Entonces aceptó hablar, e hizo un muy ilustrativo resumen²¹.

Este fragmento reproduce un discurso tranquilizador que parece haber facilitado la revelación. La repetición del verbo « le dijo » responde, primero, a fines de composición narrativa. Es un modo de demorar y posponer el relato de un

17 Emilio Goubaud, « Maras y pandillas en Centroamérica », *URVIO. Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, mayo 2008, n° 4, p. 39.

18 Óscar Martínez, « La frontera de los señores », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*, *op. cit.*, p. 306.

19 *Ibid.*, p. 307.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 311.



Mathilde Niati

« muy ilustrativo resumen²² ». Segundo, el carácter pesado de la repetición ilustra lo costoso del proceso de decisión que lleva a hablar. Efectivamente, en cuestiones relacionadas con el crimen organizado, entregar un relato no significa confiar solamente una historia. Por último, la enumeración tiene un valor casi metodológico, ya que refleja cierta deontología de la práctica periodística.

Así pues, en varias de estas *Crónicas negras*, el motivo de la revelación funciona como un *topos* que permite articular el contenido factual de la crónica con cierto suspense narrativo, e incluso con reflexiones de orden metodológico. Poner en evidencia la báscula entre callar y decir es una forma de sondear el misterio de la revelación, de la que depende en parte el trabajo periodístico. De cierta forma, este *topos* remite al título y a uno de los mayores desafíos del libro: contar « desde una región que no cuenta²³ ». Sobre todo cuando de crimen organizado se trata.

Periodismo y representaciones del crimen organizado

La temática del crimen sería « inseparable de nuestras construcciones sociales e imaginarias²⁴ ». Por tanto, por su carácter fronterizo, la crónica parece particularmente adecuada para cuestionar el tratamiento de este tema, en la prensa y otros modos de representación.

La violencia: más allá de una aproximación temática

Crónicas negras parece mantener una relación ambigua con todo un corpus editorial que tiende a asimilar la producción literaria procedente de

22 *Ibid.*

23 Nos referimos aquí al subtítulo del volumen: *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*. En una ponencia sobre la temática « Non-fiction et faits divers en Amérique centrale », Dante Barrientos-Tecún señaló el valor sumamente político de este subtítulo, el cual remitiría a la invisibilidad de la región centroamericana a nivel internacional. También insistió sobre la tensión entre la realidad de terreno a la que se confrontan los periodistas y la mirada indiferente de la comunidad internacional. Ver el seminario n°1 « Le faits divers », organizado por la red internacional « Non-fiction » el 23 de noviembre de 2020, disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TU3HFtimpHw&list=PLYBuDLIaVfWqP4sYIFitBfRzgiTcqLsOb&index=3&ab_channel=Universit%C3%A9Paris-NanterreCRIIA>, consultado el 18 de marzo de 2022.

24 Hemos realizado todas las traducciones del francés al español de este artículo: « le crime est inséparable de nos constructions sociales et imaginaires », Hervé Le Corre, « Introduction », dans Françoise Aubès et Florence Olivier (ed.), *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 7.



Centroamérica y, más generalmente, del sur del continente americano, con el relato de historias violentas.

Es cierto que estas *Crónicas negras* reflejan una realidad: la importancia de « la cobertura de la violencia criminal [...] en la agenda informativa de los medios de comunicación²⁵ » de Centroamérica. El objetivo manifiesto es contradecir la « estampa hermosa de un Caribe blanco y pulcro²⁶ », describir el « Caribe sin turistas²⁷ », el que no aparece en las tarjetas postales, o mostrar « la otra cara de la moneda, la gastada y escondida²⁸ » de Atlántida, uno de los departamentos hondureños más violentos. Sin embargo, podemos poner en tela de juicio esta intención obstinada de retratar la violencia del Caribe. ¿Se puede ignorar la ambigüedad de una publicación que, desde el mismo título, hace entrar en resonancia la crónica periodística con la literatura negra²⁹? ¿Acaso Roberto Valencia no introduce el popular « Barrio Jorge Dimitrov » de Managua presentándolo como « el barrio nicaragüense violento por antonomasia³⁰ »? Cuando Óscar Martínez afirma que las crónicas no hacen sino describir un « Caribe del tráfico normalizado³¹ », ¿esta visión de una violencia « normalizada » no puede interpretarse como otra forma de alimentar representaciones estereotípicas de los países del istmo?

Ante el auge de los estudios que analizan la producción literaria latinoamericana a partir de la temática de la violencia, varios estudiosos denuncian una visión reductora. Es el caso de Werner Mackenbach, quien asocia la violencia con una forma de eurocentrismo:

El subcontinente latinoamericano se considera un ámbito de violencia endémica; al menos ese es uno de los estereotipos favoritos de la parte

25 María Isabel Sánchez Reyes, « Periodismo bajo fuego », *op. cit.*, p. 260.

26 Más precisamente, Óscar Martínez escribe: « Si alguien tiene en mente una estampa hermosa de un Caribe blanco y pulcro, puede deshacerse de ella aquí mismo », Óscar Martínez, « Langostas pangas y cocaína », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta, op. cit.*, p. 241.

27 *Ibid.*, p. 246.

28 Daniel Valencia Caravantes opone el Caribe turístico, que atrae a « estrellas de Hollywood » y el Caribe violento, que « ha logrado que Atlántida – el destino turístico más próspero de Honduras – sea el departamento más violento de Centroamérica », Daniel Valencia Caravantes, « Se hunde Atlántida », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta, Ibid.*, p. 337.

29 En la ponencia anteriormente señalada, Dante Barrientos-Tecún insistió sobre el paralelo entre el título del libro, « Crónicas negras », y el género negro.

30 En realidad, la afirmación es sin duda irónica, ya que el artículo no pone el énfasis sobre la violencia, pero la ambigüedad subsiste. Roberto Valencia, « Barrio Jorge Dimitrov », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta, op. cit.*, p. 227.

31 Óscar Martínez, « Langostas pangas y cocaína », *op. cit.*, p. 245.

européa [...]. La imagen que se tiene de los países al sur del Río Grande está determinada por golpes de Estado, guerrillas, terror paraestatal y la mafia de las drogas³².

En cuanto a *Crónicas negras*, Sabine Erbrich no dejó de subrayar que « los autores alimentan el mercado del llamado “realismo trágico”³³ ». Estas lecturas críticas ponen de relieve una paradoja: la violencia, que *a priori* se podía interpretar como una forma de realismo, no sería sino un nuevo avatar de las representaciones estereotípicas y exóticas de Centroamérica³⁴.

No se trata de resolver el debate en tan pocas líneas. No obstante, recordar la existencia de esta discusión incita a poner a distancia la violencia en cuanto temática, y destacar cómo el tema tiende a generar cuestiones de escritura. Esa sería una preocupación común con los escritores de ficción. El novelista y también periodista Horacio Castellanos Moya señala la dificultad de tratar del crimen organizado:

El narrador que asume su ambición de contemporaneidad con el tratamiento del tema de la violencia del crimen organizado enfrenta grandes retos en términos de estrategias narrativas. No es para menos. Su materia prima ya ha sido hollada por la prensa, los medios electrónicos y las redes sociales³⁵.

Según el escritor salvadoreño, la interrogación de los autores no sería tanto « ¿cómo representar el crimen organizado? » sino « ¿qué estrategias emplear para contarlos? ».

Siendo el crimen organizado un tema sobre el cual se escribe y reescribe constantemente, ¿cómo proceder para que la crónica no sea un estrato narrativo más, una forma de contar entre otros cuentos?

32 Werner Mackenbach y Günther Maihold (ed.), *La transformación de la violencia en América latina*, op. cit., p. 1.

33 Sabine Erbrich, « Sala Negra de El Faro (eds.) (2013) », op. cit., p. 68.

34 También podíamos señalar la reflexión de Cristina Carrasco: « Si antes se exportaba a Europa y Estados Unidos el realismo mágico de Macondo, en la actualidad se comercializa la violencia latinoamericana »; o la observación de Sebastián Rutés sobre « un nuevo exotismo de la violencia substituido a un exotismo de lo maravilloso ». Cf. Christina Carrasco, « De Macondo a San Salvador: la recepción de la narrativa de Horacio Castellanos Moya en España » in María del Carmen Caña Jiménez et Vinodh Venkatesh (eds), *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo*, Valencia, Albatros Ediciones, 2016, p. 47; Sébastien Rutés, « La narcoculture : vers un nouvel exotisme mexicain », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 2019, n° 113, p. 12.

35 Horacio Castellanos Moya, « Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿círculo vicioso o marca de Caín? » in *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos*, Barcelona, Literatura Random House, 2021, p. 149.

El periodismo frente al eufemismo, la leyenda y el espectáculo

Los actores del crimen organizado que intervienen en el volumen oscilan entre un discurso eufemístico y legendario. Representativo de la primera tendencia es « El Niño de Hollywood », sicario de la Mara Salvatrucha, que terminó por colaborar con la policía salvadoreña³⁶. A lo largo de la crónica que le dedican, los autores señalan explícitamente su tendencia a emplear eufemismos:

Tiene eufemismos para todo. Si mató a alguien y lo lanzó a un pozo, es que « lo mandó a tomar agua »; si los enterró, vivos o muertos, en algún potrero, es que « los puso a contar estrellas », si les disparó en una misión relámpago, es que « los hizo detonados ». Lo que para nosotros es simplemente la muerte, para alguien como él tiene varias formas³⁷.

Las expresiones de El Niño tienden a minimizar y, de cierta forma, normalizar la violencia. Frente a esta tendencia, los periodistas no se conforman con transcribir pasivamente sus discursos. A través de un trabajo de explicitación³⁸, restauran una axiología.

Junto con los ritos de iniciación que formalizan la pertenencia a la pandilla, la elaboración de una « identidad narrativa³⁹ » parece fundamental para su cohesión. En « El hombre que quiere vender sus recuerdos⁴⁰ », Daniel Valencia Caravantes cuenta la historia de un pandillero del Barrio 18, apodado Little Scrappy. Cuando era adolescente, integró un centro para menores donde

36 Los dos hermanos Óscar y Juan José Martínez (el primero periodista y el segundo antropólogo) lo entrevistaron durante seis meses y terminaron por dedicarle un libro entero: Óscar Martínez y Juan José Martínez, *El niño de Hollywood*, Barcelona, Debate, 2018, 305 p.

37 Óscar Martínez y Juan José Martínez, « La espina del Barrio » in *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*, op. cit., p. 143.

38 Lo mismo ocurre cuando El Niño se refiere al asesinato de la prima de su novia. Los periodistas agregan entre paréntesis el significado crudo de la palabra: « Y la moja (mata) el hijueputa », *Ibid.*, p. 153.

39 Sobre el concepto de identidad narrativa, Paul Ricoeur explica que « no existe comprensión de sí que no sea mediatizada por signos, símbolos, textos » (« *il n'est de compréhension de soi que médiatisée par des signes, des symboles, des textes* », Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique*, II, Paris, France, Éditions du Seuil, 1986, p. 29). El filósofo francés añade que « la identidad narrativa no es una identidad estable e infalible [...]. En este sentido, la identidad narrativa no deja de hacerse y deshacerse a través del relato » (« *l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille [...]. En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire* », *Temps et récit*, 3. *Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 446).

40 Daniel Valencia Caravantes, « El hombre que quiere vender sus recuerdos » dans *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*, op. cit., p. 317-335.



conoció a un miembro de la pandilla con el que terminó por fugarse. El encuentro entre los dos coincide con un momento de reescritura:

aquel niño atemorizado [Little Scrappy] le confesó que estaba ahí porque su abuela lo había delatado y fue cuando escuchó una advertencia. « Esta es una casa de lobos, y si usted no se pone las pilas, compa, se lo van a devorar. ¡Cambie esa historia, compa!, le dijo. Quien sabe qué vio en *Little Scrappy*, pero lo cierto es que lo convirtió en su primo: un asaltante de casas profesional⁴¹ ».

¿Qué hace el « dieciochero⁴² » sino inventarle una leyenda al adolescente « delatado » por su abuela? En este relato, la integración a la pandilla coincide simbólicamente con la incorporación a una nueva « familia », unida por el delito y el crimen.

A través de sus crónicas, los periodistas pretenden deconstruir leyendas, incluidas las que algunas obras de ficción contribuyen a divulgar. La crítica de las representaciones audiovisuales de lo policíaco es un rasgo más específico de la escritura del salvadoreño Óscar Martínez. En « La espina del Barrio », se retrata brevemente al policía que logró acercarse a El Niño de Hollywood, y convencerle de transmitir información sobre la Mara Salvatrucha. Tal como lo cuenta el periodista, el primer encuentro entre los dos fue más bien un desencuentro: « El cabo Pozo se atrasó por las razones por las que se atrasa un policía en estos lares, tan alejados de aquello que se presenta en cualquier serie policiaca de televisión: la única patrulla estaba averiada⁴³ ». Esta observación realista proporciona una visión anti-épica sobre los recursos materiales de los que dispone la policía. El mismo periodista precisa que, en Nicaragua, los militares no usan sus embarcaciones « porque no tienen suficientes motores como para impulsarlas, ni la gasolina necesaria tampoco, ni suficientes latas de atún ni

41 *Ibid.*, p. 322.

42 Así se conoce a los miembros del Barrio 18, cuyo nombre viene de *18th Street*, calle ubicada en un barrio desfavorecido de la ciudad estadounidense de Los Ángeles. Junto con la Mara Salvatrucha (también llamada MS-13), el Barrio 18 es una pandilla que se desarrolló en los Estados Unidos en los años 1980 en el seno de la diáspora salvadoreña que huía del conflicto armado. En el propio territorio estadounidense, la influencia de estas organizaciones criminales se extendió a otras nacionalidades de Centroamérica, y especialmente a hondureños y guatemaltecos. Tras varias olas de expulsión en los años noventa, que coincidieron con los acuerdos de paz en El Salvador y Guatemala, las pandillas y sus prácticas extremadamente violentas se exportaron, desestabilizando duraderamente las jóvenes democracias centroamericanas. Estas organizaciones criminales han ido adquiriendo una dimensión transnacional, entregándose al tráfico de armas, al narcotráfico y a la trata de personas.

43 Óscar Martínez et Juan José Martínez, « La espina del Barrio », *op. cit.*, p. 156.



galletas⁴⁴ ». De nuevo, se opone la realidad más pragmática a una representación telegénica. Óscar Martínez señala así un desfase entre las ambiciones de la lucha contra el narcotráfico y las condiciones materiales en las que se ejerce.

En paralelo, los periodistas también invitan a poner a distancia el « show⁴⁵ » represivo que los Estados tienden a desarrollar en su lucha contra el crimen organizado. Cuando un policía propone a Daniel Valencia Caravantes asistir a una escena de persecución, el periodista prefiere quedarse en la comisaría:

González me dijo que habían localizado la segunda moto que habían robado en la mañana y me invitó a la persecución. Hoy era yo el que estaba caliente y preferí quedarme con la mamá de los niños pobres y desnutridos⁴⁶.

No asistir al espectáculo represivo y priorizar la historia de una familia humilde es una manera de romper con visiones sin duda espectaculares pero reductoras de la delincuencia. Se instaura un sistema de oposición entre, por un lado, el realismo de la crónica; y por otro, el espectáculo sensacionalista, meramente destinado a « complacer la curiosidad de los periodistas extranjeros⁴⁷ ».

Así, las crónicas del volumen explicitan eufemismos, deconstruyen leyendas y se resisten a descripciones espectaculares y complacientes de la violencia relacionada con el crimen organizado. Más allá de la exhaustividad informativa y de este discurso crítico explícito, los autores también recurren a estrategias narrativas oblicuas para proponer una reflexión metodológica y ética sobre la escritura periodística.

Entre reflexión metodológica y expresividad: hacia una (est)ética del no-decir

Hervé Le Corre señala que tratar del crimen en una producción literaria implica interesarse por discursos que oscilan entre « científicidad » y « monstruosidad⁴⁸ ». En *Crónicas negras*, esta dialéctica entre demostración y mostración parece manifestarse a través de la tensión entre exhaustividad y expresividad.

44 Óscar Martínez, « Langostas pangas y cocaína », *op. cit.*, p. 241.

45 Óscar Martínez, « Guatemala se escribe con zeta », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta, op. cit.*, p. 168.

46 Daniel Valencia Caravantes, « Se hunde Atlántida », *op. cit.*, p. 348.

47 *Ibid.*, p. 347.

48 Hervé Le Corre señala la oposición entre « “scientificité” de la criminologie » y « discours sur la “monstruosité” de certains criminels » (« “científicidad” de la criminología, y « discursos sobre la “monstruosidad” de algunos criminales »), Hervé Le Corre, « Introduction », *op. cit.*, p. 7-8.

Una reflexión oblicua sobre el periodismo

Las crónicas alertan sobre las prácticas de un periodismo de tipo sensacionalista. Para evocar la sobremediatización en torno a uno de los principales líderes del Barrio 18 en El Salvador, primero se delega la crítica a miembros de la pandilla: « [...] no son pocos los pandilleros de la 18 que repiten que Lin multiplicó su poder a golpe de periódico, a base de que sus detenciones o liberaciones en 2003 y 2004 abrieran los noticieros⁴⁹ ». Esta observación permite recordar un equilibrio precario: la necesidad de dar cuenta de la violencia sin hacerse el portavoz de sus actores.

A su vez, los periodistas formulan una crítica acerca del riesgo de privilegiar la cantidad de páginas sobre la precisión informativa:

Eran días de confusión en los que el hambre por explicar lo que sucedía arrastraba a autoridades y a periodistas a páginas y páginas de palabras y fotos no siempre precisas, pero espectaculares sin excepción⁵⁰.

Esta aproximación cuantitativa se critica también en « Barrio Jorge Dimitrov », cuando Roberto Valencia señala: « Hay quien no concibe un relato periodístico sin un buen vómito de números⁵¹ ». Sin embargo, esta observación no le impide entregarse al ejercicio, bajo el modo oblicuo de la preterición⁵²:

Sobre la violencia, el resumen diría que el 92% de los vecinos cree que el Dimitrov es violento o muy violento, y que cuando se les piden ejemplos de violencia, citan los asaltos, luego las peleas entre pandillas, luego las balaceras, diría también que el 24% opina que la violencia más común es la intrafamiliar⁵³.

El recurso a la figura retórica es indicio de una puesta a distancia, que abre el paso a una reflexión sobre las prácticas propias.

Efectivamente, no se critican exclusivamente las prácticas ajenas. En una muestra de sinceridad, se presenta la investigación periodística como una lucha contra los estereotipos, y ante todo contra los que uno mismo pueda tener.

49 Carlos Martínez et José Luis Sanz, « El barrio roto » in *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta, op. cit.*, p. 56.

50 *Ibid.*

51 Roberto Valencia, « Barrio Jorge Dimitrov », *op. cit.*, p. 229.

52 La preterición se puede definir como una estrategia « oblicua », en la que « se finge [...] eludir lo que, sin embargo, se dice », Ana María Platas Tasende, « Preterición », *Diccionario de términos literarios, op. cit.*, p. 574.

53 Reproducimos aquí solamente un pequeño fragmento de este párrafo, Roberto Valencia, « Barrio Jorge Dimitrov », *op. cit.*, p. 229.

Al analizar las relaciones entre los narcotraficantes y los « tumbadores » (« narcos que asaltan narcos »⁵⁴) que operan en la Región Autónoma del Atlántico Norte, en la costa Caribe nicaragüense, el periodista formula una primera hipótesis:

supongo que luego los narcos colombianos regresarán a cobrar con sangre lo que les quitaron [...] aplicando a este Caribe sin turistas la lógica que asumo luego de investigar durante años la forma de operar de los mexicanos en México⁵⁵.

Al contrario, se entera de que las represalias de los narcotraficantes difieren de « la [violencia] mexicana, guatemalteca, u hondureña, dónde los cárteles hacen *performance* de la muerte⁵⁶ », como se lo había imaginado en primera instancia. Para intentar calificar la violencia que se observa en la zona, el periodista prosigue la comparación con México:

Aquí no hay guerra, ni lucha frontal, ni batalla, ni ninguna de esas otras palabras que algunos gobiernos, como el de México, ocupan para describir lo que hacen respecto a los traficantes de drogas. Aquí no hay suficientes pangas, ni motores, ni balas para hacer nada de eso; más bien, lo que hay es un pacto tácito: pasa sin molestar, navega con discreción⁵⁷.

Esta vez, la comparación tiene finalidades explicativas y refuerza la impresión de que no hay respuesta intermedia en la represión del narcotráfico.

Además, la yuxtaposición de las crónicas pone de realce manifestaciones específicas de la criminalidad organizada en Centroamérica, e incluso busca establecer contrastes entre los países del istmo. De nuevo, la comparación tiene un valor explicativo. Óscar Martínez señala que en Nicaragua no se observa « nada de *vendetta* como las que Los Zetas desataron en Guatemala⁵⁸ ». Por su parte, Roberto Valencia recuerda la especificidad de la Mara Salvatrucha y el Barrio 18, que han conocido un desarrollo transnacional que no se observó en otras pandillas:

En esta parte de Centroamérica la Mara Salvatrucha y el Barrio 18 suenan tan exóticos como la Camorra napolitana o la Mafia rusa. Los nombres de las pandillas presentes en el barrio parecen la lista de equipos de una liga amateur de fútbol⁵⁹.

54 Óscar Martínez, « Langostas pangas y cocaína », *op. cit.*, p. 245.

55 *Ibid.*, p. 246.

56 *Ibid.*, p. 247.

57 *Ibid.*, p. 241-242.

58 *Ibid.*, p. 245. Los Zetas son un cártel mexicano, inicialmente conformado por antiguos miembros del ejército y conocido por sus métodos ultraviolentos.

59 Roberto Valencia, « Barrio Jorge Dimitrov », *op. cit.*, p. 230.

Por tanto, el trabajo de los periodistas pretende poner en perspectiva y dar cuenta de la diversidad que la expresión común de « crimen organizado » tiende a encubrir.

Así, entre líneas, la crítica de los medios informativos desemboca en una reflexión metodológica sobre cómo los autores conciben el periodismo. El trabajo de deconstrucción de los estereotipos y restitución de las especificidades regionales de la criminalidad organizada es obviamente fundamental. Más allá, la originalidad de las crónicas también reside en la tensión que se instaura entre lo explícito y lo implícito.

El silencio de reserva, entre expresividad y postura ética

Para tratar del tema del crimen organizado, el escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya propone contornar « la contundencia de la imagen »: « el narrador tiene que encontrar no sólo nuevos abordajes, nuevas formas de contar, sino también otra profundidad en las palabras que vaya más allá de la contundencia de la imagen⁶⁰ ». ¿No sería ésta una clave de lectura para entender la dimensión alusiva de ciertos fragmentos en los que la crónica calla y sugiere?

Un rasgo de escritura presente en las crónicas de Óscar Martínez es la elipsis. En un artículo sobre El Niño de Hollywood, el periodista no relata la integralidad de la conversación que mantuvo con el sicario de la Mara Salvatrucha. Por ejemplo, cuando éste se pone a explicar diferentes maneras de torturar a un hombre, los periodistas deciden precisar que « esos detalles se quedarán en el solar⁶¹ » donde reside. Se observa una estrategia similar cuando El Niño explica cómo formó a los adolescentes que serían su guardia personal: « El Niño les había comprado un machete a cada uno. El Niño les había dicho: “úsenlos cuando yo baje al tipo del caballo”. No hay que agregar más⁶² ». La decisión de « no agregar más » permite evidenciar ese momento en el que la crónica deliberadamente calla. Se detiene el relato por un instante y se pone de lado la exhaustividad para sugerir una violencia que « se nos hace éticamente inconcebible⁶³ ».

60 Horacio Castellanos Moya, « Violencia y ficción en Latinoamérica: ¿círculo vicioso o marca de Caín? », *op. cit.*, p. 149.

61 Óscar Martínez et Juan José Martínez, « La espina del Barrio », *op. cit.*, p. 143.

62 *Ibid.*, p. 145.

63 Patricia Poblete Alday, « Crónica narrativa contemporánea: Límites y abismos », *Hispanérica: revista de literatura*, 2018, n° 140, p. 40.

Otro recurso a lo implícito se manifiesta en « Langostas, pangas y cocaína », crónica sobre « narcos que asaltan narcos⁶⁴ » en el Caribe nicaragüense. Tras enterarse de la llegada de un cargamento de cocaína, Óscar Martínez describe una escena casi pintoresca de regreso de la pesca: « Bilwi está alegre, los negocios están repletos de gente y el muelle bulle con pangas que salen y entran con más gente que viene a hacer compras⁶⁵ ». En este fragmento, que se asemeja a prosa poética, la combinación de personificación e hipotiposis⁶⁶ sugiere los beneficios sacados de la venta de un cargamento de cocaína⁶⁷. La descripción de la animación portuaria es finalmente una manera implícita y particularmente expresiva de sugerir la llegada de la mercancía y el dinero que, por consiguiente, circula entre la población.

El recurso a la elipsis o la hipotiposis, a la preterición o la perifrasis, indica que se pueden conciliar exhaustividad informativa y modalidades oblicuas del decir. Es más: esas figuras retóricas permitirían superar la dialéctica del decir y « no-decir », poniendo el énfasis sobre un « decir latente⁶⁸ »:

Lo no-dicho no es una ausencia, una carencia del decir. Es lo que no se dice de forma explícita pero se dice, no obstante, de otro modo. Es el silencio del decir, decir latente, oculto o sugerido, siempre inducido, construido por el decir, nunca independiente de este último⁶⁹.

Esta forma paradójica del decir permite aprovechar el valor superlativo de un discurso retenido, al servicio de « un poder expresivo amplificado⁷⁰ ».

Decir sin decir también traduce lo que se podría denominar una « reserva » narrativa, en referencia a la noción de « olvido de reserva⁷¹ » desarrollada por

64 Óscar Martínez, « Langostas pangas y cocaína », *op. cit.*, p. 245.

65 *Ibid.*, p. 255.

66 La hipotiposis se puede definir como una figura que consiste en « describir lo abstracto [...] mediante lo concreto y perceptible », Ana María Platas Tasende, « Hipotiposis », *Diccionario de términos literarios*, *op. cit.*, p. 321.

67 El periodista explica que, aparte de los « tumbadores » que interceptan la droga y vuelven a venderla a los narcotraficantes, también es común, tras persecuciones con la policía, que la droga se tire al mar y que la recuperen los pescadores de la zona.

68 Michèle Arrué et Iván López Cabello, « Le non-dit dans le monde hispanique et latino-américain », *Pandora. Revue d'Etudes Hispaniques*, 2016, n° 13, p. 7.

69 « *Le non-dit n'est pas une absence, une carence du dire. Il est ce qui n'est pas exprimé de façon explicite mais est dit, cependant, sous un autre mode. Il est silence du dire, dire latent, caché ou suggéré, toujours induit, construit par le dire, jamais indépendant de ce dernier* », *Ibid.*

70 « *Ce qui n'est pas exprimé ou montré peut acquérir un pouvoir expressif décuplé. Il s'agit de taire pour suggérer, occulter pour désigner* », *Ibid.*

71 « *Oubli de réserve* », Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 541.

Paul Ricoeur. El filósofo francés explica que la « latencia puede ser considerada como una figura positiva del olvido que llamo olvido de reserva⁷² ». Por tanto, este último concepto remitiría a una forma latente, « positiva » y « reversible⁷³ » del olvido, que, paradójicamente, más tendría que ver con « la idea de lo inolvidable⁷⁴ » que con la de olvido.

En paralelo, proponemos el concepto de « silencio de reserva », en referencia a la estrategia que consiste en callar y desvelar, en poner de evidencia el no-decir movilizándolo todas las potencialidades de sugestión de lo implícito. El silencio de reserva sería, pues, una forma latente del decir, vinculada con lo decible, más que con lo inefable.

Tal vez no sea anodino que la temática del silencio atraviese la primera crónica del libro. En « Yo violada », Roberto Valencia denuncia el silencio que en parte invisibiliza la violencia, y termina por convertirse en una forma de violencia social y simbólica. Después de la violación, la joven Magaly « tuvo que callar⁷⁵ » por las amenazas de represalias que pesaron sobre ella y su familia. Pero no solamente ella: el director de su escuela, que vive en una zona controlada por la Mara Salvatrucha y trabaja en otra dominada por el Barrio 18, confiesa que « lo único que uno puede hacer aquí es callar⁷⁶ ». Y dentro del centro educativo: « Todos los maestros saben o intuyen lo que sucede. Todos callan. Todos temen⁷⁷ ». La insistencia del periodista sobre este silencio que pesa, parece ser una forma de « decir *no obstante* », un modo de revertir la ley del silencio.

En esta medida, el silencio de reserva también ofrecería una tercera vía para expresar dilemas de la vida cotidiana, cuyas respuestas serían comprensibles, pero éticamente perturbadoras. He aquí la situación de personas ordinarias involucradas en el narcotráfico:

gente pobre que necesitaba un motor, gente indígena que lo consiguió aceptando la única oferta que tenía a la mano, gente que perdió un motor, gente que de nuevo necesita un motor. Gente que de nuevo solo tiene una oferta⁷⁸.

72 Paul Ricoeur explica que la « *latence peut être tenue pour une figure positive de l'oubli que j'appelle oubli de réserve.* », *Ibid.*

73 Según Paul Ricoeur, el olvido de reserva remite a « *l'idée d'oubli réversible* », *Ibid.*, p. 542.

74 Para el filósofo francés, el olvido de reserva también tendría que ver con « *l'idée d'inoubliable* », *Ibid.*

75 Roberto Valencia, « Yo violada », *op. cit.*, p. 16.

76 *Ibid.*, p. 20.

77 *Ibid.*

78 Óscar Martínez, « Langostas pangas y cocaína », *op. cit.*, p. 250.



Oblicuidad y reserva narrativa en *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta* (2013)

¿De qué oferta se trata? Basta la alusión. Así, el silencio de reserva invita a rechazar el maniqueísmo y hacer cara al dilema. ¿Cómo reaccionarían campesinos presionados, por un lado, por la expansión de la cultura de la palma africana, y por otro, por el desarrollo de redes vinculadas con el narcotráfico?

Claro, si usted no tiene nada, si sabe que pronto le quitarán su siembra y su tierra, y un señor le dice que por 1 mil 500 quetzales (unos 190 dólares) descargue o cargue una avioneta, ¿qué haría?
Sobra la respuesta⁷⁹.

La interrogación es, por supuesto, retórica. Y la respuesta está contenida: decible pero no dicha explícitamente, trágicamente sugerida, perturbadora.

Frente a un tema como el crimen organizado, el silencio de reserva, con sus potencialidades expresivas y sugestivas, aparece como una respuesta ética a lo « éticamente inconcebible⁸⁰ » o al silencio que invisibiliza la violencia. Además, partiendo de situaciones de dilema, invitaría a una reflexión incómoda, al borde de la resignación⁸¹, ante tragedias que han irrumpido en la vida cotidiana.

Conclusión

Crónicas negras. Desde una región que no cuenta refleja las implicaciones cotidianas y perturbadoras de la violencia vinculada con el narcotráfico o las pandillas en América central. El tratamiento de la temática del crimen organizado deriva en una crítica metodológica y ética sobre las representaciones del mismo y las prácticas periodísticas. Se desarrolla una reflexión oblicua que cuestiona las compatibilidades del trabajo periodístico con modalidades alternativas del decir y las potencialidades narrativas de una forma particular de silencio que se apoya sobre la latencia del decir: el silencio de reserva. Estos fragmentos en los que la crónica ni cuenta estrictamente ni calla totalmente componen una tercera vía que ni ignora ni transcribe pasivamente la violencia relacionada con el crimen organizado. Esta forma de decir sin decir permitiría conciliar exhaustividad informativa, expresividad y” ética de la escritura.

79 Óscar Martínez describe aquí la situación de los campesinos indígenas del departamento guatemalteco del Petén. Óscar Martínez, « Ser nadie en tierra de narcos », *Crónicas negras. Desde una región que no cuenta*, *op. cit.*, p. 213.

80 Patricia Poblete Alday, « Crónica narrativa contemporánea: Límites y abismos », *op. cit.*, p. 40.

81 Varias crónicas del volumen se concluyen sobre un tono de resignación expresado por los protagonistas: « ¿Y qué más iba a pasar? », Óscar Martínez, « Guatemala se escribe con zeta », *op. cit.*, p. 175.





Réception





Alle radici del fenomeno mafioso

Fascino e orrore dei Beati Paoli

Daniela Bombara

Università di Messina

Riassunto: La mafia siciliana si è appropriata in più occasioni del nome e delle imprese dei Beati Paoli, per qualificarsi come “onorata società”, che protegge le componenti più deboli del tessuto sociale. La presente ricerca intende esaminare le rappresentazioni letterarie e teatrali del gruppo pseudoreligioso, che si costituiva come tribunale alternativo pretendendo di riparare torti tramite azioni punitive estreme; ne emerge un quadro sfaccettato, nel quale prevale la mitografia dei giustizieri divinizzati, al di sopra delle leggi umane, presente nella tradizione popolare (Pitrè, 1875), raccontata da Carmelo Piola (*Li Biati Paoli*, 1857) e da Luigi Natoli (*I Beati Paoli*, 1909/1910). Meno note le opere che evidenziano gli aspetti oscuri e inquietanti di una setta la quale, sfruttando una calibrata strategia del terrore, agisce come vera e propria organizzazione criminale, costituendosi come centro di potere occulto e parallelo rispetto alle istituzioni dominanti: il racconto di Vincenzo Linares *I Beati Paoli* (1840), la ballata *I Beati Paoli* di Felice Bisazza (1841), infine il dramma di Benedetto Naselli, *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato* (1864). Analizzando le rappresentazioni culturali dei Beati Paoli è possibile identificare le radici ottocentesche di quella mitizzazione del fenomeno mafioso che in epoca attuale è ancora evidente nella cultura di massa.

Parole chiave: Carmelo Piola, Luigi Natoli, Vincenzo Linares, Felice Bisazza, Benedetto Naselli, Beati Paoli, XIX secolo, Sicilia, Italia

Résumé : La mafia sicilienne s’est appropriée le nom et les exploits des Beati Paoli à plusieurs reprises, afin de se qualifier de “société honorable” qui protège les éléments les plus faibles du tissu social. Cette recherche se propose d’examiner les représentations littéraires et théâtrales de ce groupe pseudo-religieux, qui s’est constitué comme un tribunal alternatif prétendant redresser les torts par des actions punitives extrêmes. Il en ressort un tableau à multiples facettes, dans lequel la mythologie dominante est celle des justiciers déifiés, au-dessus des lois humaines, présente dans la tradition populaire (Pitrè, 1875) et racontée par Carmelo Piola (*Li Biati Paoli*, 1857) et Luigi Natoli (*I Beati Paoli*, 1909/1910). Moins connues sont les œuvres qui mettent en évidence les aspects obscurs et inquiétants d’une secte qui, exploitant une stratégie de terreur soigneusement calibrée, agit comme une véritable organisation criminelle, s’imposant comme un centre de pouvoir occulte parallèle aux institutions dominantes: le récit *I Beati Paoli* de Vincenzo Linares (1840), la ballade *I Beati Paoli* de Felice Bisazza (1841), et enfin le drame *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato* de Benedetto





Daniela Bombara

Naselli (1864). En analysant les représentations culturelles des Beati Paoli, il est possible d'identifier les racines du XIX^e siècle de la mythologisation du phénomène mafieux qui se manifeste encore aujourd'hui dans la culture de masse.

Mots clés : Carmelo Piola, Luigi Natoli, Vincenzo Linares, Felice Bisazza, Benedetto Naselli, Beati Paoli, XIX^e siècle, Sicile, Italie

Introduzione

« La mafia non si esprime, non si racconta, esiste nella forza del suo mistero¹ ». La sub-cultura mafiosa, raccontata nelle più diverse forme, letterarie e mediatiche – saggi, romanzi, opere teatrali, giornali, film, fumetti, musica, videogiochi² –, sfugge a una precisa classificazione; nel 2011 il giornalista Attilio Bolzoni ha raccolto numerose testimonianze da interviste, processi e dichiarazioni rese dagli “attori” della mafia per costruire un corpus di “parole d'onore”, tentando di definire il codice ossimorico di *Cosa Nostra*, oggetto di uno *storytelling* virtualmente infinito ma sottaciuto dagli autentici protagonisti³. La rappresentazione sfuggente del sé mafioso può essere comunque rintracciata nelle dichiarazioni degli adepti in riferimento ai loro privilegiati modelli di riferimento, che vanno a costituire una sorta di genealogia dell'associazione criminale. Nel presente articolo si considera la leggendaria setta dei Beati Paoli – monaci o pseudomonaci siciliani che nel passato si sostituivano alla giustizia

- 1 Marina D'Amato, « Introduzione. Il ruolo dei media nella costruzione dell'immaginario mafioso », in *La mafia allo specchio. La rappresentazione mediatica del mafioso*, a cura di M. D'Amato, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 15-22; p. 18-19.
- 2 Cfr. gli articoli di Stefania Capogna, « La mafia come notizia. Rappresentazione della mafia nella stampa italiana », Eusebio Ciccotti, « Il film di mafia tra estetica e sociologia », Francesca Anello, « La mafia nella fiction », Marina D'Amato e Attilio Scaglione, « Da Scarface a Il Padrino. La mafia nei videogiochi », in *La mafia allo specchio, op. cit.*, rispettivamente p. 47-128, 198-227, 228-258, 259-276. Sulle rappresentazioni letterarie e cinematografiche della mafia la bibliografia è vasta: si vedano i recenti Robin Pickering-Iazzi, *The Mafia in Italian lives and literature*, Toronto, University of Toronto press, 2015, ed Emiliano Morreale, *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa Nostra al cinema (1949-2019)*, Roma, Donzelli, 2020. Si vedano ancora Francesca Viscone, *La globalizzazione delle cattive idee: mafia, musica, mass media*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; Federico Zaghis, « La mafia raccontata a fumetti. Una nuova alternativa di resistenza civile », in Dominique Budor, Maria-Pia De Paulis- Dalembert (a cura di), *Sicile(s) D'aujourd'hui*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 113-126.
- 3 Attilio Bolzoni, *Parole d'onore*, Milano, Bur, 2011.





punendo i criminali – talora assunta come mito fondativo della mafia “buona”⁴, che protegge chi ha subito delle ingiustizie.

Si prendono le mosse da alcune dichiarazioni e azioni di individui interni all’organizzazione:

Leonardo Vitale, il primo pentito di mafia, dichiara che il cerimoniale di iniziazione con cui era divenuto « uomo d’onore » ripeteva « il rito sacro dei Beati Paoli »; di Totuccio Contorno, si sa che aveva scelto come nome di battaglia « Coriolano della Floresta »⁵.

Tommaso Buscetta, il più ragionato tra i pentiti, amava fare grandi teorizzazioni in proposito: « La mafia non è nata adesso, viene dal passato. Prima c’erano i Beati Paoli che lottavano coi poveri contro i ricchi, poi i carbonari: abbiamo lo stesso giuramento, gli stessi doveri »⁶.

Anche la mafia catanese non sarebbe immune da questa credenza, se il pentito Nino Calderone ha spiegato che: « Cosa nostra è nata ai tempi dei Vespri siciliani, quando la gente s’è ribellata, e sono nati pure i Beati Paoli. Gli uomini d’onore si rifanno ai Beati Paoli; partono da fatti che sono successi a Palermo »⁷.

Totò Riina e Gaspare Mutolo, in un confronto in un’aula di giustizia e senza che nessuno dei due scherzasse, si sono accusati reciprocamente di non rispettare l’autentico spirito dei Beati Paoli; il legale americano di Gaetano Badalamenti,

4 Cfr. Emiliano Morreale, *op.cit.*, p. 20.

5 Francesco Benigno, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra. 1859-1878*, Torino, Einaudi, 2015, pos. 7411. Coriolano della Floresta è il capo della setta nella saga ideata dall’insegnante palermitano Luigi Natoli (1857-1941), giornalista del *Capitan Fracassa* e autore, con lo pseudonimo di William Galt, de *I Beati Paoli* (1909-1910), *Coriolano della Floresta* (1830) e vari altri romanzi non collegati al gruppo settario. In questo articolo si prenderà in considerazione solo *I Beati Paoli*.

6 Gabriello Montemagno, *Luigi Natoli e I Beati Paoli*, Palermo, Flaccovio, 2002, p. 51.

7 *Ibidem*, p. 52. Si veda anche Pino Arlacchi, *Gli uomini del disonore, La mafia siciliana nella vita del grande pentito Antonio Calderone*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 54. Già a fine Ottocento lo studioso Bruno Arcaro diffonde la tesi dei Beati Paoli come difensori della sicilianità: « Non posso dubitare, che la congrega siciliana non avesse avuto uno scopo assolutamente politico e sociale; [...] perciò era una protesta sempre armata, sempre nascosta alle ingiustizie, alle vessazioni di governi stranieri che per soprammercato, struggendo le nostre politiche e tradizionali costituzioni, ci voleano inspagnolare, impiemontizzare, intedescare in ogni modo. Era una protesta, una rivalsea contro il privilegio dei nobili e di un foro sempre ligio alla volontà dei despotti; ed era finalmente una nobile aspirazione alla indipendenza e alla libertà della Sicilia ». Giuseppe Bruno Arcaro, « Sopra una pagina di storia municipale (Origine e scopo dei Beati Paoli. Loro affinità con la tedesca Santa Fema) », *Libertà e Diritto, Appendice*, Palermo, 19 agosto – 2 settembre 1873, cit. in Francesco Renda, *I Beati Paoli. Storia, letteratura e leggenda*, Palermo, Sellerio, 2016, p. 234. Si veda anche Francesco Benigno, *op.cit.*, pos. 5721.





Daniela Bombara

durante il processo “Pizza connection”, ha sostenuto che il “boss” si ricollegava alla tradizione della mitica setta, distinta dalla nuova mafia della droga⁸.

A partire dalla rivendicazione di un passato prestigioso, si delinea la configurazione di un immaginario di parte mafiosa intessuto di sacralità, onore, senso della giustizia nelle forme di protezione delle fasce deboli della società o difesa nazionalistica del territorio, ribellismo ed esaltazione dell'agire individuale, che trova, come vedremo, corrispondenza in diverse forme di esaltazione mediatica/popolare del fenomeno mafia; le dichiarazioni citate si agganciano soprattutto alla versione mitizzata dei Beati Paoli offerta, ai primi del Novecento, dalle narrazioni di Luigi Natoli, che riecheggiano a loro volta aspetti della tradizione popolare raccolta dai demoantropologi Giuseppe Pitrè e Salomone Marino.

La presente ricerca intende esaminare le rappresentazioni letterarie e teatrali di tale congrega pseudoreligiosa dagli incerti contorni storici, e probabilmente leggendaria, che si costituiva come organizzazione interna allo Stato e tribunale alternativo, assumendosi il compito di riparare torti tramite azioni punitive dal carattere estremo, gravi ferimenti o uccisioni.

Nella quasi totalità delle raffigurazioni il gruppo appare composto da individui incappucciati, che indossano un saio nero. Secondo alcune versioni popolari, accolte da Tessitore, si tratterebbe di « una setta il cui nome derivava dalla consuetudine dei membri di travestirsi da monaci dell'ordine di San Francesco di Paola, per andare in giro inosservati a raccogliere notizia di torti da vendicare⁹ ». Le prime testimonianze situano al biennio 1185-6 la comparsa di una consorterìa settaria malavitosa che agisce di notte, i “vendicosi”, riportata in due cronache anonime di ambiente conventuale¹⁰. Lo studioso Mariano Scasso e Borrello, nella sua *Storia generale di Sicilia del Signor de Burigny*¹¹, ipotizza una filiazione Vendicosi-Beati nel corso del Medioevo: « nuova Setta di empia e capricciosa gente, cui davasi il nome di Vendicosi, ovvero Vendicatori. Ne' loro segreti e notturni congressi ogni scelleratezza rendeansi lecita (*sotto colore di riparar gli altrui torti*). [...] »

8 Giovanni Tessitore, *Il nome e la cosa: quando la mafia non si chiamava mafia*, Milano, Franco Angeli, 1997 p. 65.

9 *Ibidem*, p. 64-65.

10 L'informazione e i testi sono presenti in Renda, *op. cit.*, p. 74-77. Si tratta di *Anonymi Monachi Cassinensis Breve Chronicon* e di *Chronicon Fossae Novae ab anno primae nostrae salutis usque ad an. 1217 auctore anonymo*.

11 Mariano Scasso e Borrello, *Storia generale di Sicilia del Signor de Burigny tradotta dal francese*, Palermo, Solli, 1787-1794.



Ella è costante opinione appo il Volgo che più volte videsi rinnovellare cotesta Società di nascosti Vendicatori in Sicilia ed altrove, comunemente appellati i Beati Paoli¹² ». Nello stesso periodo Francesco Maria Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, attribuisce le azioni della setta medievale, appartenente a suo dire al cetto medio, alla necessità di contrastare la prepotenza baronale, per quanto ne condanni i metodi violenti e auspichi l'intervento dello stato per reprimerla¹³. Nell'Ottocento, un ufficiale borbonico, Gabriele Quattromani, parla dei Beati come di un fenomeno storico appartenente al passato, collegandolo con la *Santa Vehme* tedesca e riprendendo in ciò le annotazioni di alcuni viaggiatori tedeschi di fine Settecento¹⁴. Di recente, Francesco Paolo Castiglione ha prospettato l'ipotesi che le origini storiche del fenomeno risalgano ai primi anni del Cinquecento, quando Gian Luca Squarcialupo, esponente della media borghesia palermitana, cerca di attuare un vero e proprio colpo di stato, sventato dall'azione congiunta di alta borghesia e nobiltà feudale, aiutati da misteriosi frati dell'Ordine di San Francesco di Paola, i futuri Beati Paoli, i quali informano la classe dirigente della congiura ai loro danni e provvedono all'eliminazione dei rivoltosi¹⁵. Secondo lo studioso, l'associazione dei Beati Paoli non nascerebbe dunque con l'intento di proteggere il popolo anzi, al contrario, con il preciso obiettivo politico di tutelare gli interessi delle classi dominanti, tuttavia, anche le testimonianze precedentemente citate presentano una visione fortemente critica della setta.

Nel corpus di opere letterarie che saranno esaminate prevale la mitografia dei giustizieri, superiori alle norme umane, quindi esaltati e tendenzialmente divinizzati; sia il poemetto *Li Biati Pauli*, (1857) di Carmelo Piola, che il romanzo *I Beati Paoli* (1909/10) di Luigi Natoli comunque, pur sposando la tesi degli adepti quali difensori del popolo, non ne nascondono il carattere sanguinario e la volontà di dominio. Ancora più significativi, e raramente indagati dalla critica, alcuni testi di primo Ottocento: si tratta

12 Il passo è citato in Renda, *op.cit.*, p. 80.

13 Francesco Maria Emanuele e Gaetani, *Storie letterarie tessute di varia erudizione sacra e profana spettante la gran parte alla Città di Palermo e al Regno di Sicilia, Opuscoli Palermitani*, manoscritto conservato presso la Biblioteca comunale di Palermo ai segni Qg. E 90, n. 3. Trascrizione di Fabio Marino. Supervisione di Salvatore Pedone, riportato in Renda, *op.cit.*, p. 82-86.

14 Gabriele Quattromani, « Lettera L », 18 ottobre 1835, in *Lettere su Messina e Palermo di Paolo R.*, pubblicate per cura di Gabriele Quattromani, Palermo, Tipografia R. di Guerra, 1836.

15 Si veda Francesco Paolo Castiglione, *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*, Palermo, Sellerio, 1999.

di un racconto, una ballata romantica e un dramma, che ci trasmettono un'immagine negativa, oscura e inquietante, della setta, descritta come una forza incontrollabile, che viene piegata a interessi particolaristici, o ancora una vera e propria associazione a delinquere che, impiegando un'efficace e calibrata strategia del terrore, si costituisce come centro di potere occulto, interno alle istituzioni dominanti ma in conflitto con esse: il racconto *I Beati Paoli* (1840) di Vincenzo Linares, di ambientazione secentesca, focalizza la fallacia della giustizia settaria¹⁶; la ballata *I Beati Paoli* (1841) di Felice Bisazza presenta una raffigurazione orrorifica del gruppo, che prescinde dal contesto sociale e politico, per quanto lo scenario sia medievale, per evidenziare invece l'assolutezza e l'incontrollabilità della violenza quando non sia arginata dalle norme comuni ma si trasformi in volontà particolaristica di vendetta; e, infine, il dramma di Benedetto Naselli *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato* (1864) predilige un'ottica realistica e contemporanea prospettando una connivenza fra l'associazione dei Beati ed elementi corrotti dell'alta borghesia palermitana, che utilizzano la copertura della setta per perseguire i propri interessi personali eliminando gli avversari.

Non si intende in questa sede esaminare le rappresentazioni letterarie della setta come esempi di protomafia, andando quindi a rintracciare le origini storiche del fenomeno, poiché sono troppo differenti i contesti storici di appartenenza per consentire una simile indagine¹⁷; si cercherà invece di definire le radici del duplice immaginario mafioso, agito e subito. Riguardo al primo, si può affermare che le narrazioni di Natoli abbiano contribuito all'autorappresentazione della mafia, come crede e vorrebbe essere, o ancora come intende trasmettere la sua immagine mediatica; i testi di Linares, Bisazza e Naselli costituiscono a loro volta un'acuta intuizione, dalla parte di chi "subisce" il fenomeno, di ciò che la mafia realmente era, o avrebbe potuto essere, degli eccessi e devianze che poteva comportare quale organizzazione di potere parallela che si poneva come superiore e avulsa da ogni determinazione giuridica nonché dalla preoccupazione per il bene comune, sfociando quindi nella violenza incontrollata, e determinando un caotico sovvertimento delle istituzioni e della morale.

16 Il testo, pubblicato il 20 e il 30 dicembre 1836 dal periodico palermitano *Il Vapore*, di cui il letterato agrigentino Vincenzo Linares (1804-1847) era direttore, sarà poi incluso in versione ampliata nel primo volume della raccolta *I racconti popolari*, Palermo, Pedone Laurel, 1840. Per le citazioni si utilizza Vincenzo Linares, *I Beati Paoli e altri racconti*, Brancato-Clio, San Giovanni la Punta, 2004.

17 Accogliamo la posizione critica di Benigno [*op.cit.*, pos. 279], secondo il quale le origini del crimine organizzato vanno studiate nel loro contesto storico originario, senza sovrapporre a esse un'ottica contemporanea.

La mitizzazione dei Beati, da Piola a Natoli

L'esaltazione della setta come fattore di equilibrio nel corpo sociale, in funzione quindi consolatoria delle sopraffazioni subite dalle classi basse, è in primo luogo di matrice popolare. Nel 1857 il tipografo palermitano Carmelo Piola (1811-1882), dedito a una produzione soprattutto dialettale, pubblica il lungo pometto *Li Biati Pauli*¹⁸, in quartine di ottonari, che ci mostra « [...] un'occulta setta / Di lu ngannu e di lu ntricu / Nnimicissima perfetta¹⁹ » intenta a vendicare delitti d'onore. Gli affiliati, avvolti nel mistero, sono presentati immobili in delle nicchie, immersi in « immensi / Sigritissimi pinseri²⁰ » e in un profondo silenzio; l'autore non descrive fisicamente gli “incappucciati”, trattati come un insieme terrificante nel quale è impossibile distinguere alcuna individualità, poiché anche la « vuci orrenda e forte²¹ » che improvvisamente pronuncia la condanna non è attribuibile a un personaggio specifico. In questa versione la setta è collegata, senza incertezze, alla religione: nella grotta sotterranea delle riunioni si trova un altare con un messale, al muro vi è un'immagine di Cristo fra i due ladroni. Una donna, venuta a riferire di crimini commessi di cui è stata testimone, si inchina devotamente al Cristo, e poi si rivolge ai Beati chiamandoli “Fratì”. La narrazione del gruppo settario, suscitando l'incertezza cognitiva del lettore, approda al fantastico²² con funzioni, sembrerebbe, intimidatorie; le colpe sono punite con tale violenza che persino i beneficiati si ritraggono annichiliti, come avviene alla protagonista Rosa, il cui marito è stato ucciso da un “cavaliere” ricco e sprezzante che la desiderava, disgustata e terrorizzata di fronte alla testa mozzata del nobile prevaricatore. La religiosità dei Beati ne rafforza e legittima il potere occulto; la giustizia parallela della setta è equiparabile a quella divina, e allo stesso modo il silenzio e il mistero che circondano queste inquietanti figure pertiene all'ambito del soprannaturale. È interessante osservare come un uso strumentale della dimensione religiosa sia

18 Carmelo Piola, « Li Biati Pauli », in Id., *Liggenni popolari*, Palermo, Stamparia Paganu e Piola, 1857, p. 21-45.

19 *Ibidem*, p. 36.

20 *Ibidem*, p. 38

21 *Ibidem*, p. 40.

22 Secondo la nota teorizzazione di Tzvetan Todorov [*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970] il fantastico nasce dall'hésitation del lettore, che conosce solo le leggi naturali, di fronte a un evento apparentemente soprannaturale: chi siano effettivamente i frati e la ragione per cui uccidano in modo efferato, e in sé contrario a principi religiosi, non è spiegato, così come da dove provenga la voce di condanna; di conseguenza gli adepti appaiono disumanizzati, e sinistramente superiori.



presente anche nella rappresentazione del sé mafioso: secondo Maria D'Amato e Attilio Scaglione

La morale mafiosa è profondamente intrisa di elementi sacri. L'irruzione della ritualità religiosa nella mafia avviene fin dai momenti iniziali: quelli che sanciscono l'ingresso di un candidato nell'organizzazione. [...] Un vero mafioso deve dimostrare, quantomeno all'esterno, un'autentica devozione, anche se il riferimento alla religione appare soltanto strumentale ed esteriore. Il richiamo alla fede contribuisce a creare un senso di appartenenza comune e conferisce una patente di legittimità alla propria azione²³.

Come abbiamo visto nelle dichiarazioni dei mafiosi citate in apertura, Leonardo Vitale parla di "rito sacro" dei Beati Paoli, e il richiamo alla setta, con il suo portato di devozione, ritualità, missione di giustizia, tutti elementi strettamente connessi nella narrazione di Piola, distinguerebbe, nelle affermazioni dei pentiti – si veda lo scambio di battute fra Totò Riina e Gaspare Mutolo già riportato – una mafia originaria, che segue un codice di onore, e la sua forma contemporanea, corrotta e degradata²⁴.

Il poemetto di Piola, per quanto intenda aderire al sentire del popolo, anche stilisticamente e linguisticamente, è comunque una rielaborazione letteraria della leggenda; il medico e antropologo Giuseppe Pitrè raccoglie invece a fine Ottocento la viva voce della gente, riferendo il racconto di Francesca Campo, serva dell'amico Salomone Marino, dal quale emerge un senso di rimpianto nostalgico per un'epoca in cui i deboli avevano chi li potesse difendere dai soprusi:

Si cunta ca a tempi arriera cc'era 'na Suciità di maistri e di populu abbàsciu
ca difinnianu li gritti di li boni aggenti, e li vinnicavanu contra li pripudenti
ricchi e li nobili ca avianu lu putiri 'mmanu e facianu angarii e cosi torti a la

23 Maria D'Amato e Attilio Scaglione, *La mafia nei videogiochi*, op. cit., p. 268. Secondo Eusebio Ciccotti, la rappresentazione filmica dei crimini mafiosi avviene all'interno delle feste religiose « non solo per nascondere il delitto dentro un momento di confusione, ma anche quasi a chiamare a "testimone" della "giusta legge" ribadita dalla "onorata società" la statua del santo o della Vergine » [Eusebio Ciccotti, op. cit., p. 217]; Manoela Patti, nel suo « Compari di san Giovanni. Matrimoni e battesimi nella mafia dell'agro palermitano negli anni Venti », in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia v. 1. Riti, culti e santi* [Roma, Viella, 2017, pp. 29-42], ritiene che la religiosità ostentata del mafioso conferisca una patina di rispettabilità alla sua persona.

24 La ritualità dei Beati Paoli in relazione alla cerimonia di iniziazione mafiosa ricorre anche nelle parole del giornalista Mauro De Mauro a commento del verbale del medico di Castelvetrano, affiliato alla mafia, Melchiorre Allegra (Cfr. «La confessione del dott. Melchiorre Allegra. Come io, medico, diventai mafioso», *L'Ora*, 22 gennaio 1962, p. 12. Il testo delle dichiarazioni prosegue in *L'Ora*, 23-24 gennaio 1962, p. 10 e 12). La deposizione di Melchiorre Allegra era stata resa agli ufficiali di polizia giudiziaria nel 1937, in pieno regime fascista.





Alle radici del fenomeno mafioso

popolazioni. [...] ‘Nsumma addifinnianu li nostri gritti, e li cosi caminavanu cu lu versu, no comu caminanu ora, ca li Biati Pauli cci vurrèvanu pi daveru²⁵.

Nel testo le vessazioni subite dal popolo si estendono dall’ambito personale dell’onore ferito, come abbiamo visto nel poemetto di Piola, a quello politico; i Beati esercitavano la giustizia popolare persino contro la prepotenza del Viceré. Altri dati, quali il luogo delle riunioni in una grotta sotterranea nella zona di S. Cosimo, si ritrovano in Piola ma anche in diverse altre fonti; Pitрэ sottolinea l’affinità con il racconto del marchese di Villabianca, tacendo comunque l’atteggiamento critico di quest’ultimo. In effetti la posizione dello studioso è ambigua: da un lato sembra considerare il gruppo settario alla stregua di un’associazione a delinquere quando li cita all’interno della definizione del termine *Cuncuma*, nel capitolo *La mafia e l’omertà del suo Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*:

Riunione e compagnia di uomini, per lo più non buoni e giudicati come non buoni. Riunione segreta e misteriosa come quella dei Beati Paoli, che avevano le loro grotte paurose ed impenetrabili presso il giardino detto della Cuncuma. *Essiri di la Cuncuma*, essere del tal numero de’ tristi, della cosca, aver l’arte e l’attitudine d’ingannare e prevedere gli inganni, esser furbo, ecc²⁶.

Secondo Castiglione il passo è decisivo per l’identificazione dei Beati Paoli come protomafia: « non trovandoci davanti a dichiarazioni di sprovveduti come Buscetta o Calderone, ma ad evidenze storiche [...] l’ipotesi della derivazione della mafia da quella setta segreta andrebbe più attentamente considerata²⁷ ». Possibile, ma si tenga presente che l’idea di mafia esposta da Pitрэ non corrisponde affatto a quella odierna:

La voce mafia coi suoi derivati valse e vale sempre bellezza, graziosità, perfezione, eccellenza [...] e, discorrendo di uomo, qualche cosa di più; coscienza d’essere uomo, sicurtà d’animo [...]. La mafia è la coscienza del proprio essere, l’esagerato concetto della forza individuale [...] donde la insofferenza

25 Giuseppe Pitрэ, *Fiabe novelle e racconti popolari raccolti e illustrati da Giuseppe Pitрэ*, Palermo, Pedone Laurel, 1875, vol. iv, p. 57- 58. È lo stesso Pitрэ a fornire in parte la traduzione, alla nota n. 1 di p. 57: « Si racconta che ne’ tempi passati c’era una società di maestri e di popolo basso che difendeano i diritti della buona gente, e li vendicavano contro i ricchi prepotenti e i nobili che avevano il potere in mano e facevano angherie e cose ingiuste alla popolazione ». Si fornisce, ad opera di chi scrive, la traduzione del periodo che Pitрэ cita solo in lingua originale: « Insomma difendevano i nostri diritti e le cose camminavano col verso [giusto], non come camminano ora, che i Beati Paoli ci volevano per davvero ».

26 Giuseppe Pitрэ, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Bologna, Forni, 1870, v. ii, p. 323.

27 Castiglione, *op.cit.*, p. 159.





della superiorità e, peggio ancora, della prepotenza altrui. Il mafioso vuol essere rispettato e rispetta quasi sempre. Se è offeso, non ricorre alla Giustizia, non si rimette alla Legge, se lo facesse darebbe prova di debolezza²⁸.

In latente contrapposizione, alla voce *Omertà*, Pitrè offre la seguente definizione: « *omineità*, qualità di esser *omu*, cioè serio, sodo, forte²⁹ » (Ivi, p. 294). Nella nota alla voce, lo studioso paragona l'omertà alla *virtus* degli antichi romani. Pitrè identifica l'omertà con la capacità di essere indipendente dalle leggi, per cui il silenzio ne costituisce il fondamento, non l'essenza: « Base e sostegno dell'omertà è il silenzio; senza di questo l'*omu* non potrebbe essere *omu*, né mantenere la sua superiorità incontrastata; restando scoperto agli occhi della Giustizia, ne proverebbe i rigori. L'omertà intanto si sostiene, in quanto è sicura della sua impunità³⁰ ».

Su questo retroterra culturale e ideologico, di cui non spetta in questa sede definire le determinazioni storiche o l'appartenenza sociale³¹, si iscrive il romanzo *I Beati Paoli* (1909-1910) di Luigi Natoli, che nelle figure della setta incarna e diffonde per un pubblico di massa il tipo del « mafioso aureolato³² », violento ma eroico, uomo d'onore alla Robin Hood, difensore del popolo, nel quale si coniuga la predilezione siciliana per ogni forma di potere parallela a quello istituzionale, avvertito come distante e non corrispondente alle esigenze del popolo, e lo stereotipo romantico e già byroniano del bandito/brigante³³.

28 Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, op. cit., p. 289-290, 292.

29 *Ibidem*, p. 294.

30 *Ibidem*, p. 294-295. Sulla necessità della segretezza come mezzo per esercitare un'azione più efficace, Salvo Palazzolo cita le seguenti affermazioni del mafioso corleonese Pietro Masaracchia, a suo dire riferibili proprio ai Beati Paoli: « Tu ti metti un cappuccio in testa... se queste persone non ti vedono in faccia, sanno chi sei tu? » [« E i mafiosi di Corleone dissero: "Torniamo ai Beati Paoli, mettiamoci un cappuccio in testa" », *la Repubblica*, 15 novembre 2016].

31 È opinione diffusa che le prime forme di associazione mafiosa siano derivate da un vuoto di potere secolare che ha interessato Sicilia e resto del Mezzogiorno [Cfr. almeno Giuliano Turone, *Il delitto di associazione mafiosa*, Milano, Giuffrè, 2015, p. 102-104], mentre è oggi messa in discussione all'interno dei *mafia studies* la nota teorizzazione di Hernan Hess sul comportamento mafioso come interno a una subcultura siciliana basata sui principi di omertà [Hernan Hess, *Mafia. Le origini e la struttura*, Bari, Laterza, 1984] per alcuni appannaggio della classe borghese [Mario Mineo, « Borghesia mafiosa e Stato italiano », *Praxis*, n. 10-11, 1983, p. 10-14; Umberto Santino, *La borghesia mafiosa. Materiali di un percorso di analisi*, Palermo, Centro Impastato, 1994].

32 Cfr. Pietro Mazzamuto, « Il mafioso aureolato », in C. Musumarra (a cura di), *Letteratura, lingua e società in Sicilia*, Palermo, Palumbo, 1989, p. 551-556.

33 Sul personaggio del brigante nella letteratura dell'Ottocento si vedano Massimo Romano, « Introduzione. Il brigante romantico e la fanciulla perseguitata », in Id., *Mitologie romantiche*



Nel romanzo il malvagio Don Raimondo della Motta ha fatto uccidere la moglie del fratello per impossessarsi del patrimonio di quest'ultimo, ma il figlio della vittima, Blasco, è sopravvissuto e, inconsapevole della propria vera identità, incontra lo zio innamorandosi della figlia di questi, Violante. Blasco fa amicizia con il nobile Coriolano della Floresta, che a sua insaputa è il capo della setta. I Beati compiono la loro inflessibile opera di giustizia, che coinvolge anche Violante, oltre che Raimondo, per quanto l'odioso sbirro Matteo Lo Vecchio cerchi di arrestarli; Blasco si ribella e tenta di salvare le due vittime, scontrandosi direttamente con Coriolano e diventando il nuovo bersaglio del gruppo settario. Dopo anni, una generale riconciliazione dei protagonisti non ferma l'azione sanguinaria dei Beati che uccidono Matteo; al funerale di questi la folla, che parteggia incondizionatamente per la setta, ricopre di insulti il feretro.

Il narratore onnisciente riflette frequentemente sulla setta e le sue funzioni, presentandone un'immagine positiva, per quanto non esente da tratti inquietanti:

Ai poveri, ai deboli, la setta si presentava come una formidabile protettrice e ciò le procacciava simpatie e quella inconsapevole e pur potentissima solidarietà, per la quale gli affiliati non si sentivano mai soli, e potevano contare nel soccorso e nella protezione del popolo e della piccola borghesia [...]. I Beati Paoli apparivano ed erano di fatto come una forza di reazione, moderatrice: essi insorgevano per difendere, proteggere i deboli, impedire le ingiustizie e le violenze: erano uno Stato dentro lo Stato, formidabile perché occulto, terribile perché giudicava senza appello, puniva senza pietà, colpiva senza fallire. E nessuno conosceva i suoi giudici e gli esecutori di giustizia. Essi parevano appartenere al mito più che alla realtà. Erano dappertutto, udivano tutto, sapevano tutto, e nessuno sapeva dove fossero, dove s'adunassero. L'esercizio del loro ufficio di tutori e di vendicatori si palesava per mezzo di moniti, di lettere, che capitavano misteriosamente³⁴.

La presenza pervasiva e quasi soprannaturale dei Beati che, come afferma Matteo « sono dappertutto, introvabili, e sempre presenti. Quando meno si pensa, li abbiamo ai fianchi, alle spalle, in chiesa, per la strada, forse anche in casa [...] sono come gli spiriti... Si vedono, si sentono e non si acchiappano mai³⁵ » li qualifica come esseri superiori ma terribili, incarnazione di una

e cultura popolare, Ravenna, Longo, 1977, p. 7-14 e il recente Raffaella Castagnola e Paolo Orvieto, *Ottocento inquieto e misterioso. Romanzi popolari e altri scritti dimenticati della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2021, in particolare i capitoli sui briganti p. 16- 64.

34 Luigi Natoli, *I Beati Paoli*. Versione integrale dell'opera originale, con prefazione e note di Adriana Chirco, Palermo, Flaccovio, 2015, pos. 3902.

35 *Ibidem*, pos. 3147, 4351.

Nemesi popolare che va oltre il buon senso e la morale, almeno nell'ottica di Blasco. Non è lui comunque il vero protagonista della storia, quanto Coriolano, nobile, raffinato, coraggioso, ma al tempo stesso inflessibile nell'esercizio della sua personale giustizia; il personaggio incarna il fuorilegge carismatico, creatore di norme al di fuori e al di sopra dello Stato di diritto, che poi si trasmette alla raffigurazione mediatica del mafioso³⁶ e anche, come si è visto, alla sua autorappresentazione. Umberto Eco afferma che il successo di pubblico dell'opera natoliana deriva dall'aver ripreso la struttura consolatoria del romanzo popolare di metà Ottocento:

La lotta manichea del bene contro il male, vissuta da una comunità di oppressi che viene vendicata dal Superuomo eroe. E lo riprende anche perché il tema stesso che egli vuole trattare si presta mirabilmente a questa griglia. Che *I Beati Paoli* siano o no il racconto degli antecedenti storici della Mafia, la struttura ideologica del romanzo d'appendice prima maniera, così come è stata definita da Marx, Engels e Gramsci, sembra fatta apposta per dare voce a questa rievocazione³⁷.

Un aspetto che riecheggia nell'immaginario, ma anche nell'agire mafioso, è l'ottica particolaristica e individualistica, per cui la vendetta per il popolo è in realtà un'azione del tutto personale, mistificatoria, e in essa la plebe oppressa non ha alcuna parte. «Così la società segreta, incarnazione collettiva del superuomo, fallisce il suo illusorio progetto di resistenza e liberazione e diventa un'altra forma del dominio. Nata contro il Potere o contro lo Stato, agisce come uno Stato nello Stato, e Stato Occulto diventa, senza speranza³⁸». Il romanzo esprime una latente contraddizione, che non intende risolvere; ma già, anni prima dell'opera di Natoli, due scrittori, anch'essi siciliani, si erano incaricati di raccontare i pericoli e le strumentalizzazioni insite nella presenza di forme di dominio interne alla compagine statale.

36 Ciccotti osserva nella scena iniziale de *Il Padrino* (1972) di Francis Ford Coppola, quando un siciliano, deluso dalla giustizia americana, chiede aiuto a Don Vito Corleone, alcuni elementi che troviamo già presenti nel romanzo di Natoli: l'insistenza sugli aspetti rituali, la fiducia in un'istituzione che si materializza in un individuo dalla forte personalità, offrendo quella protezione non garantita dallo Stato, infine la sottolineatura della misteriosità e importanza del boss di cui appare visibile nel film, metonimicamente, solo la mano, e poi l'intera figura (Eusebio Ciccotti, *op. cit.*, p. 209-211).

37 Umberto Eco, «“I Beati Paoli” e l'ideologia del romanzo “popolare”», in Id., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare* [1978], Milano, Bompiani, 2015, p. 85-107; p. 93-94.

38 *Ibidem*, p. 106.



Smascherare gli “incappucciati”: le opere di Vincenzo Linares, Felice Bisazza e Benedetto Naselli

Il racconto *I Beati Paoli* (1840) di Vincenzo Linares è ambientato nella prima metà del 1600, in una situazione di incertezza politica, che non riesce ad arginare gli eccessi della prepotenza nobiliare:

Ora uno stato, la cui esistenza era poggiata sulla divisione de' ranghi, sull'atrocità degli atti di fede, sulla ingordigia e la debolezza del governo, doveva partorire nel suo senso un corpo diretto ad opporsi a' vari poteri che la dilaniavano. [...] Una forza occulta e misteriosa cercava di opporsi alla forza apparente. Si adunavano ad esercitare le loro funzioni dispotiche e segrete sotto il nome di Beati Paoli [...]. Voce di popolo, voce di Dio, essi dicevano, e come Dio non davano conto della loro condotta [...] Col manto della ipocrisia coprivano le loro buone e cattive azioni. [...] Quando l'esercizio del potere non teme né leggi né appello, né pubblicità, allora gli abusi ne sono inevitabili e gravi; imperciocché le umane passioni i rapporti privati, le relazioni sociali possono prender luogo di virtù e di giustizia³⁹.

Nella vicenda del beato Prospero, che insidia Costanza, sposata con Corrado, e falsamente accusa quest'ultimo per eliminarlo quale avversario – ma nell'esecuzione del delitto sarà invece uccisa la ragazza – Linares esemplifica la fallibilità di una giustizia “privata” che ambisce a essere superiore, utilizzando strumentalmente la segretezza e gli apparati religiosi per acquisire credibilità e sottrarsi a ogni controllo; allo stesso modo, come si è visto sono utilizzati il sacro e il mistero nelle recenti dichiarazioni dei mafiosi, e all'interno del codice mafioso.

A un anno di distanza dal racconto di Linares, il messinese Felice Bisazza propone, in una ballata romantica, un'immagine ancora più cupa dei Beati, dai tratti decisamente orrorifici; l'ambito storico è retrocesso a un'oscura età medievale, come ci informa la *raza* esplicativa, che riprende varie fonti, ma soprattutto gli *Opuscoli palermitani* del marchese di Villabianca⁴⁰. Il vuoto di

39 Vincenzo Linares, *I Beati Paoli*, Brancato-Clio, San Giovanni la Punta, 2004, p. 21.

40 « I Beati Paoli, setta misteriosa e tremenda, nata in Sicilia, il cui sacramento era di punire uccidendo. A quel ch'io sappia, pare essere stati la prima volta scoperti in Palermo, l'anno 1185. In un tempo che lo *sgherrismo* e il *valentismo*, era infamemente usato dai potenti, e dai Baroni feudali, a cui furon larghi di concessione i sistemi Normanni, sorsero questi uomini, giurati a vendetta, perché vedeano ora impedita la giustizia, ed or legata ai capricci dei nobili. Rispondeano in parte al Tribunale segreto Vestfalico; o Santo Vehemè, o Vehemè-gerichte;





Daniela Bombara

potere istituzionale e la presenza della sopraffazione aristocratica non giustifica, secondo l'autore, l'effervescenza degli adepti, che sembra rispondere a un oscuro, e in sé inspiegabile, desiderio di violenza. La descrizione della setta ne esaspera gli elementi perturbanti – i monaci parlano all'unisono, torturano e uccidono senza una reale motivazione, seguono una religione dai segni ribaltati, tra croci nere e inni ad un Dio vendicativo⁴¹ – nullificandone la valenza, di matrice popolare, di agenti riparatori delle vessazioni nobiliari.

È mezzanotte: nell'aria bruna
Non v'è una stella, non v'è la luna:
[...]
Fate silenzio! Poi dite un'ave
Entrar le fosche, temute cave;
Ahi dove vanno, per qual sentiero?
Che tomba è questa, che cimitero?
[...]
A un crocifisso di antico sasso
Volgono i vecchi il lento passo.
Signor, dicendo la negra corte,
Tu dai la vita tu dai la morte;
La nostra mente consiglio aspetta,
Santo dei santi, Dio di vendetta⁴².

La ballata focalizza la componente misteriosa e irrazionale dei frati “neri” per ribaltarne interamente l'immagine vulgata di giustizieri. La trama è scarna rispetto agli eventi ma strategicamente confusa in relazione allo svolgimento degli stessi: una donna chiede vendetta al tribunale segreto dei Beati, poiché

e in Palermo viene ancora indicato il luogo, ove convenivano a giudicare quei rigidissimi uomini. Questa setta, che fu poi distrutta, seguì per molti secoli i suoi misteriosi uffici » [Felice Bisazza, « I Beati Paoli », in Id., *Leggende e Ispirazioni*, Messina, Fiumara 1841, p. 3-7; p. 3]. La silloge *Leggende e Ispirazioni* si propone di raccontare in versi le tradizioni popolari e le vicende storiche siciliane, ma anche italiane ed europee, per mostrare le forme negative del Potere in ogni società.

41 Nella nota teorizzazione sull'*Unheimlich*, Freud considera tra le cause di tale stato emozionale « il perpetuo ritorno dell'uguale, la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse imprese delittuose » [Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1984, p. 42]. Perturbante non è comunque solo, nella ballata, il gruppo senza volto degli incappucciati, che sembra non possedere individualità separate, ma anche l'iterazione del delitto punitivo; lo stesso verso è duplice, apparentemente decasillabo, in realtà doppio quinario, metro che nel melodramma era deputato a rappresentare l'inquietante, l'irrazionale, il fantastico.

42 Felice Bisazza, *op.cit.*, p. 3-4.



il suo amante l'ha lasciata per un'altra donna, dopo averle dato un figlio. In un *climax* di orrore e insensatezza, i Beati uccidono la coppia traditrice ma anche il neonato. L'esposizione degli eventi crea nel lettore quell'indeterminatezza percettiva che predispone all'esperienza del fantastico⁴³, determinando la raffigurazione di un mondo dominato dal caos, da malevoli forze magiche, attraversato da un senso di confusione identitaria: i dodici Beati costituiscono un unico corpo e un'unica volontà, lo stesso sicario inviato per uccidere il colpevole sembra solo la concretizzazione della forza distruttiva del gruppo. Infine il gesto omicida di accoltellare gli amanti ha inspiegabilmente conseguenze letali anche sull'infante, che la questuante aveva abbandonato sull'altare. Si tratta di un bimbo illegittimo, ma il suo sacrificio non richiesto, e in sé inutile, sembra rientrare in un oscuro e mostruoso rituale purificatorio, che nell'imperioso « Mora il peccato mora il peccato!⁴⁴ », forse urlato dal Beato assassino o dall'intero tribunale, ha coinvolto una vita innocente⁴⁵.

I monaci rappresentano il Male insito nell'individuo e nella società, la loro crudeltà deforma espressionisticamente l'immagine consolatoria dei vendicatori rivelandone il carattere mistificatorio: la congrega dei Beati viene elaborata fantasticamente all'interno della ballata per dare forma al disagio dei siciliani, oppressi dallo strapotere baronale al punto da affidarsi a figure e simboli negativi e oscuri.

La vicenda raccontata da Benedetto Naselli nel dramma *I Beati Paoli e la famiglia del giustiziato*⁴⁶ si mantiene invece rigorosamente nei termini di una realtà contemporanea descritta con toni preveristi: una donna è ridotta alla miseria più squallida perché il marito è stato ucciso dai Beati per ordine del gran maestro, il pittore Biagio, che ha sfruttato la setta per eliminare un avversario.

43 L'effetto è molto più evidente rispetto al poemetto di Piola; si può parlare in questo caso, seguendo Lucio Lugnani di « inesplicabilità » dell'evento fantastico, che non presenta soluzioni a livello logico [Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, in *La narrativa fantastica. Le radici storiche di un modo narrativo*, a cura di R. Ceserani et al., Pisa, Nistri Lischi, pp. 37-73; p. 73].

44 Felice Bisazza, *op.cit.*, p. 7.

45 La trasfigurazione fantastica di un omicidio compiuto su un giovanissimo da parte di un'associazione criminale (in questo caso dichiaratamente la mafia) è nel recente *Sicilian Ghost Story* (2017), film diretto da Fabio Grassadonia e Antonio Piazza. Astraendo dalle differenze, mi sembra che vi sia un affine intento di rappresentare il tracimare della violenza criminale, quando essa sia ormai pervasiva, occulta, senza oppositori e profondamente innervata nel tessuto sociale.

46 L'opera teatrale, rappresentata il 21 dicembre del 1863 nel Real Teatro Santa Cecilia di Palermo, sarà edita nel 1864 a Palermo, tipografia Clamis e Roberti. Di Benedetto Naselli si ignorano le circostanze biografiche.

Come nota Francesco Renda, « l'intreccio torna nuovamente al modello del Linares, del contrasto cioè fra i presunti compiti istituzionali della setta – riparare gli altrui torti e la storia raccontata, che ne costituisce la negazione⁴⁷ ». Il Beato omicida, pentito del suo gesto, chiede a un altro adepto: « non supponi che possa esistere un malvagio, che per sue private vedute, per suoi interessi particolari ci venda lucciole per lanterne e ci fa strumenti della sua vendetta anziché del bene pubblico?⁴⁸ » Su questo interrogativo verte un dramma aspro, la cui conclusione positiva – Biagio viene arrestato, la famiglia della donna assistita – non ne scalfisce il valore dissacrante: l'immagine sacralizzata e consolatoria della setta è dissolta, il popolo non può contare su forze superiori per ottenere giustizia, affidata interamente alla debole e distante legge di Stato. Il mito dei Beati non soccorre più un proletariato abbandonato a se stesso, come già Naselli aveva raccontato nel cupo *I misteri di Palermo* (1852).

Considerazioni conclusive

Sacralità, mistero, inafferrabilità, individualismo, superomismo, giustizia: le componenti della mitografia mafiosa trascorrono dalla pagina letteraria alle rappresentazioni filmiche, ai resoconti giornalistici, sino ai videogiochi, quasi sempre dalla parte del criminale. Sembra in ogni caso che i protagonisti della mafia sentano il bisogno di appoggiarsi a modelli autorevoli e prestigiosi per diffondere un'immagine di sé a tal punto illusoria, e distante dalla realtà effettiva, da richiedere una compensazione finzionale: come ai primi del '900, nel corso delle indagini sul detective italoamericano Joe Petrosino, si scopre che il mafioso don Vito Cascio Ferro, latitante, aveva inviato un messaggio a dei complici che si riunivano nell'antro dei Beati Paoli, prendendo a prestito dalla finzione letteraria luoghi e modalità della propria azione criminosa, così quasi un secolo dopo i vari Buscetta, Calderone, Riina, citano la setta per « legittimare la propria identità⁴⁹ » e distanziarsi dal nuovo corso, inaccettabile, di una mafia interamente disumanizzata. La mitografia mafiosa rivela così una fragilità intrinseca, la necessità di puntelli culturali, per direzionare un consenso popolare che possa inverare la narrazione mistificante; particolarmente significative in questo quadro le opere che affrontano criticamente la leggenda

47 Francesco Renda, *op.cit.*, p. 63.

48 Benedetto Naselli, *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*, Palermo, I Buoni Cugini Editori, 2016, p. 44.

49 Francesco Benigno, *op.cit.*, pos. 7388.

Alle radici del fenomeno mafioso

dei Beati. I testi di Linares, Bisazza, Naselli, pur avendo riscontrato all'epoca un successo minore rispetto al romanzo di Natoli, mostrano le incongruenze e il potenziale pericolo insiti in una struttura di potere parallelo che, lungi dall'essere antagonista e superiore rispetto al dominio centrale, finisce per sostituirsi a esso, amplificandone le ingiustizie e l'azione sopraffattoria.



Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità

L'apparente controversa immagine della mafia nel Montalbano di Camilleri

Pietro Mazzarisi

Università di Modena e Reggio Emilia

Riassunto: Nella prima metà degli anni '90, è vivissima nella coscienza nazionale italiana l'eco delle bombe in risposta al Maxiprocesso. A ridosso di queste, Andrea Camilleri traccia un personaggio con caratteristiche principali che facilmente generano specifiche aspettative: il commissario Montalbano, un uomo delle istituzioni a contrasto della criminalità, da siciliano nella sua terra d'origine. Finzione letteraria che, inevitabilmente, stimola il ricordo di tanti uomini delle istituzioni, investigatori e magistrati, però reali precedenti luttuosi dell'antimafia. Ma la narrazione dello scrittore empedoclo, pur non potendosi esimere dal confronto con l'organizzazione criminale per antonomasia, si prefigge l'obiettivo di non conferirle dignità antitetica, piuttosto di assegnarle una tonalità di fondo. Una decisione che, come la lingua impiegata, divide la ricezione secondo valutazioni positive e negative, anche aspramente. Le contestazioni ricevute sulla stampa e da parte della critica testimoniano il raggiungimento dell'obiettivo e accomunano Camilleri a tutti quegli scrittori isolani le cui opere non hanno posto il problema della mafia come centrale. Dall'altra parte, però sembra che nessuno abbia rilevato che tale tonalità di fondo è coerente con il periodo storico reale in cui sono ambientate le narrazioni finzionali, caratterizzato dalla "strategia della sommersione" che dal 1993 a oggi ha segnato una nuova fase storica per la mafia siciliana.

Parole chiave : Mafia, Sicilia, Montalbano, Andrea Camilleri, anni '90, Italia

Résumé : Dans la première moitié des années 1990, l'écho des bombes en réponse au *Maxiprocesso* est très présent dans la conscience nationale italienne. Dans le sillage de ces derniers, Andrea Camilleri dessine un personnage dont les principales caractéristiques génèrent facilement des attentes spécifiques : le commissaire Montalbano, un homme des institutions qui lutte contre le crime, en tant que Sicilien dans sa patrie. Une fiction littéraire qui, inévitablement, stimule la mémoire de nombreux hommes des institutions, enquêteurs et magistrats, mais de véritables précédents anti-mafia endeuillés. Mais le récit de l'écrivain de Porto Empedocle, sans pouvoir éviter la confrontation avec l'organisation criminelle par excellence, se fixe pour objectif de ne pas lui conférer une dignité antithétique, mais plutôt de lui attribuer un ton de fond. Une décision qui, à l'instar du langage utilisé, divise l'accueil

selon des évaluations positives et négatives, voire amères. Les objections reçues dans la presse et de la part des critiques témoignent de la réalisation de l'objectif et mettent Camilleri dans le même sac que tous les écrivains insulaires dont les œuvres n'ont pas placé le problème de la mafia au centre. En revanche, il semble que personne n'ait souligné que ce ton de base est cohérent avec la période historique réelle dans laquelle s'inscrivent les récits de fiction, caractérisée par la "strategia della sommersione" qui, de 1993 à aujourd'hui, a marqué une nouvelle phase historique pour la mafia sicilienne.

Mots clés : Mafia, Sicile, Montalbano, Andrea Camilleri, années 90, Italie

Contraddizioni e dizioni su Camilleri

Di Andrea Camilleri, della sua lingua, delle sue opere, di quello che ha trattato o non ha (apparentemente) trattato si è parlato (e scritto) male, malissimo, bene, benissimo. Seguendo, non raramente, questo ordine e anche, non raramente, nelle stesse fonti. Tale constatazione sembra corretta se ricollegata alla lingua per lo più impiegata nelle opere di finzione, il vigatese¹ su cui tanto si sono divise le correnti di pensiero, così come se ricollegata alla trattazione del tema mafioso, anch'esso particolarmente divisivo come si vedrà nei successivi due paragrafi. Nel primo senso, degli esempi possono essere i giudizi espressi da Giulio Ferroni, nel secondo quelli apparsi sulle pagine della rivista settimanale *Panorama*.

Ferroni in due interviste, rilasciate rispettivamente nel 2001 a Mirella Serri e nel 2019 a Carmelo Caruso, ha espresso dubbi all'inizio dell'esplosione del caso *Camilleri* tanto da stroncarne la scrittura, salvo poi reconsiderarne i meriti:

1 Neologismo impiegato per la prima volta da Mauro Novelli nel 2002, si riferisce all'idioletto letterario che contraddistingue la maggior parte delle opere di Andrea Camilleri. Sotto questo nome, che deriva dall'immaginaria città di Vigàta, nella realtà Porto Empedocle in provincia di Agrigento, vi è di base una sintassi dell'italiano standard (SVO) con poche concessioni alla sintassi del dialetto siciliano (SOV) e soprattutto una forte sperimentazione linguistica tesa all'espressività orale della lingua. Questa è perseguita con il ricorso a una trama lessicale in cui parole italiane, siciliane (anche desuete) e inventate si alternano in misura differente nel testo mimetico anche in funzione di connotazione sociolinguistica dei personaggi, con regolarità nel testo diegetico per conferire un effetto dello *skaz* alla narrazione. Cfr. Mauro Novelli, *L'isola delle voci*, in Andrea Camilleri, *Storie di Montalbano*, a cura di Mario Novelli, Milano, Mondadori, 2002, p. LXIV; Luigi Matt, *Lingua e stile della narrativa camilleriana*, in Duilio Caocci, Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggieri (a cura di), *Quaderni Camilleriani 12. Parole, musica (e immagini)*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2020, p. 39-93; Pietro Mazzarisi, « Torno torno allo *skaz* in vigatese: genesi, computazione e analisi », *Comparatismi*, n. 5, 2020, p. 195-216.



Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità

Sciascia, che aveva grande stima di Camilleri, però non era convinto dell'efficacia della sua curiosa lingua. Lei che ne pensa? « Sto con Sciascia, che faceva bene a non apprezzare questo dialetto siciliano di fantasia. Se si usa, come fa Camilleri, “cizzion” al posto di eccezione, “pititto” per appetito, “taliare” per guardare, “macari” per magari, viene fuori una pietanza troppo condita. Una caricatura »².

Il 19 luglio del 2019, quarantotto ore dopo la morte dello scrittore a Roma all'età di novantatré anni, ha appunto elencato invece i traguardi raggiunti dal vigatese e dal suo inventore, che (anche in questo caso) ben sintetizzano il sentore allora maggiormente diffuso:

« Camilleri non è più uno scrittore ma è appunto “il Camilleri”, una lingua standard, consueta, immediatamente parlabile. È oggi l'italiano accanto all'italiano ». *Ferroni, che non è ruffiano né borioso, pensa che nel paese senza più officine, Camilleri è l'ultima officina letteraria capace di vincere una sfida che neppure Luigi Pirandello è riuscito a vincere. « Il suo dialetto non è mai stato interamente dialetto. Non ha mai spinto nelle sue novelle fino in fondo come ha fatto Camilleri nei suoi romanzi »³.*

Nondimeno *Panorama*, al principio con posizioni decisamente negative sul “fenomeno Camilleri”, mostra nelle proprie pagine un mutamento di gradazione critica: dapprima, nelle indagini del suo investigatore più noto, Camilleri dà una rappresentazione dei mafiosi che è terribile e d'avanspettacolo⁴; in seguito, il cabaret sparisce del tutto poiché nella fattispecie non era mai esistito, infatti Montalbano vive in una Sicilia senza mafia⁵; ecco però che se l'autore analizza i *pizzini* di Bernardo Provenzano, come fatto nel libro *Voi non sapete*, di colpo diventa invece un ottimo archeologo del mistero mafioso della dissimulazione⁶ e, infine, viene redento il suo stesso commissario, il quale va amato perché offre una indagine sociologica dell'isola in cui la mafia è argomento frequente⁷.

-
- 2 Mirella Serri, « Ferroni stronca l'autore più letto dagli italiani. *Camilleri? Solo marionette* », *L'Espresso*, 18 gennaio 2001. Serri in corsivo.
 - 3 Carmelo Caruso, « L'idioletto del *cuntastorie* », *Il Foglio*, 19 luglio 2012. Caruso in corsivo.
 - 4 Massimo Onofri, « L'esplosione di Camilleri ... », *Panorama*, 29 ottobre 1998.
 - 5 Giorgio Ieranò, « Montalbano contro i cannibali », *Panorama*, 19 settembre 1999.
 - 6 Pietrangelo Buttafuoco, « La mafia svelata attraverso i *pizzini* del boss », *Panorama*, 11 ottobre 2007.
 - 7 Simona Santoni, « Il commissario Montalbano, 5 motivi per amarlo », *Panorama*, 6 maggio 2013.



Ricezioni: su Montalbano e la mafia

Concentrando l'analisi della ricezione ai soli Montalbano e mafia, o cosa nostra che dir si voglia⁸, una comparazione di giudizi sul rapporto tra la scrittura di Camilleri e l'organizzazione criminale per antonomasia in Italia mostra una medesima evoluzione. Analizzando l'archivio storico della rassegna stampa del sito [vigata.org](http://www.vigata.org)⁹ e prendendo in considerazione il ventennio che parte dalla prima pubblicazione, ovvero l'intervallo temporale 1994-2014, è possibile notare su questo tema due correnti contrapposte, l'una malevola e l'altra benevola, all'interno delle quali oltre alla critica e ai giornalisti si sono avvicendati anche colleghi scrittori ed esponenti politici.

Malgrado la mafia sia ben presente nelle opere dell'autore come si vedrà nei paragrafi successivi, tra la prima corrente sono stati scritti pareri discordanti, anche contraddittori, comunque all'insegna della negatività. Per esempio che nelle indagini di Montalbano ci sarebbe un impegno a evitare argomenti di mafia¹⁰ o, addirittura, che di mafia non se ne parlerebbe quasi affatto¹¹. Tra chi invece ne riscontra la presenza, comunque è stato detto che l'autore ne

-
- 8 Benché consapevole che oggi il termine “mafia” sia diventato più un iperonimo di un certo tipo di organizzazione criminale, un po' come è avvenuto al termine “fascismo” per certi sistemi totalitari della prima metà del Novecento, Camilleri sembra impiegarlo in modo interscambiabile con il termine “cosa nostra”. Un impiego che sembra riflettere un uso relativamente diffuso in Sicilia, dove “mafia” continua a riferirsi principalmente alla cosa nostra siciliana (e solo successivamente al suo riverbero organizzativo internazionale). Cfr. Saverio Lodato, Andrea Camilleri, *La linea della palma*, Milano, BUR, 2002, dove Camilleri usa più volte “mafia” intendendo dire “cosa nostra siciliana”, “cosa nostra” almeno una volta intendendo dire “mafia siciliana” e anche una volta “cosa nostra americana” per indicare la mafia statunitense (anche a Saverio Lodato capita di impiegare “mafia” e “cosa nostra” per riferirsi comunque principalmente alla mafia siciliana, laddove non diversamente specificato). «Mafia’ è diventato un nome che ha bisogno di un aggettivo (un modificatore nel lessico della linguistica) per completare il suo significato. Abbiamo così la mafia siciliana, quella napoletana, quella calabrese, quella nigeriana, quella russa, quella cinese, quella giapponese e così via. Ciascuna di queste mafie ha poi un nome specifico, ma quando compare senza altri attributi, la parola ‘mafia’ si associa alla mafia siciliana e alla sua versione americana. Cioè a Cosa nostra», Giuseppe Paternostro, *Il linguaggio mafioso. Scritto, parlato, non detto*, Palermo, Aut aut edizioni, p. 45.
- 9 <http://www.vigata.org/rassegna_stampa/Archivio_Storico.shtml> (ultima consultazione: 26 maggio 2022).
- 10 Paolo Di Vincenzo, « Gli arancini di Montalbano e la poetica di Andrea Camilleri », *Il Centro*, 21 dicembre 1999.
- 11 Redazione, « Camilleri: con il dialetto rivendico la mia origine », *Il Messaggero*, 10 febbraio 1999.

avrebbe trasformato la presenza in folklore¹² o che l'avrebbe rappresentata sterilmente facendo perdere dunque ogni diretto richiamo alla mafia¹³ oppure che la rappresentazione offerta da Camilleri sarebbe una melassa che mitizza e rassicura¹⁴. C'è stato anche chi, spingendosi fino all'offesa sulla base di un supposto sentore comune siciliano, ha scritto che da questa immagine l'autore guadagna e che per questo motivo in realtà i siciliani considererebbero Camilleri un « paraculo »¹⁵. È stato ripetuto, di nuovo, che la mafia non esiste, ovvero che a Vigàta non ci sarebbe traccia di cosa nostra¹⁶ o che sì, la mafia esiste e si può addirittura ipotizzare una incriminazione per Salvo Montalbano, il cui agire appare come colluso con la mafia¹⁷; invero, è stato scritto anche che ogni gesto di Montalbano emana mafiosità¹⁸.

Sul versante dei colleghi, secondo *Panorama*, lo scrittore Domenico Cacopardo risulta essere il vero antidoto al camillerismo¹⁹, mentre secondo lo stesso Cacopardo nelle storie di Montalbano la mafia non esiste²⁰, poiché il commissario arriva a ignorare addirittura la realtà mafiosa²¹. Secondo il critico Giuseppe Traina, la rappresentazione della criminalità organizzata contrappone Camilleri anche a Santo Piazzese, la Vigata del primo è una cartolina a differenza della concretissima Palermo del secondo²². Il dibattito è entrato anche nelle pagine di un romanzo di Giorgio Faletti, in cui i personaggi definiscono la narrazione su Montalbano del tutto estranea a mafia, teatro e letteratura²³.

-
- 12 Pierangela Rossi, « Sotto accusa il narratore del momento: banalizza i drammi dell'isola? », *Avvenire*, 13 dicembre 2000. Opinione del critico Giuseppe Bonura riportata da Rossi.
 - 13 Francesco Ersparmer, « I colori della nostalgia », *La rivista dei libri*, n. 2, 2002.
 - 14 Redazione, « Portare la Puglia dentro il mito », *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 5 marzo 2006.
 - 15 Orso Di Pietra, « L'idea di Camilleri », *L'Opinione*, 18 settembre 2007.
 - 16 Maurizio Caverzan, « Polentoni e terroni, l'Italia (dis)unita in nome della fiction », *Il Giornale*, 23 settembre 2010.
 - 17 Angelo Panebianco, « Montalbano è "colluso"? », *Sette del Corriere della Sera*, 27 maggio 2010.
 - 18 Francesco Specchia, « La Padania contro Montalbano », *Liberò*, 10 marzo 2011.
 - 19 Redazione, « L'antiCamilleri – Domenico Cacopardo racconta i misteri italiani », *Panorama*, 9 febbraio 2001. Il neologismo "camillerismo" è stato introdotto il 18 novembre 2000 sul quotidiano *La Repubblica* dallo scrittore Giacomo Cacciatore per indicare l'influenza della produzione narrativa di Andrea Camilleri sulle opere contemporanee: <<https://www.iliesi.cnr.it/ONLI/entrata.php?id=16000&cal=C>> (ultima consultazione: 27 settembre 2022).
 - 20 Redazione, « Domenico Cacopardo, *L'endiadi del dottor Agrò* », *Il Nuovo*, 30 aprile 2001. Intervista allo scrittore.
 - 21 Redazione, « Cacopardo, l'anti-Montalbano », *BresciaOggi*, 28 marzo 2006.
 - 22 Giuseppe Traina, « Invece di Montalbano », *L'Indice*, marzo 2003.
 - 23 Mirella Serri, « Caro Faletti, mi presti il tuo killer? », *Sette del Corriere della Sera*, 26 febbraio 2004.

Lo scrittore e giornalista Giuseppe Sottile ricorda che l'organizzazione criminale denominata mafia non è la caricatura adoperata da Camilleri²⁴, e un suo passato collega a *Il Foglio* che un solo reportage dello stesso Sottile ci fa capire la mafia più di tutti i romanzi su Montalbano²⁵. Oppure è stato scritto che una *fatwa* mafiosa non si è mai abbattuta sullo scrittore empedoclinico, il quale, a differenza di Roberto Saviano, produce una narrativa antimafia che non ha alcun effetto sulla realtà mafiosa²⁶.

Infine, sul versante politico la condanna è arrivata ad essere bipartisan, soprattutto per il Montalbano intermediale senza capelli né baffi: nel 2003 l'allora viceministro del centro-destra Gianfranco Micciché invita gli amministratori della provincia di Ragusa a caratterizzare l'immagine iblea investendo sui prodotti ortofrutticoli locali quali carote, peperoni e melanzane che sono sempre meglio della eco prodotta dal commissario Montalbano²⁷; nel 2010 ribatte l'allora assessore regionale alla Formazione Mario Centorrino del PD dicendo che le indagini di Montalbano adombrano di negatività l'immagine isolana portando « sfiga » alla Sicilia²⁸.

Ricezioni: la mafia in Montalbano

Un'altra corrente della ricezione, invece, ha notato caratteristiche e rappresentazioni mafiose nella saga più popolare in Italia degli ultimi trenta anni. Peraltro, già nell'anno d'esordio del commissario camilleriano viene messa in evidenza la trama con intreccio politico-mafioso²⁹. Stefano Malatesta ricorda che la mafia è una presenza che non si può eliminare e per questo motivo è proiettata sullo sfondo delle narrazioni³⁰. L'autore stesso, in una intervista concessa ad Alessandro Rota, ne ribadisce la presenza e la volontà di non romanzarla, pena il banalizzarla³¹. Sulle pagine de *Il Resto del Carlino*,

24 Mario Bernardi, « Nel cuore di tenebra della mafia », *Il Tempo*, 8 ottobre 2006.

25 Pietrangelo Buttafuoco, « Vi racconto come si fabbrica un scrittore di successo » , *Il Giornale*, 8 agosto 2009.

26 Walter Pedullà, « Quel libro, un gesto politico », *Il Messaggero*, 6 gennaio 2009.

27 Giorgio Liuzzo, « Montalbano "indaga" su Berlusconi? », *La Sicilia*, 12 maggio 2003.

28 Saverio Lodato, « "Sfiga" in Sicilia. Per l'assessore del Pd è colpa degli scrittori », *L'Unità*, 13 febbraio 2010.

29 Sergio Astolfi, « Una legge della fisica applicata al delitto nel giallo siciliano di Camilleri », *La Domenica del Messaggero Veneto*, anno I, n. 7, 1994.

30 Stefano Malatesta, « Montalbano Maigret di Sicilia », *La Repubblica*, 10 giugno 1997.

31 Alessandro Rota, « Saro Montalbano va in TV », *La Repubblica*, 12 luglio 1997.

Camilleri afferma che piuttosto intende metterne la pulce nell'orecchio di chi legge³²; ma in modo costante, per questo ripete, su *HELIOS*, che si tratta di un rumore di fondo³³. Stefano Malatesta, di nuovo, sostiene che tale raffigurazione sia un colpo di genio, poiché permette di parlare anche d'altro quando diversamente si resterebbe bloccati dall'ingombrante presenza della mafia in primo piano³⁴. In questo secondo piano, secondo il semiologo Gianfranco Marrone, è possibile quindi mettere in rilievo la presenza della mafiosità più che di mafia³⁵, un male che se non è minore, è il terreno fertile per il male maggiore. Questo aspetto della mafiosità viene ripreso anche in uno dei primi convegni isolani dedicati allo scrittore, in questo caso all'università di Cagliari, dove si evince e ribadisce appunto la « diffusa e pervasiva » mafiosità che connota la narrazione³⁶. Secondo Francesco La Licata, in questo microcosmo tratteggiato dall'autore empedoclineo, Montalbano servendosi dell'ironia saprebbe smontare l'immagine del mafioso buono³⁷. Lo scrittore stesso infatti, come già detto, non trova adeguato il *format* romanzo per scriverne, ma piuttosto il giornalismo specializzato, i verbali e le indagini, il racconto-inchiesta come *Gomorra*, o lo *storytelling* di chi l'ha affrontata fuori dalla finzione come D'Ayala e Scarpinato³⁸. Secondo Marcello Sorgi, per questo motivo caratterizza un personaggio principale, Montalbano, che è certamente antimafia, ma senza pomposità; un personaggio, inoltre, che per combatterla non esclude il ricorso all'atteggiamento mafioso, così traslando sulla pagina letteraria la regola inquisitoria del giudice istruttore Giovanni Falcone: « per combattere la mafia bisogna essere un po' mafiosi »³⁹. Passando al livello intermediale, se altri lo hanno tacciato di presunta "sfiga", Riccardo Spiga ricorda che Camilleri e Montalbano sono stati tra i pochi a potersi permettere di parlare di mafia in prima serata su Rai Uno durante gli anni

32 Ugo Ronfani, « Il dottor Camilleri e Mr. Montalbano », *Il Resto del Carlino*, 1 settembre 1999.

33 Cristina Marra, « Andrea Camilleri. Incontro con l'autore », *HELIOS Magazine*, gennaio 1999.

34 Stefano Malatesta, « Andrea Camilleri. Montalbano come Maigret al di là del bene e del male », *La Repubblica*, 1 luglio 2003.

35 Redazione, « Il professore ricostruisce i cambiamenti del personaggio tra letteratura e tv », *L'Unione Sarda*, 14 marzo 2004.

36 Roberto Cossu, « Il mondo di Camilleri: il divertimento, la lingua e l'impegno », *L'Unione Sarda*, 11 febbraio 2005.

37 Francesco La Licata, « Ma forse Montalbano smonterebbe l'inganno », *La Stampa*, 5 ottobre 2007.

38 Andrea Camilleri, « Mafia le parole da non dire », *La Stampa*, 23 agosto 2008.

39 Marcello Sorgi, « Montalbano siamo », *La Stampa*, 17 aprile 2013.

del ventennio berlusconiano⁴⁰; e chiudendo il cerchio, secondo Gian Mauro Costa già il primo romanzo sul commissario, *La forma dell'acqua*, ha dato la rappresentazione della mafia più vicina alla realtà⁴¹.

Cortocircuito valoriale e temporale

Dalle diverse correnti di ricezione della presenza, o meno, della mafia nel *crime storytelling* sulla Sicilia creato da Camilleri il primo elemento che balza agli occhi è un cortocircuito valoriale già noto: appare largamente condiviso, da una cospicua parte, il non accettare e il non assegnare valore alle narrazioni criminali ambientate in Sicilia che non mettano in primo piano e in prima azione le gesta mafiose e il loro contrasto; e questo aspetto è tanto criticato nel caso Montalbano. Perché? Un'ipotesi potrebbe riguardare gli elementi costitutivi del personaggio che in automatico hanno aumentato le aspettative, soprattutto in un periodo storico nel quale tali elementi erano ormai assurti e associati nell'immaginario collettivo alla problematica della mafia.

Analizzando il decennio che precede l'apice delle stragi di mafia sembra abbastanza naturale che nel decennio successivo una figura come quella di Salvo Montalbano possa aver alimentato tali aspettative. Limitando l'analisi alla sola figura del siciliano, uomo delle istituzioni a contrasto della criminalità nella sua terra di origine – qual è il caso del commissario in questione – è un lungo elenco di omicidi, spesso con azioni volutamente eclatanti, ad aver segnato storia e immaginario isolani e nazionali. Questi omicidi iniziano quasi in parallelo con la cosiddetta seconda guerra di mafia (1981-1984), seguono negli anni dell'avvento della *stidda* e si estendono sempre più in maniera radiale con il definitivo affermarsi dell'egemonia dei clan corleonesi e del boss Salvatore Riina.

Quando nel 1994 il catanese Salvo Montalbano appare nella scena letteraria italiana l'eco di queste morti è vivissima nella coscienza siciliana e nazionale. Abbastanza naturale quindi che l'aspettativa su questa figura finzionale delle istituzioni si riversi nell'incarnare, o "incartare", uno scontro frontale contro cosa nostra. A una tale ipotesi andrebbe posposta una constatazione, ovvero che un tale cortocircuito valoriale ha, forse, determinato un cortocircuito temporale delle valutazioni. Infatti, andrebbe prima di tutto osservato che

40 Riccardo Spiga, « Commissario Montalbano. *Una voce di notte*: solo lui può parlare di mafia e politica su Rai Uno », *Reality & Show*, 30 aprile 2013.

41 Redazione, « Camilleri: "Montalbano sta bene, il commissario è stanco..." », *SiciliaInformazioni*, 16 maggio 2014.

il rumore di fondo mafioso che lo scrittore ha deciso di dare fin dall'inizio alla saga di Montalbano⁴² ha, almeno secondo chi scrive, una straordinaria somiglianza con diversi aspetti della realtà storica siciliana del post-Riina e, inevitabilmente, delude le aspettative di un immaginario che invece si è creato prima e durante la stagione delle stragi. A una analisi più attenta sembra che in realtà questo personaggio sia figlio del suo tempo e il ritmo di tale rumore di fondo sia cadenzato sulle note di quel tempo.

All'inizio del 1993, Salvatore Riina viene arrestato e i seguenti tredici anni, fino al 2006, sono notoriamente caratterizzati dalla "strategia della sommersione" voluta dal successivo boss mafioso Bernardo Provenzano, figura emblematica e ambivalente di questo cambio di passo:

Del latitante corleonese sono state offerte le più ardite rappresentazioni, per le quali egli è di volta in volta apparso come l'imprendibile per antonomasia, il pistolero che "spara come un dio", il feroce comprimario della strategia stragista e, al contempo, il raffinato ideatore della sommersione mafiosa e il fautore di una politica della "mano tesa". Se le cronache degli anni di piombo ce lo hanno descritto come "Binnu u tratturi", in omaggio alla sua ferocia assassina, d'altro canto una nutrita varietà di testimonianze ce lo ha presentato come un esponente dell'ala moderata di Cosa Nostra, ecumenico e pacificatore⁴³.

In quel periodo in Sicilia, benché invisibile, la morsa mafiosa continua a essere presente, ma appunto senza clamori a cui seguirebbero repressioni decise da parte delle forze dell'ordine. Se nelle narrazioni su Montalbano vi fossero frequenti omicidi mafiosi, queste sembrerebbero piuttosto ambientate negli anni precedenti la stagione dinamitarda di cosa nostra, dove agli omicidi degli uomini delle istituzioni siciliani vanno sommati tutti quelli di uomini delle istituzioni non siciliani, di tutta la gente comune (secondo una ricerca effettuata da *Libera centoottantatré* tra il 1980 e il 1993⁴⁴) e, infine, di tutti i mafiosi. Invece, le narrazioni iniziano pressoché in concomitanza con l'avvio di un nuovo periodo, la mafia siciliana di Bernardo Provenzano dove l'organizzazione è avvertita da chi vive sull'isola, ma evita accuratamente di finire sulle prime pagine dei quotidiani e cerca di non lasciare tracce nemmeno sui trafiletti.

Perché una parte della ricezione e della critica, anno dopo anno, si attendeva che i mafiosi stessero in primo piano nelle vicende di Salvo Montalbano e

42 Cfr. note numero 31, 32, 33.

43 Alessandra Dino, « Bernardo Provenzano e le regole del disordine », *Segno*, anno XXXII n. 274, 2006, p. 33.

44 A questo link, settando i relativi parametri, è possibile ricavare nomi e numeri di quegli anni: <https://vivi.libera.it/it-ricerca_nomi> (ultima consultazione: 26 maggio 2022).

si lamentava di questo mancato protagonismo quando, anno dopo anno, era sempre più evidente un cambio di passo dell'organizzazione criminale che abbandonava lo strepito a favore del mormorio? Perché si continuava ad additare Vigàta come irrealista quando, anno dopo anno, andava riflettendo sempre più la sommersione storica della mafia mentre dall'altra parte a discostarsi dalla realtà erano piuttosto le aspettative sulla Sicilia dei proiettili vaganti? Caratteristica della piovra, oltre ai tentacoli che propaga in più direzioni, non è forse anche il mimetizzarsi nell'ambiente circostante per non essere notata?

Risposte a queste domande potrebbero, forse, essere tentate da uno studio socio-psicologico della ricezione della saga di Montalbano che, com'è noto, ha pesantemente influenzato la ricezione camilleriana *in toto* e che esula dagli scopi del presente lavoro; ma che potrebbe, forse, indagare perché a volte, ancora oggi, Andrea Camilleri viene inserito nel corollario di autori minori o fa storcere il naso quando lo si associa a nomi illustri del canone italiano oppure riaccende l'annosa distinzione fra letteratura alta e bassa.

Studi critici: lo stato dell'arte recente

Negli anni più recenti, quelli non presi in esame nell'analisi delle ricezioni ovvero dal 2015 a oggi, diverse voci autorevoli hanno rimarcato questa presenza, e quindi rappresentazione, sfuggente del fenomeno mafioso nelle narrazioni. Così il poco o pochissimo spazio concesso alla mafia è in linea al non conferirle dignità antitetica secondo il critico Vittorio Spinazzola: « Lo scrittore non ha voluto in alcun modo inchiodare il commissario al fenomeno mafioso, facendo della onorata società la protagonista assoluta della sua strategia romanzesca⁴⁵ ». Il risultato che ne scaturisce, per lo storico Giovanni De Luna, è evitare la trappola di offrire immagini accattivanti sulla mafia, una maggiore pervasione dello stesso fenomeno nelle pagine letterarie e la possibilità di mettere in risalto l'impotenza della popolazione di fronte al fenomeno mafioso – poiché ne avverte un divario di forza o avverte l'assenza dello Stato – grazie anche alla quale l'organizzazione criminale riesce a infiltrarsi negli angoli della società:

A Vigàta c'è la mafia, la cui presenza appare tanto più pervasiva proprio perché non è raccontata con il registro dell'indignazione [...]. A scrivere romanzi sulla mafia si rischia di lasciarsi sedurre dai suoi aspetti luciferini e alla fine arrivare quasi a nobilitarla. Ma soprattutto Camilleri si è sempre

45 Vittorio Spinazzola, *La saga di Montalbano*, in Salvatore Silvano Nigro (a cura di), *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 137.

Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità

mostrato più interessato ai veleni che intossicano gli ambienti in cui la mafia prospera, a quelli che non sono né vittime né carnefici ma che anche nel loro essere semplici spettatori finiscono inevitabilmente per diventare complici o gregari⁴⁶.

Sembrano questi, per esempio, i casi ne *La vampa di agosto* e *Le ali della sfinge* dove spettatori illustri sono pm e questori. Nel primo romanzo, dopo aver rinvenuto un cadavere in un interrato abusivo di un villino, Montalbano cerca di incastrarne il costruttore ma questi, il geometra Michele Spitaleri, è il cognato del sindaco di Vigàta. E:

In tale qualità, avendo ben tre imprese di costruzione ed essendo geometra, vince il novanta per cento degli appalti comunali [...]. Pirchè paga in parti uguali il pizzo tanto ai Cuffaro quanto ai Sinagra. Naturalmente, paga macari una percentuale al cognato⁴⁷.

Su Spitaleri stava già indagando un collega di Montalbano, il commissario Lozupone di Montelusa per la morte di un lavoratore mediorientale in uno dei cantieri di Spitaleri. Avendo già tastato il terreno con il proprio pm, il pubblico ministero Laurentano, è proprio Lozupone a mettere in guardia Montalbano sul muro di gomma che protegge Spitaleri, tale che a Montalbano viene da chiedere « Ma Laurentano è un colluso? »⁴⁸:

Montalbà, parliamoci chiaro. Lo sai perché Laurentano non vuole farmi andare avanti? Perché supra la so pirsonali vilanza ha messo da una parte Spitaleri con le sue protezioni politiche e dall'altra il cadavere di un anonimo immigrato arabo. Indove pende la vilanza? Alla morte dell'arabo sono state dedicate tre righe da un solo giornale. Che pensi che succederà se va a toccare Spitaleri? Un viriviri di televisioni, radio, giornali, interpellanze parlamentari, pressioni, macari ricatti... E io domando a tia: quanta gente, tra noi e tra i giudici, tiene in ufficio la stessa vilanza di Laurentano⁴⁹?

Montalbano è convinto della diffusione di questo metro di misura, infatti parlando con il suo sottoposto, l'ispettore Fazio, giunge alla stessa conclusione di Lozupone, ma relativamente al proprio pm, il dottor Tommaseo:

Trattannosi di uno ammanigliato come a Spitaleri, Tommaseo si cataminerà come se caminasse supra all'ova. Non solo: si troverà davanti ad avvocati

46 Giovanni De Luna, *Lo scrittore civile*, in Salvatore Silvano Nigro (a cura di) *Gran teatro Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 48-49.

47 Andrea Camilleri, *La vampa d'agosto*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 73.

48 *Ibidem*, p. 214.

49 *Ibidem*, p. 214-215.

che se lo mangeranno crudo. Toccare Spitaleri significa annare a scassare i cabasisi a troppa gente, mafiosi, onorevoli, sinnaci. Torno torno a lui c'è il mangia mangia⁵⁰.

Questi aspetti non frenano solo i pubblici ministeri, ma arrivano a mettere in agitazione anche il questore Bonetti-Alderighi ne *Le ali della sfinge*. In questo romanzo il ritrovamento del cadavere di una prostituta dell'Est Europa conduce le indagini di Montalbano verso una associazione dal nome "La buona volontà", i cui interessi appaiono subito tentacolari durante il colloquio tra il commissario e il questore, con quest'ultimo che, a dispetto dell'italiano standard cui di norma ricorre, in questa circostanza si lascia scappare anche un regionalismo:

« Me lo spiega perché è andato a rompere i coglioni a quelli della "Buona volontà"? Perché? Vuole degnarsi di dirmelo? » [...].

« Ma lo sa quelli a chi hanno dietro? » continuò il questore.

« No, ma lo posso immaginare facilmente. Le ha telefonato monsignor Pisciocchio? ».

« Non solo il monsignore. Anche il prefetto, la cui signora contribuisce largamente alle iniziative di questa associazione benefica. E anche il vice presidente della regione. E non poteva mancare l'assessore provinciale all'assistenza sociale. Né quello comunale. Lei ha messo il dito in un vero vespaio, ha capito? ».

« Signor questore, quando ci ho messo il dito, non sapevo ancora ch'era un vespaio. Anzi, all'apparenza, tutto era, meno che un vespaio. Mi sono limitato a fare alcune domande alla persona indicatami da monsignor Pisciocchio, che si chiama Guglielmo Piro» [...].

« È una gran bella rognà, sa? ».

« Ne convengo. Ma da noi, appena ti muovi per una qualsiasi indagine, t'imbatti sempre in un onorevole, in un prete, in un politico e in un mafioso che fanno la catena di sant'Antonio per proteggere il probabile indagato »⁵¹.

Le rogne di fronte a personaggi discutibili ma con coperture indiscutibili non sono avvertite solo da pm e questori, ma anche dallo stesso Montalbano, per esempio quando si imbatte in Saverio Lo Duca nel romanzo *La pista di sabbia*:

Era di certo uno degli omini cchiù ricchi dell'isola che a Vigàta aviva 'na sò scuderia. Quattro o cinco cavaddri di pregio che tiniva per billizza, per il puro piaciri d'avirli, non li faciva mai partecipare a corse e gare. Ogni tanto s'arricampava da fora e passava 'na jornata intera con le vestie. Amici potenti,

⁵⁰ *Ibidem*, p. 246.

⁵¹ Andrea Camilleri, *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 150-151.

era sempre 'na gran camurria aviri a chi fari con lui, si corriva il pricolo di diri 'na parola di troppo, di pisciare fora dal rinale⁵².

Questi esempi di pervasione di cui parla lo storico de Luna vengono raggiunti quasi non pronunciando il nome stesso della mafia. E viene chiamata con differente vocabolo, “permeazione”, dalla scrittrice siciliana Simonetta Agnello Hornby: « “Non si può parlare di Sicilia senza parlare di mafia”, viene detto spesso: ma lui c'è riuscito. Questo cancro ora di tutta l'Italia non è mai chiamato con il suo nome nelle sue opere, ma le permea⁵³ ».

La maggiore centralità del tema della mafiosità è anche al centro dell'analisi del giornalista Francesco La Licata, per il quale, appunto, « ciò che traspare dai racconti montalbaniani è, ancor più di una Cosa nostra strutturata, una mafiosità diffusa che condiziona la quotidianità di tutti i personaggi⁵⁴ ».

I condizionamenti sono sempre presenti, per esempio in forma di oppressione nei romanzi dove la mafia ha ruolo variamente prominente. Un esempio di forma di oppressione in un romanzo con ruolo prominente per la mafia è *La danza del gabbiano*, dove l'infermiera Angela ha per aguzzini dei mafiosi che la obbligano a cercare di sedurre Montalbano per propri tornaconti⁵⁵ e dove il transessuale Giovanna Lonerò viene tenuta segregata da un capomafia dei Sinagra⁵⁶. Ma i condizionamenti possono essere intesi anche in forma di liberazione, per esempio nei romanzi dove la mafia non è stata scritturata neanche come comparsa. Una forma di liberazione in un romanzo dove la mafia pressoché non compare è ne *Il ladro di merendine*; qui la signora Clementina Vasile Cozzo ricorda a Montalbano di aver sempre insegnato ai propri studenti di non piegarsi all'omertà⁵⁷. Ma esiste anche il sentore di oppressione nei romanzi dove la mafia non compare, quel rumore di fondo più volte detto; un esempio n'è il romanzo *La pazienza del ragno*, dove la mafia non c'è e non c'è neanche un vero delitto durante tutta la narrazione, eppure nelle ultime pagine ecco che ritorna il pizzo, forma di controllo territoriale:

52 Andrea Camilleri, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 29-30.

53 Simonetta Agnello Hornby, *Come il ciclope del tempio di Zeus*, in *Quaderni Camilleriani 1. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2016, p. 30.

54 Francesco La Licata, *La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri*, in Camillo Faverzani, Dario Lanfranca (a cura di), *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2016, p. 14.

55 Andrea Camilleri, *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 194-196.

56 *Ibidem*, p. 244.

57 Andrea Camilleri, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 137.

è questa la richiesta che spinge un commerciante a sparare a un mafioso, ma senza colpirlo⁵⁸.

Sempre secondo La Licata, quando lo scrittore tratta direttamente di mafia preferisce farlo ricorrendo ad altri *format* narrativi, « lo fa nei saggi e nei romanzi storici perché lì è più facile sottrarre l'aura di beatificazione⁵⁹ ».

Quel che viene rilevato da La Licata ha dunque indirizzato la ricerca verso gli studi che hanno preso in analisi la rappresentazione della mafia data da Camilleri nella *non-fiction* e nei romanzi storici per trarre indizi utili da reimpiegare nell'analisi della rappresentazione della organizzazione criminale nella fiction poliziesca. Sul versante della *non-fiction* il critico Claudio Milanese è partito dall'ipotesi che il *format* permetta allo scrittore di esprimersi esplicitamente; una ipotesi molto utile, come si vedrà più avanti, per l'implicazione che se ne può cogliere di riflesso, ovvero che nella narrativa l'espressione sul fenomeno mafioso è implicita:

Possiamo ipotizzare, in una prima approssimazione, che nei suoi interventi pubblici, nelle sue rubriche giornalistiche e nella *non-fiction*, le posizioni e il tipo di sguardo che Camilleri porta sul fenomeno mafioso siano più espliciti di quanto non appaiano quando sono mediati dalle strutture della narrativa d'invenzione, e che ci aiutino a valutare meglio l'approccio al fenomeno della criminalità che struttura invece la sua produzione narrativa⁶⁰.

Nel suo studio, Milanese relativamente all'opera *Voi non sapete* nota che Camilleri opera una « decostruzione del discorso mafioso, che sappiamo essere per essenza doppio e ambiguo⁶¹ », conducendo un'analisi « incentrata sulla necessità di far emergere la doppiezza e la contraddittoria complessità del discorso mafioso⁶² ». E più avanti, passando in analisi l'opera *Segnali di fumo*, nota che le poche occorrenze sul tema mafioso sono trattate dallo stesso Camilleri in modo « intenso e plurisemico⁶³ », lasciando interrogativi in chi legge in modo sospeso, dove « meno sospeso ne è invece il doppio senso, che pur se implicito, sembra avere un significato più univoco⁶⁴ ».

58 Andrea Camilleri, *La pazienza del ragno*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 221.

59 Francesco La Licata, *La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri*, *op. cit.*, p. 16.

60 Claudio Milanese, *Rappresentazioni della mafia nella non-fiction di Andrea Camilleri*, in Camillo Faverzani, Dario Lanfranca (a cura di), *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2016, p. 54.

61 *Ibidem*, p. 56.

62 *Ibidem*, p. 57.

63 *Ibidem*, p. 60.

64 *Ibidem*.

Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità

Nell'altro versante, ovvero quello della rappresentazione del fenomeno mafioso nei romanzi storici, questi indizi diventano prove secondo lo studioso Dario Lanfranca, il quale appunto partendo dall'analisi del romanzo storico *La rizzagliata* sottolinea una scrittura in cui:

Il ricorso a metafore sempre più chiarificatrici è il mezzo utilizzato da Camilleri per avvicinare il lettore ad una verità sfuggente, fermandosi sempre un centimetro prima del disvelamento, che arriva solo nelle pagine finali⁶⁵.

Una scrittura che ricorre inoltre a:

Silenzi, allusioni che fanno [...] un perfetto esempio di partitura camilleriana, composta di parole o meglio di parole che si dislocano negli interstizi di un discorso polisemico in cui il non detto occupa uno spazio importante⁶⁶.

E che permette all'analisi di Lanfranca di estendere il discorso su altri romanzi storici (per esempio *La stagione della caccia*, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, *Un filo di fumo* e il saggio-novella *La bolla di componenda*), per notare che:

Una buona parte dei romanzi storici camilleriani originano o hanno comunque a che fare con questo repertorio di immagini, modi di non dire, di alludere, di lasciare vuoto quello spazio (la verità) che poi lo scrittore si premunirà di riempire [...] giocata sui silenzi, su ciò che viene evocato e ancor di più su ciò che viene taciuto⁶⁷.

Concludendo, di nuovo con il ricorso all'esempio cardine de *La rizzagliata*, che:

La riuscita del romanzo deve molto a quella grammatica del non detto che costituisce la cifra della scrittura camilleriana, che permette all'autore di mettere in scena in modo credibile l'avvenuto insinuarsi della mafia nella politica e nella società, senza cadere in luoghi comuni e rappresentazioni stereotipate⁶⁸.

Un'ulteriore constatazione e due ipotesi finali

Assodato dunque che nel mondo narrativo di Montalbano la mafia « pur non fungendo (quasi) mai da protagonista, permea gli avvenimenti, fa da perpetuo

65 Dario Lanfranca, *Dire il non detto: questione siciliana, mafia e linguaggio nell'opera di Camilleri*, in Camillo Faverzani, Dario Lanfranca (a cura di), *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie. Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2016, p. 43.

66 *Ibidem*, p. 44.

67 *Ibidem*, p. 45.

68 *Ibidem*, p. 46.

sfondo e determina comportamenti omertosi⁶⁹ », lo stato dell'arte degli studi indirizza dunque su una rappresentazione dell'organizzazione criminale ottenuta ricorrendo a procedimenti metaforici, allusivi, evocativi, di doppi fondi semantici e polisemici, di implicatura rispetto a ciò che viene detto e di significazione rispetto a ciò che invece è non detto.

Questi aspetti fin qui rilevati nella critica conducono a una ulteriore constatazione che sembra non essere stata avanzata negli studi precedenti: tutte queste caratteristiche coincidono con le caratteristiche che gli studi di linguistica attribuiscono allo stesso linguaggio mafioso. Infatti, secondo Salvatore Di Piazza:

Se volessimo provare a rintracciare un denominatore comune dell'azione verbale all'interno di Cosa Nostra, preferiremmo parlare piuttosto di "obliquità semantica", ovvero di una tendenza ad utilizzare termini semanticamente obliqui, non diretti o trasparenti, che facciano intravedere i significati, senza però mostrarli chiaramente. Questa obliquità semantica, a sua volta, si concretizza ora con il ricorso all'implicito, ora con l'uso di un linguaggio metaforico, ora con frequenti appelli a locuzioni allusive [...] La costante dialettica del dire/non-dire, tratto tipico del linguaggio dei mafiosi, è infatti, in un certo senso, il corrispettivo linguistico-semantico della dialettica visibilità/invisibilità fisica che caratterizza i mafiosi⁷⁰.

E a cui sembra ricorrere Camilleri per formalizzare la stessa visibilità/invisibilità della mafia nelle sue narrazioni. Modalità che oltre a permettere la realizzazione di quel rumore di fondo che contraddistingue la rappresentazione mafiosa autoriale risultano inoltre particolarmente utili nell'economia narrativa del genere poliziesco, poiché:

Gli impliciti, i non detti, le espressioni metaforiche, sono modalità attraverso cui i significati emergono, si camuffano, riemergono in un continuo gioco linguistico che permette a chi lo conduce di sfruttare l'incertezza, l'ambiguità⁷¹.

Nel giallo, infatti, l'ambiguità delle situazioni e dei personaggi e l'incertezza sullo scioglimento della trama devono accompagnare chi legge fino all'ultima

69 Simona Demontis, *La Sicilia attraverso i sei sensi della Commedia camilleriana. Excursus sulla sfera sensoriale nell'opera narrativa di Andrea Camilleri*, in Morena Deriu, Giuseppe Marci (a cura di), *Quaderni Camilleriani 7. Realtà e fantasia nell'isola di Andrea Camilleri*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2019, p. 76.

70 Salvatore Di Piazza, « Pratiche linguistiche e costruzioni identitarie in cosa nostra », *Sigma*, n. 2, 2011, p. 172.

71 *Ibidem*, p. 173.

pagina e per Camilleri i giochi linguistici sono pane quotidiano. Da questa constatazione possono, di conseguenza, scaturire almeno due ipotesi.

La prima, forse più affascinante, ipotizza che per “disarmare” una rappresentazione antitetica della mafia, per non far apparire la mafia in primo piano, ma al tempo stesso per far avvertire in chi legge la sua presenza, Camilleri ricorra agli stessi espedienti linguistici che impiega la mafia per, invece, sottolineare il proprio potere quando necessario e celarlo laddove ne risulterebbe pericolosa la formalizzazione: obliquità semantica, implicito, metafore, allusività. Così come nel discorso mafioso sarebbe necessario parlare di un qualcosa senza però parlare direttamente di quel qualcosa, ovvero far emergere il tema del discorso senza mai nominare il tema stesso, far comprendere le azioni necessarie sul tema senza mai enunciare quelle azioni, allo stesso modo Camilleri disarmerebbe il pericolo di protagonismo che la narrazione potrebbe affidare alla società criminale: non emerge il tema mafia eppure ne è chiarissima la presenza. Egli, in definitiva, impiegherebbe le caratteristiche del linguaggio dei mafiosi per ammutolire la mafia stessa, per assegnarle un ruolo corale di sottofondo, un fruscio continuo e incessante quale può essere quello di torrente a fondo valle. Tale decisione camilleriana ridimensionerebbe fortemente le accuse di essere, soprattutto nelle indagini di Montalbano, una operazione commerciale, a dispetto di tutti quegli approcci critici che l'hanno definita tale. In milioni di libri stampati e poi, passando al Montalbano multimediale, in milioni di telespettatori, la mafia non è assurda all'immagine di antieroe principale, non ha contribuito al consolidamento degli stereotipi sulla violenza isolana, una costante forma di guadagno invece per chi su questi stereotipi, dall'Italia a Hollywood, ci ha romanizzato e continua a romanzarci sopra.

La seconda ipotesi, forse meno affascinante ma forse più realistica, ipotizza che più semplicemente Camilleri abbia fatto ricorso a un tratto che egli stesso ritiene peculiare della realtà linguistica da cui proviene - o che comunque l'ha fatto ritenere tale già in una delle sue prime opere - e a cui il suo narratore stesso, in tempi non sospetti, avrebbe conferito chiave ermeneutica: un doppio binario da seguire contemporaneamente per giungere alla comprensione e distinzione tra quello che un siciliano direbbe e quello che nella realtà vorrebbe comunicare. Infatti, pur senza volere avvalorare interpretazioni culturaliste, doppi fondi semantici, implicature, metafore, allusioni e polisemie sembrerebbero caratteristiche, più in generale, delle stesse interazioni verbali siciliane; sia secondo Camilleri stesso (o almeno così le vorrebbe connotare nel suo mondo narrativo) sia secondo parte della critica:

I mafiosi parlano la nostra stessa lingua, ma semplicemente ne sfruttano, in particolare, alcune potenzialità. A corroborare quanto detto, si consideri che,

dato che la lingua che si usa risente e si nutre inevitabilmente del contesto ambientale e culturale in cui si vive, alcune delle proprietà che i mafiosi spesso accentuano (impliciti, metafore, allusioni, non detti etc.) le ritroviamo talora presenti, più in generale, nelle interazioni verbali dei contesti siciliani entro cui si muovono [...]. Affermando questo non vogliamo affatto avallare l'idea culturalista secondo cui ci sarebbe una connessione quasi necessaria tra mafia ed un presunto ed omogeneo (ma in realtà inesistente) *sicilianismo*. Semplicemente riteniamo che, in generale, la similarità di alcune caratteristiche linguistiche tra gruppi non coincidenti si può spiegare con il fatto di condividere porzioni di contesto, fermo restando che altrettanto fondamentale è la porzione di contesto non condivisa⁷².

Per esemplificare quanto il pericolo di cadere in interpretazioni culturaliste sia diffuso nell'immaginario popolare e lo sia stato nell'immaginario giudiziario si possono riportare due esempi, uno di natura storico-giudiziaria e l'altro di natura linguistica. Il primo riguarda centodiciassette mafiosi finiti a processo a Catanzaro dopo la prima guerra di mafia, anno 1968, alla fine del quale la maggior parte degli imputati venne assolta poiché i giudici non avevano, allora, gli strumenti conoscitivi per punire i colpevoli e la difesa poteva così giocare sull'elemento di « un diffuso atteggiamento siciliano di ostilità nei confronti della legge⁷³ », per celare la struttura in realtà piramidale dell'organizzazione. Infatti:

Nelle motivazioni della sentenza si legge il riconoscimento, alquanto verboso, che la mafia poteva essere considerata “un atteggiamento psicologico o la tipica espressione di uno sconfinato individualismo”; ma i giudici sottolinearono che questi fattori sociali costituivano soltanto lo sfondo di quello che era in realtà un “fenomeno di criminalità collettiva”. L'immagine che la Corte s'era fatta non era quella di un'unica associazione criminale, ma piuttosto quella di molte associazioni indipendenti – cosche locali o reti di trafficanti – i cui confini tendevano a stemperarsi nella generale illegalità della società siciliana. In breve, il sistema giudiziario italiano era incamminato verso l'accettazione del fatto che la mafia era una cosa e non un'idea; ma questa cosa rimaneva troppo indistinta perché fosse possibile individuarla con gli strumenti giuridici esistenti⁷⁴.

Sul versante dell'immaginario popolare, un esempio di natura linguistica può essere il fatto che tale modalità di comunicazione arrivi ad essere associata e

72 Salvatore Di Piazza, *Mafia, linguaggio, identità*, Palermo, Centro di studi ed iniziative culturali Pio La Torre, 2010, p. 19.

73 John Dickie, *Cosa Nostra. Storia della mafia siciliana*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 344.

74 *Ibidem*, p. 345.



Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità

riguardare i singoli suoni della lingua. Per esempio definendo come siciliana la interiezione di diniego espressa ricorrendo al fonema avulsivo dentale (che si potrebbe trascrivere “ntz”) e all'*head-toss*; è questo appunto un uso per articolare foneticamente il significato di diniego senza però pronunciare un “no” che spesso, nell'immaginario italiano, viene associato al siciliano mentre in realtà è condiviso in tutti i territori dell'Italia meridionale una volta colonie greche (e ancora oggi in uso in Grecia)⁷⁵.

Ritornando al linguaggio o gergo o codice mafioso siciliano, dunque al pari di qualunque altra lingua delle organizzazioni criminali esso si configurerebbe come un uso marcato di alcuni tratti già impiegati nella lingua/dialetto di socializzazione primaria, poiché, appunto, come ribadito anche da Giuseppe Paternostro:

Qualunque gergo, anche quello delle organizzazioni malavitose, è un codice parassitario, in quanto dipendente comunque dalla lingua comune (e dal dialetto), da cui attinge il materiale di base da manipolare⁷⁶.

Usare il materiale del dialetto siciliano manipolandolo ricorrendo a doppi fondi semantici, implicature, metafore, allusioni e polisemie per comunicare con fini di segretezza ha una precisa denominazione: “u baccagghiu”:

U baccagghiu è il gergo della malavita, e come tutte le lingue furbesche di ogni regione nasce, si sviluppa, viene usato all'interno di gruppi chiusi, di gruppi cioè che hanno una speciale esigenza di segretezza. È questa la ragione per la quale *u baccagghiu* [...] è un sistema oscuro di comunicazione, oscuro malgrado utilizzi in larga misura parole del dialetto, alle quali però vengono attribuiti significati del tutto particolari, attraverso procedimenti metaforici, invenzioni, analogie allusive, riferimenti arditi... [...]. I gerghi, e il gergo della mala in particolare, *u baccagghiu* cioè, stanno in larghissima misura dentro il dialetto e nel dialetto affondano le radici. È naturale anche che ci sia un rapporto di dare e avere, nel senso che il linguaggio gergale attinge dai dialetti gran parte della sua terminologia, trasfigurandola attraverso un ardito gioco di simboli e di invenzioni, e a loro volta i dialetti accolgono dall'uso gergale parole ed espressioni che entrano così nel circuito normale della comunicazione⁷⁷.

75 Alberto A. Sobrero, Annarita Miglietta, *Introduzione alla linguistica italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 204-205.

76 Giuseppe Paternostro, *Il linguaggio mafioso. Scritto, parlato, non detto*, Palermo, Aut Aut Edizioni, 2017, p. 21.

77 Giovanni Ruffino, *Introduzione allo studio della Sicilia linguistica*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2018, p. 25-28.



Ritornando a Camilleri, i tempi non sospetti si riferiscono al 1980 quando pubblica *Un filo di fumo*. All'interno del piano ontologico di questo secondo romanzo dell'autore viene avanzata una sorta di spiegazione del modo di comunicare isolano che coincide con quelle caratteristiche (doppi fondi semantici, implicature, metafore, allusioni e polisemie) che sembrerebbero, più in generale e nella realtà, delle stesse interazioni verbali siciliane:

E ora, seduto vicino al grande camino acceso mentre fuori si stava preparando un temporale, combattendo contro la piacevole sonnolenza della digestione, Lemonnier si rilassò, abbassando per un momento la guardia: sempre, in mezzo ai siciliani, era costretto a stare in tensione per scoprire il non detto, il rimando, il sottinteso che era il vero discorso da capire, mentre quello che appariva come l'esplicito discorso principale non era che copertura, fumo negli occhi⁷⁸.

Non si può esprimere un giudizio, con certezza, su quanto tale spiegazione rifletta il pensiero dell'autore relativamente a tale punto, nondimeno questa spiegazione riflette il punto di vista del suo narratore e quindi del mondo narrativo che intende caratterizzare nel 1980 relativamente agli scambi comunicativi tra siciliani, e che ritroviamo anche nel mondo narrativo di Montalbano riferito però alle modalità (non) comunicative mafiose. Il romanzo *Il campo del vasaio* è infatti tutto un dialogo tra più interlocutori su più livelli di lettura. Due amanti, una lei e un lui, uccidono il marito di lei, a sua volta figlio di un colluso erroneamente ammazzato e smembrato in trenta pezzi da Balduccio Sinagra in un errore di gioventù⁷⁹. Per far cadere la colpa sulla mafia, gli amanti decidono di smembrare a loro volta il cadavere del marito. I Sinagra sanno da subito chi sono i colpevoli, Montalbano e la sua squadra dovranno scoprirlo e don Balduccio non lesina informazioni; anzi grazie a queste Montalbano arriverà a incastrare i due amanti. Perché? Non certo per amore della giustizia, ma per tornaconto personale: così facendo i mafiosi Sinagra vengono scagionati agli occhi dell'opinione pubblica e al contempo usano la legge per punire pubblicamente i due amanti, rei di averli voluti infangare. Se avessero ricorso a un regolamento di conti mafioso, nessuno avrebbe saputo niente, qui invece il sapere rientrava nei loro obiettivi, per questo avevano aperto bocca:

Balduccio [...] passava mano alla liggi per uno scopo prciso, ma non dichiarato (il vero scopo, nelle parole dei mafiosi, era sempre ammucciato darè a uno scopo che pariva, a torto, primario). Balduccio voliva che i responsabili

78 Andrea Camilleri, *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 81. Riedizione Sellerio della prima pubblicazione Garzanti del 1980.

79 Andrea Camilleri, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 240-241.

dell'omicidio di Giovanni annassero a finiri in càzaro dopo un processo pubblico che ne mostrava a tutti la lordia, la ferocia. Se avissi providuto lui, i colpevoli avrebbero pagato certamenti, ma sarebbro scomparsi in silenzio, morti di lupara bianca. 'Nzumma, l'uso della liggi come 'na raffinata forma di vendetta, consistente nello sputtanamento pubblico⁸⁰.

Conclusioni

Per concludere, altri due esempi possono essere utili anche per dimostrare come nelle pagine letterarie il rumore di fondo della mafia sia presente fin dalle primissime e abbia concorso a definire la cancellazione dello stesso commissario nelle ultimissime. Il primo riferimento a un certo commissario Montalbano infatti da subito ne fissa almeno due aspetti alla fine del primo capitolo de *La forma dell'acqua*: l'integerrima conduzione fino alla fine delle indagini e il *milieu* all'interno del quale questo *modus operandi* avviene.

Lì due operatori ecologici rinvergono un cadavere eccellente in una meno eccellente località; il periodo storico è quello dell'imminenza dell'arrivo dei soldati in Sicilia, l'operazione comunemente denominata dei *Vespri siciliani* fissata con il Decreto-legge n. 349 del 25 luglio 1992, con la quale l'allora presidente del Consiglio Giuliano Amato invia circa centocinquantamila soldati a presidiare la Sicilia tra l'estate del 1992 e l'estate del 1998. Pino Catalano e Saro Montaperto riconosciuta l'identità del morto nell'ingegnere Luparello sanno, in automatico, che « prima ancora d'avvertire la liggi, era necessario fare un'altra telefonata⁸¹ ». Ma dopo breve consultazione si rendono conto che l'onorevole Cusumano, cui avrebbero voluto chiamare e devono riconoscenza per il proprio impiego, era un pupo nelle mani del defunto Luparello, morto il quale è diventato un nessuno. Decidono dunque, vincendo le proprie paure, di chiamare l'avvocato Rizzo che sembrava il migliore amico del Luparello in vita, ma che adesso in morte gli chiede perché andassero a raccontarlo proprio a lui. Investiti dalla dissonanza cognitiva tra tale risposta e quella che fin lì gli era sembrata la realtà:

Si avviarono verso il paese, diretti al commissariato. Di andare dai carabinieri manco gli era passato per l'anticamera del cervello, li comandava un tenente milanese. Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva⁸².

⁸⁰ *Ibidem*, p. 246-247.

⁸¹ Andrea Camilleri, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 16.

⁸² *Ibidem*, p. 18.

La chiusura del primo capitolo è importante come già accennato per quello che ci dice sul modo di essere del commissario ma anche, e forse soprattutto, su quello che non ci dice, lasciando implicito e alludendo sul contesto in cui opera questo commissario. Non tutti infatti vogliono capire e tale mancanza può essere sì determinata da bassi livelli di comprensione, ma anche da opportunità di vita che altro non sono se uno degli aspetti di quella che fin qui è stata definita mafiosità, una connivenza forzata che in un caso del genere potrebbe configurarsi anche come una scelta di sopravvivenza. Cercano dunque un interlocutore che capisca la lingua locale ma che, soprattutto, abbia voglia di capire il linguaggio e il depistaggio mafioso in cui sembra essere stato espresso quell'omicidio, lasciando in sospeso la domanda se il tenente non fosse in grado di capirlo per una mancanza di capacità di decodificazione dovuta alla sua diversa origine oppure per una deliberata scelta di fingere di non capire, potendo così continuare la permanenza in Sicilia senza scontrarsi con certi livelli dei problemi locali.

Come visto, fin dal prologo, l'esistenza di questo commissario nella letteratura italiana è stata inquadrata rappresentando una realtà in cui la presenza della mafia è aleatoria ma in compenso la presenza della mafiosità è tanto concreta quando alla fine del romanzo si rivelerà l'esistenza mafiosa stessa tramite l'omicidio del mafioso Turi Gambardella, uomo del clan dei Cuffaro incaprettato nel bagagliaio della sua auto a cui hanno dato fuoco⁸³.

Il secondo esempio viene invece dall'epilogo dell'esistenza di Salvo Montalbano, l'ultimo capitolo di *Riccardino*, il romanzo dove il commissario indaga sulla morte dell'omonimo impiegato alla Banca Regionale. Volutamente postumo e metaletterario, qui l'autore entra direttamente nella narrazione per contrattare con il personaggio Salvo Montalbano una conduzione dell'indagine che eviti di sfociare in responsabilità mafiose. L'incontro e scontro metaletterario tra autore e personaggio principale non porterà a quanto auspicato dal primo, infatti i due giungono a una definitiva rottura dei rapporti nell'ultimo capitolo, dopo che l'autore Andrea Camilleri aveva rinfacciato al commissario la volontà di perseverare l'indagine seguendo la pista politico-mafiosa nel penultimo capitolo:

Insomma, stai lustrando i soliti pupi del tuo consueto teatrino dell'opera dei pupi. E cioè quello dove s'inscena il fritto e rifritto rapporto mafia politica sul quale i miei lettori cominciano a dare più che giustificabili segni di stanchezza.

⁸³ *Ibidem*, p. 183.

Rappresentare un'organizzazione criminale senza conferirle dignità

Sai quanti mi chiedono “una bella storia gialla” che sia semplicemente tale, vale a dire senza che c'entri la politica o la mafia⁸⁴?

Salvo Montalbano, nell'ultimo capitolo, cerca di convincere il pm Tommaseo della bontà dei suoi indizi, ma trova anche qui un muro di gomma, poiché mafia e sottosegretario alla Giustizia Arturo Saccomanno stonano se pronunciati insieme nella stessa frase e l'autore stesso ha informato il pm di evitare tale pista. Dunque, quello stesso autore che per anni era stato accusato di non rappresentare la mafia nelle proprie narrazioni spinge verso la fine il suo personaggio più celebre proprio con la richiesta di non far più apparire i connubi mafiosi; mentre quel siciliano uomo delle istituzioni che per anni era stato additato come incapace di fronteggiare l'immagine mafiosa decide infine di autocancellarsi dalle pagine della letteratura italiana proprio perché non può più tentare di sciogliere gli intrecci politico-mafiosi.

Se questa non è una voluta beffa *post mortem* dell'autore contro chi in vita più e più volte l'aveva accusato, e anche insultato, di non occuparsi del fenomeno mafioso, ci manca poco.

84 Andrea Camilleri, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, Palermo, Sellerio, 2020, p. 247.



Gomorra di Roberto Saviano: un caso chiuso?

Étienne Boillet

Université de Poitiers, FoReLLIS

Riassunto: Per analizzare il fenomeno transmediale *Gomorra*, caratterizzato da una rappresentazione realistica della mafia, rimane necessario tornare alle radici delle polemiche nate dal libro. Certi fatti poco esaminati come le rivelazioni di M. Moyhinan su *ZeroZeroZero* ci inducono ad interrogarci sull'impresa giornalistico-letteraria di Saviano sin dalle origini. L'autore di *Gomorra* ha subito sottolineato la dimensione letteraria dell'opera, ed è stata fondamentale tale legittimazione di sé in quanto autentico scrittore: vi si è riallacciata gran parte della critica accademica, senza però che l'ulteriore produzione librerica di Saviano dedicata alla mafia abbia goduto di una simile considerazione.

Parole chiave: non-fiction, transmedialità, camorra, *Gomorra*, Saviano, XXI secolo, Napoli

Résumé : Pour analyser le phénomène transmédiel *Gomorra*, caractérisé par la représentation réaliste de la mafia, il reste nécessaire de revenir aux racines des polémiques nées du livre. Certains faits peu examinés comme les révélations de M. Moyhinan sur *Extra-pure* nous conduisent à nous interroger sur l'entreprise journalistique et littéraire de Saviano depuis ses origines. L'auto légitimation de l'auteur comme écrivain authentique, créateur d'une œuvre dont la dimension littéraire était revendiquée et soulignée, a été fondamentale : une grande partie de la critique universitaire s'y rattache, sans toutefois que les autres livres de Saviano consacrés à la mafia ne jouissent d'une même considération.

Mots-clés : non-fiction, transmédiabilité, camorra, *Gomorra*, Saviano, xxi^e siècle, Naples

Quali libri italiani, nel XXI secolo, hanno segnato la storia letteraria costituendo un vero e proprio caso nel mondo accademico oltre a raggiungere un successo eccezionale sul piano commerciale? Una risposta risulta ovvia: nessun libro più di *Gomorra*¹ ha riscosso i favori del pubblico in modo tanto clamoroso provocando nel contempo una così vivace polemica letteraria. All'origine dei maggiori dibattiti letterari di questo secolo si trova infatti la questione della rappresentazione realistica della criminalità mafiosa. Chi voglia chiedersi allora come rappresentare la mafia non può prescindere dal modo in cui lo ha fatto Saviano, anche se quest'ultimo non è stato il primo autore italiano a dedicare un libro intero a tale oggetto².

Pertanto presenteremo subito le caratteristiche principali di *Gomorra*, dopo aver ricordato che il libro nasce nel 2006 dalla rielaborazione di testi pubblicati in parte su varie testate quali *Pulp*, *Diario*, *Lo straniero*, *Nuovi argomenti o Nazione Indiana*. Per conferire unità a tale *patchwork*³, Saviano ha dato rilievo alla propria figura di narratore-protagonista che si immerge nelle vie dell'hinterland napoletano per capire i meccanismi dell'economia camorristica poi esposti al lettore. Ciò si traduce nell'alternanza di momenti narrativi e di sviluppi saggistici. Nelle interviste ma anche nel corpo del suo romanzo-inchiesta, l'autore insiste tanto sulla forza delle parole e sulla necessità di una riflessione meticolosa quanto sulla propria legittimità che gli deriva dal contatto diretto con le cose. L'intento di colpire il lettore facendo leva sulle emozioni passa per la rappresentazione esasperata delle percezioni fisiche dello stesso narratore-protagonista. In una precoce recensione, Luigi Weber citava già uno dei passi successivamente più commentati, in quanto emblematico di tale forte componente corporea: una scena in cui Roberto passa le dita su una vetrina bucherellata dalle pallottole, come se fosse necessario partire da un contatto tattile (fino alla leggera ferita da cui esce il sangue, che rinvia alla dimensione martoriale della figura autoriale) per arrivare alla piena verità, al cuore della realtà⁴. Anche la seguente scena ha attirato l'attenzione della critica:

-
- 1 Roberto Saviano, *Gomorra* [2006], Milano, Mondadori, 2016.
 - 2 Per limitarsi al caso della Camorra, viene in mente l'esempio dell'*Abusivo* di Antonio Franchini (2001), estraneo tuttavia al tentativo di descrivere il funzionamento del sistema criminale come avviene invece in *Gomorra*.
 - 3 Saviano disse in un'intervista rilasciata a Loredana Lipperini il 29 agosto 2006 di aver consegnato a Mondadori, in un primo tempo, « una mole di carta, un mammuth [...] senza un progetto preciso di costruzione » (intervista citata da Alessandro Trocino, *Popstar della cultura*, Roma, Fazi, 2011, p. 22).
 - 4 Cf. Luigi Weber, « Serpico, Scarface e Papillon (Su *Gomorra* di Roberto Saviano) », *Studi culturali*, anno IV, n° 3, dicembre 2007, p. 529.

Avevo addosso come l'odore di qualcosa di indefinibile. Come la puzza che impregna il cappotto quando si entra in friggitoria e poi uscendo lentamente si attenua, mischiandosi ai veleni dei tubi di scappamento. Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi non te la toglie più di dosso. E non perché è entrata nella carne come il sudore degli stupratori, ma l'odore che ti senti addosso comprendi che l'avevi già dentro; come sprigionato da una ghiandola che non era mai stata stimolata, una ghiandola sopita che d'improvviso si mette a secernere, attivata ancor prima che dalla paura da una sensazione di verità. Come se esistesse nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero. Con tutti i sensi. Senza mediazioni. Una verità non raccontata, riportata, fotografata, ma è lì che ti si dà. Capire come funzionano le cose, come va il percorso del presente. Non c'è pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto⁵.

Qui è dall'odore che si parte. L'impressione fisica generale è quella del disgusto, espressa a partire dalla percezione olfattiva caratterizzata dalla confusione sgradevole tra due mondi che dovrebbero essere separati: l'esterno e l'interno, il materiale e l'immateriale, il liquido e il solido, la sanità naturale del corpo e la tossicità chimica dei "veleni dei tubi di scappamento". L'immagine *en passant* dello stupro ("come il sudore degli stupratori") non solo rinforza il disgusto ma sottolinea la violenza prepotente di tale penetrazione fisica del mondo esteriore, creando una identificazione tra il protagonista e le vittime della camorra. Il lessico medico (la "ghiandola sopita che d'improvviso si mette a secernere") mostra il tentativo di controllare la materia fisica grazie all'intelletto e alla precisione delle parole pur subendo la sua invasione. Infine notiamo che tutti i sensi sono mobilitati nei momenti parossistici in cui il narratore vuole trasmettere un disgusto intenso, ma la vista o visione nel senso letterale come metaforico rimane la via privilegiata di accesso alla verità ("stai fissando il vero", "attestare verità a ciò che hai visto"), una visione esclusiva che fa del soggetto un testimone eletto di cui viene legittimata la parola. Un'idea espressa con tono solenne, attraverso una successione di alcuni periodi molto brevi dallo stile quasi telegrafico che portano al parossismo dell'ultima frase: "Non c'è

5 Roberto Saviano, *Gomorra*, cit., p. 150. La scena viene citata per esteso da Stefania Ricciardi, « *Gomorra* e l'estetica documentale nel nuovo millennio », *Interférences littéraires*, n° 7 (*Croisées de la fiction. Journalisme et littérature*), a cura di Myriam Boucharenc, 2011, p. 181. Le ultime righe sono molto emblematiche della poetica di Saviano e pertanto vengono sottolineate da altri critici (come Zonch, *op. cit.*). Per illustrare il legame tra la verità, la vista e il corpo, Ricciardi rileva pure la seguente frase (anch'essa citata in altri studi), in *Gomorra*, cit., p. 233: « Le prove sono inconfutabili perché parziali, riprese con le iridi, raccontate con le parole e temprate con le emozioni rimbalzate su ferri e legni. Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonia ».

pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto”. La rappresentazione della Camorra nel libro viene così scandita da numerosi momenti in cui l'autore focalizza lo sguardo su se stesso per sottolineare la propria legittimità di reporter, di testimone, di intellettuale, di narratore, di scrittore (molto famose le pagine in cui si paragona a Pasolini⁶), garantendo al lettore la rivelazione della verità. Il protagonismo dell'io narrante è una componente che non può passare inosservata, come nota Pellini:

L'io narrante domina il racconto sempre: sia quando è direttamente presente sulla scena, sia quando si limita a ordinare gli eventi *in absentia* – non fa parlare la realtà, la parla in pedagogico monologo. [...] Il tratto essenziale di *Gomorra* è lo spazio testuale riservato all'autore-personaggio: una presenza esibita come garanzia di veridicità testimoniale [...] anche quando, a una più attenta analisi, risulta alquanto inverosimile⁷.

Un protagonismo rinforzato dai vari interventi mediatici in cui Saviano denunciò la diffusione della criminalità organizzata.

La dimensione corporea della testimonianza, come altre caratteristiche piuttosto evidenti del libro, furono oggetto di vari commenti o interpretazioni, a cominciare da quelle dello stesso Saviano. L'uscita di *Gomorra* nell'aprile 2006 è stata accompagnata da una campagna di promozione in cui Saviano ebbe occasione di spiegare i punti chiave della propria poetica. Tale campagna era già ben avviata nel settembre 2006, quando una rapida successione di eventi indusse l'autore a dilungarsi inaspettatamente per più anni passando dalla presentazione di un libro ad una sorta di impresa civile senza precedenti. Infatti, in occasione di una riunione istituzionale contro la mafia a Casal di Principe, Saviano lanciò una requisitoria contro i boss camorristi del casertano di cui citò audacemente i nomi, con le conseguenze dell'assegnazione tuttora in atto di una scorta al fine di proteggerlo dalle successive minacce dei mafiosi⁸. Questo è il primo momento del caso *Gomorra*, quando, in seguito al discorso coraggioso di Casal di Principe, esplosero le vendite del libro nell'autunno 2006. Così l'autore di *Gomorra*, giovane sconosciuto uscito dall'universo dei lit-blog, si ritrovò a disporre di una tribuna mediatica tanto vasta quanto multiforme (dai quotidiani nazionali ai set televisivi) per denunciare la camorra, denuncia alla quale si intrecciava la promozione del proprio libro, anche perché Saviano

6 Roberto Saviano, *Gomorra*, cit., p. 230-239.

7 Pierluigi Pellini, « Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi », *Allegoria*, n° 63, 2011, p. 155.

8 Cfr. Alessandro Trocino, *op. cit.*, p. 21-31; Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 46-49.

ha voluto rispondere a vari attacchi o critiche emanate dal mondo politico o culturale. Disponiamo quindi di numerosi autocommenti che costituiscono altrettante dichiarazioni di poetica, che non è troppo arduo sintetizzare.

Quella di Saviano è una poetica del realismo e dell'impegno. Numerose sono le dichiarazioni simili a queste:

Verità è ciò che più mi ossessiona. [...] trovare gli strumenti per metterla a fuoco, trovare il punto di vista che non renda semplice ciò che è complesso, ma che lo renda visibile e leggibile⁹.

Per Saviano impegno e verità vanno sempre di pari passo: lo scrittore deve essere impegnato e l'impegno consiste nel dire la verità. La verità risulta dalle informazioni trasmesse attraverso il libro e dalla sincerità con cui l'autore testimonia. Ma l'impegno dello scrittore consiste anche nel trovare efficacemente gli strumenti giusti per colpire i lettori e cambiare l'ordine attuale delle cose:

è forse giunto un tempo in cui chi scrive possa invadere, coinvolgere, abusare di ogni strumento. Questo è il compito dello scrittore che si occupa della realtà e scrive per mezzo di essa¹⁰.

La questione della verità appare sempre legata ad un approccio pragmatico che fa dell'efficacia delle parole un dato importante quanto la loro verità. Nella saggistica di Saviano sono ricorrenti le espressioni quali "peso delle parole", "potere delle parole", "forza della parola"... Nella sua prospettiva, *Gomorra* è il libro di un giornalista che è anche un autentico scrittore; esso appartiene alla *non fiction*, un genere letterario che permette di esporre efficacemente la verità superando il livello giudicato superficiale della "cronaca" per arrivare ad una dimensione "universale". In un'intervista del 2010, opponendo la verità universale della letteratura alla pochezza della cronaca, Saviano dichiara infatti:

L'elemento che contraddistingue la scrittura letteraria da quella propriamente giornalistica è soprattutto la capacità universale del testo. Se il lettore si identifica, sente quella storia, letta su un giornale canadese piuttosto che su un giornale del sud d'Italia, come storia sua, ecco che quel brano sarà letteratura. Un pezzo che invece può essere capito soltanto dalla comunità in quel particolare giorno, in quello specifico momento, è un pezzo di cronaca¹¹.

9 Roberto Saviano, *La bellezza e l'inferno*, Milano, Mondadori, p. 50-51.

10 *Ibidem*, p. 243.

11 Roberto Saviano, intervista condotta da Samuel Ghelli, *Forum Italicum*, n° 44.2, ora su <<https://www.thefreelibrary.com/Intervista+a+Roberto+Saviano.-a0250577958>> (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

La visione della letteratura di Saviano, molto legata alla forma del suo libro d'esordio, ha trovato un'ampia eco in ambito universitario. Anzi tutto, nelle prime recensioni di stampo accademico (per esempio quella di Andrea Inglese¹²) è chiaro, oltre alla naturale simpatia per un giovane coraggioso minacciato dalla camorra, l'intento di confermare lo statuto letterario rivendicato dall'autore. All'impresa di legittimazione letteraria di *Gomorra* corrisponde l'impostazione complessiva del numero 57 di *Allegoria* (2008) curato da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, in cui è determinante il testo di Carla Benedetti, la quale propone una lettura favorevole e militante di *Gomorra*¹³. Gli stessi aggettivi possono qualificare l'interpretazione che ne ha dato Raffaele Donnarumma, non solo nelle sezioni da lui firmate nello stesso volume, ma anche nei numerosi interventi in altre sedi su Saviano, sul postmodernismo o su ciò che egli chiama l'« ipermodernità¹⁴ » (mutuando il termine dall'ambito sociologico).

Negli studi ulteriori favorevoli a Saviano che si riallacciano a tale impresa iniziale di legittimazione (da Casadei nel 2009 a Rivoletti nel 2015 passando per Chimenti, Gallippi, Ghelli, Marvaso o Bozzi, fino a Zonch¹⁵), e dai quali si discosta invece il già citato articolo di Pellini, ritroviamo al di là delle particolarità e dei pregi di ciascuna analisi gli stessi principi che abbiamo visto propugnati dallo stesso autore: la forza della parola, l'efficacia della

12 Andrea Inglese, « I pregi di *Gomorra* », *Nazione indiana*, 2007 (anche *Allegoria*, n° 55, 2007), online: <<https://www.nazioneindiana.com/2007/10/22/ancora-su-gomorra/>> (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

13 Carla Benedetti, « *Gomorra* », *Allegoria*, n° 57, 2008, p. 173-195, online: <<https://allegoriaonline.it/PDF/98.pdf>>, consultato il 10/03/2022.

14 Cfr. Raffaele Donnarumma, « Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno », *Allegoria*, n° 64, 2011, p. 15-50, online: <<https://www.allegoriaonline.it/486-ipermodernita-ipotesi-per-un-congedo-del-postmoderno>> (ultima consultazione: 10 marzo 2022); *Ipermodernità. Dove va la letteratura italiana contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

15 Alberto Casadei, « *Gomorra* e il Naturalismo 2.0 », *Nuovi Argomenti*, n° 45, 2009, p. 230-249; Dimitri Chimenti, « Il doppio binario del racconto storico in *Gomorra* di Roberto Saviano », *E/C, Politica 2.0*, Atti del XXXVII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Bologna, 23-25 ottobre 2009, 2010, online: <http://www.ec-aiss.it/pages/atti_politica.html> (ultima consultazione: 10 marzo 2022); Franco Gallippi, « Roberto Saviano e la sfida al labirinto », *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Roma, Aracne, 2013, p. 495-514; Samuel Ghelli, « Da Scampia a *Gomorra*: nell'archivio di Saviano », *Esperienze letterarie*, n° 1/XXXVIII, 2013, p. 87-99; Renato Marvaso, « Strategie testuali da *Argonauts* a *Gomorra* », *Studi culturali*, n°1/2014, p. 125-136; Francesco Bozzi, « Narrazione eccentrica e testimonianza in *Gomorra* di Roberto Saviano », *Incontri*, anno 30, 2015, p. 65-75; Christian Rivoletti, « Forma ibrida e logica poetica: il realismo in *Gomorra* di Roberto Saviano », *Allegoria*, n° 71-72, p. 98-114; Marco Zonch, « Il testimone di fede. Verità e spiritualità nella narrativa di Saviano », *Incontri*, Anno 32, Fascicolo 1, 2017, p. 50-64.

testimonianza, la specificità della *non fiction*, la sua capacità di divulgare una verità universale superiore alla cronaca, la poetica della corporalità quale strumento per arrivare al vero. Ma oltre a lodare la forza e l'efficacia di un libro vero, si elogia la modernità di una scrittura ibrida, che viene distinta sia dal realismo o naturalismo ottocentesco che dal postmodernismo. È proprio da questo punto, cioè dalla questione della modernità in relazione col postmodernismo, che nasce il caso *Gomorra* al livello accademico, quando alla ricezione encomiastica del libro illustrata dal numero 57 di *Allegoria* nel 2008 si è contrapposto un discorso portato da studiosi poco convinti dall'affermarsi della *non fiction* italiana. Infatti il volume di *Allegoria* è stato seguito qualche mese dopo da un dossier coordinato da Andrea Cortellessa ed accolto dalla rivista *Specchio+*, il supplemento culturale settimanale della *Stampa*¹⁶.

Articolandosi intorno al tema del postmodernismo e dell'antipostmodernismo, questo dibattito letterario innescato da *Gomorra* non copre però tutto l'arco delle questioni sollevate dal libro riguardo alla rappresentazione della mafia. Infatti con la pubblicazione del romanzo-inchiesta di Saviano, si sono posti subito certi problemi di veridicità e di plagio. I contributori di *Specchio+* non si sono interessati a tali problemi, mentre la critica accademica favorevole a Saviano ha voluto risolverli interpretando i limiti del metodo adottato per rappresentare il fenomeno camorristico come delle forze. Torneremo più avanti sul plagio. A proposito della veridicità, la giornalista del *New York Times* incaricata della recensione del libro notava già nel 2007 che certe scene apparivano poco credibili sebbene nessuna avvertenza indicasse la finzionalizzazione dei fatti narrati¹⁷. Una simile riserva veniva espressa da Gilda Policastro nel famoso n° 57 di *Allegoria*¹⁸. Anche prima, verso la fine del 2006, era nata una polemica quando la giornalista Matilde Andolfo rivelò l'inesattezza se non la falsità del resoconto da parte di Saviano circa la morte e il funerale di Annalisa Durante, ragazza uccisa durante una sparatoria tra camorristi a Forcella. Più tardi avrebbe destato molto scalpore il sociologo Alessandro Dal Lago, il quale sviluppava l'insieme delle critiche rivolte a Saviano per denunciare in lui un "eroe di carta", espressione scelta per intitolare il suo saggio pamphletario edito nel 2011 dalla casa

16 Intitolato *Lo stato delle cose* e pubblicato nel novembre 2008, l'intero dossier è disponibile all'URL <<https://issuu.com/passi.falsi/docs/cortellessa>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

17 Rachel Donadio, « Underworld » [recensione dell'edizione statunitense di *Gomorra*], *New York Times*, 25 novembre 2007, online: <<https://www.nytimes.com/2007/11/25/books/review/Donadio-t.html>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

18 Gilda Policastro, « *Gomorra* », *Allegoria*, n° 57, 2008, p. 173-195, online: <<https://allegoriaonline.it/PDF/98.pdf>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

editrice del *Manifesto*¹⁹. Vi sono giudicate molto duramente le caratteristiche di *Gomorra* quali il protagonismo dell'autore, l'ambiguità del patto di lettura, l'inverosimiglianza di certe scene, nonché il frequente ricorso all'iperbole o a ciò che Pellini chiamò l'« incontinenza metaforica »²⁰. Il libro suscitò non poche reazioni sia nel mondo mediatico che in ambito accademico, a differenza del meno citato *Popstar della cultura* di Alessandro Trocino uscito lo stesso anno²¹.

L'articolo di Carla Benedetti svolse un ruolo fondamentale nel tentativo degli studiosi di rispondere a queste critiche. Prima di tutto con una insofferenza verso le interrogazioni sull'esattezza delle informazioni date da Saviano che condusse la studiosa a rifiutare la distinzione tra fiction e *non fiction*:

Questa partizione in due super-generi, che non si dà da sempre, ed è stata chiaramente “prodotta”, è forse una delle semplificazioni più barbare che si siano fatte in questi anni nel campo del pensiero e dell'invenzione. Si tratta di una distinzione categoriale che non reggerebbe a una breve disamina filosofica²².

Tale idea avrebbe esercitato una grande influenza, così come la teoria della *parresia* mutuata da Foucault ed adattata al caso Saviano, associata ad un'altra teoria, quella degli “atti di parola” (Benedetti si riferisce ad Austin): anche quando l'io narrante di *Gomorra* si scosta dalla verità fattuale, la rappresentazione e la denuncia rimarrebbero vere perché quello che conta sarebbe il gesto performativo di testimoniare con la parola esponendo la propria persona per raggiungere un ampio pubblico²³. Viene così rinnovato l'annoso approccio di origine aristotelica secondo il quale l'invenzione permetterebbe di accedere ad una forma superiore di verità, rispetto al livello contingente della cronaca (della “storia”, rispetto alla più filosofica “poesia”, per Aristotele).

Tutto ciò costituisce una materia ormai ben nota. Le posizioni di Saviano, dei suoi difensori in ambito accademico, degli avversari alla *non fiction* e infine di chi lo critica per motivi etici sembrano piuttosto chiare, sicché possiamo avere l'impressione di un caso chiuso ormai dal 2011 circa. Perciò potrà sembrare inutile tornare su un oggetto letterario così abbondantemente commentato

19 Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri, 2010.

20 Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 150.

21 Alessandro Trocino, *Popstar della cultura*, Roma, Fazi, 2011.

22 Carla Benedetti, *op. cit.*, p. 173.

23 Anche Tiziano Scarpa sviluppa l'idea della *parresia* nello studio « L'epica popular, gli anni Novanta, la *parresia* », in *Nazione Indiana*, 4 marzo 2009; online: <<https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l'epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

quale il primo libro di Saviano. Si potrebbe, tuttalpiù, intraprendere l'analisi di *Gomorra* come opera transmediale, approccio esemplificato dai primi studi dedicati agli adattamenti audiovisivi di *Gomorra*, in particolare la serie che oltre a raggiungere un successo eccezionale paragonabile a quello del libro fu oggetto di varie analisi. Poco dopo la messa in onda della prima stagione nel 2014, arrivano i primi studi consistenti sulla serie nel 2015 e soprattutto nel 2016. Per esempio quello di Antonella Napoli e Mauro Tirino, che presenta un approccio nuovo rispetto agli studi sul libro, appoggiandosi su degli strumenti critici mutuati dalla mediologia anglosassone²⁴.

Per chi confronta la serie con il libro, è impossibile non rilevare una differenza strutturale che sembra implicare una contraddizione etica. Nel libro, alla costruzione di un narratore-protagonista impegnato che trasmette al lettore il proprio disgusto fisico per il mondo della camorra di cui spiega peraltro i meccanismi economici, corrisponde una critica della mitologia degli anteroi mafiosi veicolata da film come *Scarface*. Invece, proprio come quei film, la serie mostra la mafia attraverso il punto di vista dei criminali intenti a sopravvivere e a dominare un clan o un territorio: Genny Savastano, Ciro l'immortale, e le tante figure affascinanti elaborate da un *character development* in grado di avvincere gli spettatori in modo da poter protrarre la storia di stagione in stagione (fino ai progetti di *spin-off*). Subito Saviano respinge la critica secondo la quale i giovani della periferia napoletana che guardano la serie si ispirano ai protagonisti, e più generalmente sostiene che lo spettatore non si identifica con loro²⁵.

Ma risulta difficile essere pienamente convinto, guardando ai volantini per le serate *Gomorra* organizzate in certe discoteche in presenza degli attori designati dal *nickname* mafioso²⁶ (per esempio « 'O Track »), oppure all'interesse vivacissimo dei rapper d'Oltralpe che si paragonano ai personaggi e cercano addirittura di realizzare i clip a Scampia²⁷. A differenza di quanto era successo col libro, quando veniva ripresa dagli studiosi l'idea della forza della parola,

24 Antonella Napoli, Mauro Tirino, « Senza pensieri. *Gomorra-La serie*: dal contesto produttivo alle audience della Rete, fenomenologia di un processo culturale transmediale », *Mediascapes Journal*, Vol. 7, 2016, p. 102-114.

25 Roberto Saviano, « Perché sono tutti cattivi nella Gomorra che va in tv », *La Repubblica*, 10 giugno 2014, online: <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/06/10/news/perch_sono_tutti_cattivi_nella_gomorra_che_va_in_tv-88564974/>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

26 I volantini sono riportati nel libro di Giuliana Benvenuti (*op. cit.*, p. 188-189). Si possono anche trovare facilmente con una semplice ricerca sul web.

27 Cfr. <<https://www.radar.st/archives/musique/sadek-clip-napoli-mafia-scampia>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022). Per un approccio accademico, cfr. Céline Masoni, « Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappers

il discorso di un Saviano intento ad incanalare la ricezione della serie non ha trovato una vasta eco nella critica accademica. Antonella Napoli e Mauro Tirino citano “l’esegesi di Saviano” per scostarsene subito: “Contrariamente a quanto sostiene Saviano, dunque, è identificabile un coinvolgimento emotivo che si realizza principalmente sul piano linguistico²⁸”. Invece gli autori che avevano incensato il libro *Gomorra* non sembrano aver perseverato nell’analisi dell’opera letteraria di Saviano a partire dalla pubblicazione di *ZeroZeroZero* che nel 2013 riprende la formula del romanzo-inchiesta di *non fiction* (prima che Saviano scelga la via di una narrativa più dichiaratamente finzionale con *La paranza dei bambini* nel 2016 e *Bacio feroce* nel 2017). Sarebbe potuto apparire logico, dopo aver individuato nella scrittura di *Gomorra* la nascita di uno scrittore vero e proprio, autore di un libro d’esordio che rivoluziona la narrativa sancendo l’apertura di una fase “ipermoderna”, studiare lo sviluppo della sua opera narrativa nei libri successivi. Ma come se gli studiosi avessero considerato che l’analisi di Saviano in quanto scrittore avesse già fatto scorrere troppo inchiostro, l’insieme della sua produzione letteraria sembra patire dell’attenzione eccezionale di cui ha goduto il suo primo libro. Dal capitale mediatico favorito dal successo di *Gomorra* è nata un’opera transmediale la cui parte audiovisiva ha riscosso sempre di più i favori del pubblico e della critica, rispetto alla parte letteraria.

Nell’esaminare l’evoluzione dell’analisi di *Gomorra* tra approccio letterario e transmediale negli anni 2010, non ci sembra inutile osservare come certi studi incentrati sul fenomeno transmediale, particolarmente le tesi di master disponibili sul web, risentono delle letture accademiche encomiastiche del libro che giustificavano il ricorso non sempre dichiarato all’invenzione come metodo per arrivare ad un grado superiore di verità rispetto alla cronaca. Così Alberto Brilli, nella sua tesi su *Gli usi di Gomorra* discussa nel 2016, evoca le critiche di Matilde Andolfo e di Alessandro Dal Lago per confutarle subito dopo, riferendosi a Carla Benedetti e a Raffaele Donnarumma per sostenere l’inadeguatezza della distinzione tra *fiction* e *non fiction* ed elogiare l’efficacia del libro, prima di analizzare la serie; un percorso analitico che si può osservare

français », *Cahiers de Narratologie*, n° 36, 2019, online : <<http://journals.openedition.org/narratologie/9872>> (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

28 Antonella Napoli, Mauro Tirino, *op. cit.*, p. 108. Gli autori evocano qui la famosa parodia di The Jackal, esaminata anche da Marilisa Moccia nel precoce articolo: « Raccontare *Gomorra* », *Between*, vol. 10: *L’immaginario politico. impegno, resistenza, ideologia*, a cura di S. Albertazzi, F. Bertoni, L. Raimondi. G. Tinelli, novembre 2015, online: <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1528/1738>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

anche nella tesi di Isabella Tomassucci²⁹. Nel seguito dello studio, l'approccio alla serie si riallaccia a tale riflessione finalizzata sin dall'inizio a giustificare o risolvere i punti ambigui o problematici del fenomeno *Gomorra*.

Risulta alquanto diverso il metodo di Giuliana Benvenuti, che al fenomeno transmediale *Gomorra* ha dedicato un intero saggio: *Il brand Gomorra* (2017). Infatti qui le critiche di Andolfo e di Dal Lago non sono accolte con l'insofferenza o la diffidenza che si può riscontrare in altri studi: l'intento non è quello di riferirsi ad esse solo per respingerle pur promuovendo, sulla scia di Benedetti o Donnarumma, una poetica dell'invenzione considerata più vera della realtà grazie alla forza performativa della *non fiction*. Benvenuti esamina la ricezione del libro senza che ne venga influenzata la sua analisi complessiva, incentrata sulle logiche specifiche della serie come sfruttamento di un marchio culturale. Il suo saggio illustra quindi una tendenza nuova della critica su *Gomorra* in cui gli studiosi, seppure a conoscenza delle interpretazioni letterarie nate dal caso *Gomorra*, se ne distaccano per adeguare l'analisi alla differenza profonda tra la serie e il libro³⁰.

La posizione che vorremmo adottare è simile, ma per conto nostro intendiamo tornare alle radici del caso *Gomorra* tra giornalismo e letteratura. Non si tratta di riproporre lo scontro tra *Allegoria* e *Specchio+*, impostato sulla volontà di promuovere o rifiutare una visione antipostmodernista della letteratura, ma piuttosto di aggiornare il dibattito sulle forze e sui limiti di *Gomorra* come libro e punto di partenza di un fenomeno transmediale. Si può partire dalla ricezione di *ZeroZeroZero* nel mondo accademico: non solo il numero di studi sul secondo romanzo-inchiesta di Saviano è molto ridotto (soprattutto se paragonato all'accoglienza riservata a *Gomorra*), ma inoltre passano del tutto inosservate le rivelazioni di Michael Moyhinan nel *Daily Beast*³¹. Il lavoro di *factchecking* realizzato dal giornalista statunitense lo ha condotto ad individuare dodici brani plagiati (alcuni molto brevi, però: solo qualche riga) da otto fonti diverse. Egli mette a disposizione del lettore i confronti tra il testo originale

29 Alberto Brilli, *Gli usi di Gomorra*, Università degli studi di Siena, 2016, p. 80-115, online: <https://www.academia.edu/35370502/Gli_usi_di_Gomorra>, consultato il 10/03/2022. Isabella Tomassucci, *Dalla realtà alla finzione. Il caso Gomorra tra letteratura e televisione*, Università di Macerata, 2015, online: <https://www.academia.edu/11726718/Dalla_realt%C3%A0_alla_fiction_il_caso_Gomorra_tra_letteratura_e_telemisore>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

30 Anche Marilisa Moccia (*op. cit.*) ha cercato di analizzare il “brand Saviano” o “marchio Saviano” senza cercare di ridimensionare le grandi differenze tra il libro e la serie.

31 Michael Moyhinan, « Mafia author Roberto Saviano's plagiarism problem », *Daily Beast*, 24 settembre 2015, URL: <<https://www.thedailybeast.com/mafia-author-roberto-savianos-plagiarism-problem>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

e quello di *ZeroZeroZero* (tradotto in inglese), e commenta: « Saviano makes slight modifications to the text [...] and omits some extraneous details. But even applying the most conservative definition of plagiarism, this inarguably qualifies ». Le fonti non sono indicate da Saviano, che ringrazia tuttavia nel paratesto l'autore Robert I. Friedman, dal quale prende o ricopia varie informazioni (con qualche leggera modifica, come precisa Moyhinan). In uno dei passi incriminati, Saviano narra di un suo colloquio con un certo Angel Miguel, ex-membro dei Kaibiles, milizia delle forze speciali guatemalteche, da cui proverrebbero le informazioni sulle efferatezze da loro commesse, collegate al traffico di cocaina. In realtà tutte le informazioni apparentemente rivelate da questo personaggio terribile ed affascinante come certe figure della serie *Gomorra* (o dell'adattamento televisivo di *ZeroZeroZero*, nuova creazione nella galassia Saviano-*Gomorra* diffusa nel 2020) vengono da un articolo, ripreso usando lo stesso procedimento che implica qualche leggera modifica (si veda il confronto tra i testi nell'articolo di Moyhinan) del giornalista messicano José Luis Castillejos per il giornale *Notimex*³².

In risposta, il gruppo *La Repubblica/L'Espresso*, che aveva fatto di Saviano un suo collaboratore (passato al *Corriere della sera* nel 2021), ha deciso di replicare con un articolo scritto da... Saviano in persona³³. Chi guardasse al caso mediatico fondandosi soltanto su tale articolo e sul fatto che a sottolineare le accuse di Moyhinan fu soprattutto la stampa di destra potrebbe credere alla tesi dell'autore di *ZeroZeroZero*, secondo il quale l'evento costituisce solo un ennesimo tentativo politico di "infangarlo" (termine molto ricorrente nelle risposte di Saviano alle critiche) a scapito della lotta antimafia. In realtà, a livello internazionale, CNN o *El País*³⁴ hanno riportato i fatti esposti da Moyhinan. In Italia, se è vero che oltre a *La Repubblica/L'Espresso*, *Il fatto quotidiano* ha sempre manifestato un sostegno indefesso a Saviano, non tutte le critiche vengono dalla stampa di destra. A proposito del processo che oppone Saviano e Mondadori alla società Libra, si rivela eloquente un paragone tra il titolo e soprattutto tra la parte introduttiva della *Repubblica* e quelli del sito *fanpage.it*, il quale propone un articolo che riporta il giudizio del 2016 e rinvia a tutte le tappe della vicenda:

32 Cf. il commento dello stesso giornalista : José Luis Castillejos Ambrocio, « Roberto Saviano, el plagiador », *La silla rota*, 15 marzo 2016, online: <<https://lasillarota.com/opinion/columnas/roberto-saviano-el-plagiador/106968/>>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

33 Roberto Saviano, « "Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction" », *La Repubblica*, 25 settembre 2015, <https://www.repubblica.it/cultura/2015/09/25/news/titolo_non_esportato_da_hermes_-_id_articolo_1348375-123623968/>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

34 Juan Villoro, « El infiltrado », *El país*, 15/02/2016, online: <https://elpais.com/internacional/2016/02/12/mexico/1455315000_735877.html>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

Gomorra di Roberto Saviano: un caso chiuso?

La Repubblica ³⁵	Fanpage ³⁶
Saviano: « Perseguitato per plagio: ho vinto la mia battaglia »	Roberto Saviano condannato in Cassazione: ha copiato tre articoli in <i>Gomorra</i>
Si chiude dopo otto anni lo scontro con le testate del casertano. Lo scrittore condannato a pagare 6mila euro ma la casa editrice Libra deve restituirne 75mila: « Una vittoria contro chi ha infangato il nome di Don Diana »	Roberto Saviano e Mondadori condannati per plagio in <i>Gomorra</i> contro i giornali <i>Cronache di Napoli</i> e <i>Cronache di Caserta</i> : la Corte di Cassazione conferma in gran parte la sentenza di secondo grado: in <i>Gomorra</i> ha copiato pezzi di articoli di giornale. Pubblichiamo integralmente l'atto della Suprema Corte. Nel novembre 2016 in Appello confermato l'impianto e rivista la parte economica con riduzione del risarcimento.

Certo, rimane possibile proporre un'interpretazione che rifiuta il concetto di plagio in letteratura o la sua applicazione al caso di Saviano. Il quale dichiara infatti, nell'articolo in risposta alle accuse di Moyhinan intitolato *Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction*: « Così, quando non si può dire che ciò che racconto è falso, si dice che l'ho ripreso altrove. Ma il mio lavoro è esattamente questo: raccontare ciò che è accaduto, nel mio stile, nella mia interpretazione³⁷ ». Quindi secondo Saviano, non può trattarsi di plagio quando egli riprende certi elementi testuali da varie fonti giornalistiche non indicate, dato che tali elementi vengono integrati con una dimensione interpretativa o analitica, che permette di trascendere il livello della « cronaca » per arrivare ad una verità di natura letteraria:

35 Cfr. <https://www.repubblica.it/cronaca/2016/11/21/news/saviano_accusa_plagio_vittoria_corte_d_appello-152498735/>, (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

36 Ciro Pellegrino, « Roberto Saviano condannato per plagio: ha copiato tre articoli in Gomorra. La sentenza della Cassazione », Fanpage, 15 giugno 2015, online: <<https://www.fanpage.it/attualita/roberto-saviano-condanna-cassazione-pdf/>> (ultima consultazione: 10 marzo 2022).

37 Roberto Saviano, « “Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction” », *op. cit.*

Si, analisi: perché le informazioni sono di dominio pubblico. Attenzione a questo passaggio: le informazioni sono di dominio pubblico e non appartengono a nessun giornale perché sono fatti. Le analisi appartengono a chi le elabora e quelle vanno citate, sempre³⁸.

Peraltro l'autore di *ZeroZeroZero* riconduce le critiche di Mohynan alla querela per plagio della società Libra, identificando una stessa volontà di « fermare il racconto », di « bloccarlo », di « gettare discredito sul suo autore ». Pertanto le accuse al libro vanno per Saviano di pari passo con un attacco all'autore nonché alla narrativa non finzionale in genere:

è chiaro o no perché mi si attacca? Perché sono un simbolo da distruggere. Perché le parole, quando restano relegate alla cronaca, sono invisibili: ma quando diventano letteratura, quelle stesse parole, quelle stesse storie, diventano visibili, eccome. Ma si può fare un processo a un genere letterario?

Fra gli studiosi, senza aderire necessariamente a tale polarizzazione del dibattito (per o contro Saviano), diversi interpreti hanno sostenuto l'idea che occorre guardare alla ripresa di testi non citati come ad un procedimento fondamentalmente letterario di ripresa intertestuale. È questo per esempio l'approccio di Dimitri Chimenti, che analizza gli « innesti », i « prelievi » e gli « inserti » in *Gomorra* :

Certo, *Gomorra* fa anche questo: cuce i fatti. Ma lo fa in un modo peculiare affidandosi a dei procedimenti narrativi capaci di agganciare i testi extradiegetici per lavorarli e restituirli all'universo culturale con un surplus di significato³⁹.

Così si può assimilare il procedimento alle forze del libro, che permettono di sancire non solo la sua giustizia sul piano civile ma anche la sua modernità su quello letterario, se si vuole vedervi la ripresa « ipermoderna » di una pratica tipicamente postmoderna, rivolta però contro il postmodernismo. In tale prospettiva, le armi di una cultura ideologica caratterizzata dal disimpegno degli scrittori sarebbero messe al servizio di un impegno ritrovato, grazie al quale sarebbe finalmente possibile voltare la pagina del postmodernismo in letteratura.

Tuttavia, se questa interpretazione che relativizza l'accusa di plagio (ed anche la critica al ricorso non dichiarato all'invenzione) è stata ampiamente condivisa a proposito di *Gomorra*, non abbiamo ancora trovato riscontri critici che estendono l'analisi a *ZeroZeroZero* e rispondono all'esame effettuato da

³⁸ *Ibidem*

³⁹ Dimitri Chimenti, *op. cit.*

Moyhinan. In attesa di tali studi, vale la pena chiedersi in quale misura il caso *ZeroZeroZero* possa aiutarci ad integrare l'analisi della rappresentazione della criminalità organizzata da parte di Saviano risalendo alle origini. Anzi tutto, come abbiamo visto, le questioni di plagio e di invenzione non dichiarata si ponevano già con *Gomorra*, anche se lo scrittore e gli studiosi rispondevano alle critiche su questi punti richiamandosi alle esigenze specifiche della *non fiction*, intesa non come contrario della *fiction* ma come una miscela tra finzione e realtà. Però i problemi di legittimità della testimonianza giornalistico-letteraria esemplificati dal caso *ZeroZeroZero* risalgono in realtà ad una fase precedente a *Gomorra*: prima di essere inserito nel libro, era stato edito *on line* da *Nazione indiana* nel 2004 l'articolo « Annalisa. Cronaca di un funerale » che Andolfo criticò e che Antonio Pascale pubblicò in un'antologia di scrittori campani senza sapere che la testimonianza dell'autore non era fedele alla realtà dei fatti⁴⁰. Difficile sostenere l'argomentazione della *non fiction* più vera della realtà e del valore performativo della letteratura nell'era dei *mass-media* per quel testo del giovane Roberto, che prima della pubblicazione del suo primo libro non poteva essere identificato come narratore (di scritti parzialmente finzionali e pienamente letterari). In quegli anni (2004-2006), inizia l'elaborazione di una certa rappresentazione della mafia ad opera di Roberto Saviano, ma anche la costruzione di un'altra immagine, quella dello stesso soggetto della rappresentazione. L'allora aspirante scrittore-giornalista, preso sotto l'ala di Antonio Pascale, Goffredo Fofi, Tiziano Scarpa, Antonio Franchini, Helena Janeczek (il che non significa per nulla che tali persone abbiano svolto un ruolo preponderante nella scrittura di *Gomorra*; a detta di Janeczek, le attività di *editing* che le furono affidate sono state abbastanza limitate⁴¹), sta per pubblicare il libro d'esordio e in tale occasione si autodefinisce subito come un vero scrittore, creatore di un oggetto assolutamente letterario, mettendosi sotto l'egida di numerosi maestri quali Rodolfo Walsh, Truman Capote o Primo Levi. La rappresentazione della camorra in *Gomorra* è imprescindibile da tale costruzione dell'immagine dell'autore come scrittore autentico, che si mescola con quella del giornalista garante delle rivelazioni scomode per la camorra che il pubblico italiano scopre nell'autunno 2006. Infatti Saviano, imitato poi da molti suoi commentatori, insiste subito sul connubio di verità e di efficacia conferito a *Gomorra* dal carattere non cronachistico, bensì letterario, del libro

40 L'antologia si intitola *Best Off. Il meglio delle riviste letterarie italiane* (2005) e Pascale si spiega su questa sorta di antefatto al caso *Gomorra* nel testo « Il responsabile dello stile », Aa. Vv., *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, Roma, Minimum fax, 2007.

41 Cfr. Alessandro Trocino, *op. cit.*, p. 36.

(nello stesso modo egli sottolinea la portata autenticamente letteraria dei suoi modelli giornalistici, come gli scritti di Svetlana Aleksievic).

Non solo celebrato e legittimato ma anche consacrato nel senso più forte della parola, in modo molto precoce, da una parte non trascurabile del mondo accademico, Saviano ha servito da schermo su cui proiettare, oltre all'immagine di una "popstar della cultura", una figura di intellettuale circondata da una sorta di aura sacra⁴², col risultato di conferire alle critiche sul suo modo di rappresentare la mafia una certa portata trasgressiva (evidente nel pamphlet di Dal Lago, visibilmente esasperato tanto dai metodi di Saviano quanto dalle proporzioni del suo successo). Eppure, come notava Pellini:

al contrario di Zola, Saviano non [aveva], da investire nel dibattito pubblico, il capitale simbolico di un'opera letteraria che pretende all'eternità [...] essendo *Gomorra* il suo primo libro – in questo merceologicamente omologo ai numerosi *best-sellers* di esordienti (sovente senza futuro), di cui l'editoria italiana dell'ultimo decennio s'è fatta una specialità⁴³.

Anche se la lotta antimafia si nutre pure dell'ammirazione per le sue icone, questo non favoriva una disamina paziente, sottile, precisa del labirinto che stava per diventare l'universo Saviano-*Gomorra*: cioè un corpus di testi giornalistico-letterari prolungato dai numerosi interventi non scritti ed un'opera transmediale dagli aspetti proteiformi nonché contraddittori ai quali si riferisce una mole ingente di commenti dalla natura molto diversa.

La criminalità mafiosa fa parte di quegli aspetti della realtà che sono tanto importanti da far sentire la necessità di rappresentarli agli occhi di un pubblico vasto, e sono tanto complessi da richiamare l'uso di strumenti adeguati di volgarizzazione delle conoscenze. Il merito principale di *Gomorra* è stato di essere un simile strumento perché Saviano è riuscito a volgarizzare efficacemente, sotto una forma romanzata, un materiale costituito prevalentemente da informazioni ricavate dall'esame della stampa e di certi archivi (piuttosto che provenienti dalle indagini personali dell'autore-testimone-reporter per le vie napoletane come sembra alla lettura del libro). Così è nato un libro dotato di una grande chiarezza sul piano analitico e capace, nello stesso tempo, di suscitare l'indignazione grazie alla sollecitazione delle emozioni del lettore

42 Alessandro Trocino (*Ibidem*, p. 31-54) insiste sull'immagine di Saviano come sacerdote di una religione civile. Nel suo saggio sfilta la metafora dell'icona per sottolineare che il pubblico rischia di fare dell'autore di *Gomorra* « un'immaginetta sacra », una « statua del presepe » o ancora un « santino da venerare ».

43 Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 162.

tramite vari espedienti retorici, fra cui tutto ciò che rientra nella sfera dell'*enargeia* o *evidentia*⁴⁴. Da un punto di vista civile, lo scopo era quello di far nascere una vera presa di coscienza dei cittadini italiani, in modo da mettere la questione delle mafie al primo posto del dibattito nazionale ; senza dubbio, l'obiettivo è stato raggiunto. Ma il fatto di aver voluto farne qualcosa di più, e qualcosa che secondo noi non era, cioè l'incontro tra un'impresa eticamente impeccabile e una novità decisiva nella storia della modernità delle forme letterarie, non ha facilitato lo studio del fenomeno transmediale *Gomorra* che si sarebbe costituito ulteriormente. Tale operazione ha presentato anche il difetto di uno strano connubio di idealismo, pragmatismo e relativismo che porta ad esaltare la modernità della *non fiction* pur respingendo la distinzione tra finzione e *non fiction*, o a stabilire una gerarchia delle testimonianze in cui si considerano non solo più belle ma addirittura più vere quelle in cui l'autore ricorre alla finzione anche senza indicarlo. Noi invece consideriamo che le testimonianze finzionalizzate non siano né più né meno letterarie o moderne delle testimonianze veridiche, e che il fatto di finzionalizzare una testimonianza non sia problematico se questo viene indicato senza ambiguità.

Quelli del plagio e dell'ambiguità non erano dei problemi da trasformare in virtù grazie ad una riflessione dalle apparenze dialettiche⁴⁵: erano dei veri e propri limiti di una rappresentazione giornalistico-letteraria della Camorra peraltro sicuramente efficace. Così come la necessità per la serie di intrattenere il culto dei personaggi criminali stagione dopo stagione rappresenta, oltre ad una contraddizione con la denuncia di tale culto nel libro da cui nasce, un altro limite etico, nonostante l'indubbio valore estetico e documentale di questa opera audiovisiva. Infine, dopo aver voluto dire lungo il presente testo che ci sembrava necessario tornare all'origine del fenomeno *Gomorra* in modo più spregiudicato e più giusto (e questo implica di prendere le debite distanze dal discorso spesso binario dell'autore che riconduce l'insieme delle critiche al progetto di "infangarlo"), citeremo per concludere uno studio che per l'appunto ci sembra farlo in modo convincente:

44 Per una sintesi su queste nozioni in relazione con la questione della distinzione tra finzione e *non fiction*, cf. Étienne Boillet, *Fiction: mode d'emploi*, Rennes, PUR, 2020, p. 126-129.

45 Non possiamo esaminare dettagliatamente, in questa sede, come la critica accademica abbia convocato certi grandi pensatori contemporanei a consolidare la riflessione teorica sull'impresa etico-letteraria di Saviano in modo da sancirne la giustezza e la modernità. Così, ancora più di Foucault (con la *parresia*), è stato citato più volte Agamben al fine di ridefinire il ruolo del testimone rendendo compatibile il ricorso all'invenzione con l'impegno aletico della testimonianza.

La nature problématique des témoignages que Saviano propose, le quotient de fiction injecté dans une narration qui se veut factuelle et les incertitudes dans le classement éditorial de ses œuvres contribuent à instaurer un pacte ambigu avec le lecteur. Cette ambiguïté est d'autant plus mal tolérée qu'elle surgit dans des textes et des ouvrages s'attaquant à la représentation d'activités criminelles et de leurs victimes⁴⁶.

È difficile non pensare al parere diverso di Carla Benedetti nel suo famoso articolo del 2008: « *Gomorra* non mostra nessuna ambiguità di statuto: le sue caratteristiche di parola, la sua forza illocutoria, il suo patto col lettore sono chiari e definibili⁴⁷ ». Forse era necessario qualche anno per arrivare ad un giudizio secondo noi più sfumato (certo anticipato, nella grande massa della critica su Saviano, da varie osservazioni simili; abbiamo alluso ad alcune di esse), col quale non speriamo però di mettere tutti d'accordo. Prova che il caso *Gomorra* rimane aperto.

46 Ketty Zanforlini, « Roberto Saviano: la représentation des pouvoirs criminels mafieux et le conflit entre justice et littérature », *TRANS-*, 2020, online: <<http://journals.openedition.org/trans/3044>>, consultato il 10/03/2022. Vedi anche le pagine in cui Paolo D'angelo (*Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 199-200), osserva che in certi studi sul cosiddetto ritorno al reale « la commistione di realtà e invenzione viene assunta in modo ap problematico ».

47 *Op. cit.*, p. 173.

Définir, classer, évaluer un « mauvais genre » mexicain

La constitution générique de la « narcolittérature »
au Mexique au prisme des discours critiques

Antoine Ducoux
Université Sorbonne Nouvelle, CERC

Résumé : La « narcolittérature » représenterait aujourd'hui l'un des *media* privilégiés de la mise en récit de la violence au Mexique. Scrutée par la critique universitaire qui en dégage les spécificités génériques, cette tendance littéraire a pourtant fait l'objet d'évaluations négatives dénonçant ses apories politiques et esthétiques. Il s'agit d'identifier les lignes de rupture des discours critiques qui ont accompagné la réception des œuvres rattachées à la « narcolittérature » au Mexique ces quinze dernières années. L'article rend ainsi compte des conflits auxquels donne lieu l'emploi du préfixe « narco » comme mode de classification et de désignation d'une littérature du crime au Mexique.

Mots clés : non-fiction, narcolittérature, *xxi*^e siècle, Mexique

Resumen: La « narcoliteratura » representa hoy uno de los medios privilegiados de narración de la violencia en México. Bien examinada por la crítica académica que identifica sus especificidades genéricas, esta corriente literaria ha sido, sin embargo, objeto de evaluaciones negativas que denuncian sus aporías políticas y estéticas. El objetivo del presente artículo es identificar las diferencias entre los discursos críticos que han acompañado la recepción de obras relacionadas con la « narcoliteratura » en México durante los últimos quince años. El artículo da cuenta de los conflictos en torno al uso del prefijo « narco » como modo de clasificación y designación de una literatura del crimen en México.

Palabras clave: no ficción, narcoliteratura, siglo *XXI*, México

Introduction

L'actualité de la « guerre contre la drogue » lancée sous le mandat du président mexicain Felipe Calderón en 2006, a popularisé les formes littéraires recourant aux symboles de la culture du narcotrafic, au point de banaliser les expressions désormais courantes de *narcoliteratura* ou de *narconovela*¹. Cette modalité littéraire, également présente en Colombie, a suscité l'intérêt de plusieurs critiques qui la considèrent comme « *el rasgo más distintivo de la literatura mexicana de la primera década del nuevo milenio*² ». Le succès de cette catégorie critique, née de la conjoncture politique, inscrite sous le signe de l'urgence³, et associée à l'essor récent des représentations transmédia du trafic de drogue et des narcotrafiquants, suscite des débats houleux et complexes. Si l'emploi de cette catégorie donne d'abord lieu à des jugements négatifs sur la qualité des œuvres regroupées sous cette étiquette, la réception publique et critique de la « narcolittérature » a aussi posé la question de la pertinence même de cette catégorie, jugée stigmatisante et réductrice par les auteurs tout en étant largement utilisée par les acteurs de la réception critique et universitaire. Entre légitimation universitaire, valorisation commerciale et stigmatisation par les intellectuels, la « narcolittérature », étiquette journalistique devenue catégorie savante, se prête donc à des usages complexes qui en brouillent la définition. Cet article ne propose donc pas une définition positive de la « narcolittérature » mais une analyse des usages stratégiques de ce terme dans le cadre de sa réception à partir des années 2000, entre stigmatisation et légitimation. En adoptant le prisme des discours critiques, nous espérons offrir un éclairage des lignes de fracture qui structurent actuellement la réception des romans mexicains en lien avec le narcotrafic.

-
- 1 Dans le cadre de cet article, nous utiliserons de manière indifférenciée les termes de *narconovela* et de *narcoliteratura*, pour lequel nous recourrons à l'équivalent français de « narcolittérature », que nous laisserons entre guillemets dans la mesure où ce terme prête à controverse.
 - 2 Nous traduisons : « Le trait le plus distinctif de la littérature mexicaine de la première décennie du XXI^e siècle », Diana Palaversich, « El boom de la narconarrativa y Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda como la obra maestra del género », dans Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcocultura de norte a sur: una mirada cultural al fenómeno del narco*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 53.
 - 3 La discussion critique sur la catégorie de « narcolittérature » nous semble présenter des analogies avec celles qui ont entouré la « littérature de l'urgence », étiquette employée pour désigner les romans sur la « décennie noire » algérienne. Pour une discussion détaillée sur les liens entre urgence politique, actualité journalistique, littérature nationale et réception internationale, voir Tristan Leperlier, « Une littérature en état d'urgence ? Controverses autour d'une notion stratégique dans la décennie noire », dans Ghyslain Lévy, Catherine Mazauric et Anne Roche (dir.), *L'Algérie, Traversées*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2018, p. 99-110.

La « narcolittérature » sous le feu des critiques : les enjeux d'un débat littéraire et culturel

La dénonciation des apories esthétiques,
politiques et morales du récit du narcotrafic

Le passage des récits du narcotrafic d'un statut marginal à celui d'expression dominante de la production littéraire mexicaine n'est pas du goût de tous. Accusés de se complaire dans un voyeurisme malsain, ils sont considérés par Jorge Volpi comme un « *sucedáneo del realismo mágico como nuevo paradigma del exotismo de América Latina*⁴ ». Les critiques littéraires Viviane Mahieux et Oswaldo Zavala écrivent que « *la violencia en estas novelas [...] no aporta más que una trama ligera [...] tan anticipable como su éxito comercial*⁵ ». Interrogé sur le succès public des romans du narcotrafic au Mexique, l'écrivain et critique littéraire mexicain Geney Beltrán Félix affirme que ces œuvres obéissent à une logique purement commerciale :

No hay nada nuevo en ellas, se tratan de las obras de Pérez Reverte, Élmer Mendoza o Bernardo Fernández. [...] no se permiten la menor transgresión que traicione las expectativas del lector visto como un nicho de mercado, no como un interlocutor crítico ante la realidad⁶.

La romancière Valeria Luiselli s'inquiète quant à elle de l'écho favorable que cette littérature des marges et de la violence rencontre chez la critique étrangère : « *Está bastante claro que lo único que interesa de México fuera de México es el espectáculo de su inmólación*⁷ ».

-
- 4 Nous traduisons : « Un succédané du réalisme magique comme nouveau paradigme de l'exotisme d'Amérique latine », Jorge Volpi, « Atisbos del porvenir, el México de 2010 desde 2110 », *El Boomeran(g), blog literario en español*, 2010., cité par Sébastien Rutés, « La narcoculture : vers un nouvel exotisme mexicain », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113, Presses universitaires du Mirail, décembre 2019, p. 11-22.
 - 5 Nous traduisons : « [...] La violence dans ces romans [...] n'apporte rien de plus qu'une trame légère [...] aussi prévisible que leur succès commercial » Viviane Mahieux et Oswaldo Zavala, « El nomos del norte », dans Viviane Mahieux et Oswaldo Zavala (dir.), *Tierras de nadie: el Norte en la narrativa mexicana contemporánea*, Mexico, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coll. « Fondo Editorial Tierra Adentro », 2012, p. 22.
 - 6 Nous traduisons : « Il n'y a rien de nouveau dans ces romans, qu'on parle des œuvres de Pérez Reverte, d'Élmer Mendoza ou de Bernardo Fernández. [...] Elles ne se permettent pas la moindre transgression du lecteur, considéré comme une niche du marché, et non comme un interlocuteur critique face à la réalité. », Geney Beltrán Félix et Orfa Alarcón, « Narcoliteratura », *Tierra Adentro*, 22 juin 2017. URL : <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/narcoliteratura/>>, consulté le 18 décembre 2021.
 - 7 Nous traduisons : « Il est assez évident que tout ce qui intéresse du Mexique hors du Mexique consiste en le spectacle de son immolation. » Valeria Luiselli, « Novedad de la narrativa

On retrouve dans ces positions l'écho d'un jugement qui, depuis Varlam Chalamov au moins, considère la poétisation du crime comme une « faute » esthétique et morale⁸. L'expression d'une lassitude face au succès de récits criminels sur le narcotrafic supposés de faible qualité fait écho à celle que cause l'hypermédiatisation de la violence « narco » au détriment de l'investigation de ses causes structurelles. Elle témoigne aussi des apories avec lesquelles se débattent les écrivains et les artistes confrontés à la violence. Faut-il prendre acte de la violence, comme le fait Teresa Margolles lorsqu'elle demande dans une célèbre exposition artistique : *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*⁹? L'enjeu est géopolitique autant qu'éthique : pour Sébastien Rutés, la mode artistique du « narco », sous la pression d'une demande étrangère issue des États-Unis et d'Europe, imposerait ses thèmes et ses images à la production culturelle nationale mexicaine, selon « [des] mécanismes d'élaboration plus souvent unilatérale que bilatérale d'un nouvel exotisme de la violence substitué à un exotisme du merveilleux¹⁰ ». La promotion commerciale des récits sur le narcotrafic remplacerait, en quelque sorte, la stratégie commerciale qui réduisait autrefois toute expression littéraire d'Amérique latine au « réalisme magique ». Or pour S. Rutés, « le danger de cette construction allogène de l'exotisme narco est son caractère hégémonique¹¹ » : elle « avalise par mercantilisme les stéréotypes culturels qui menacent de se substituer à l'identité réelle¹² ». En cédant à des stéréotypes imposés de l'extérieur, la littérature du narcotrafic échouerait donc à produire le dissensus nécessaire à la saisie critique du passé mexicain récent. Elle faillirait à sa responsabilité devant l'histoire, comme l'écrit Oswaldo Zavala :

Ante la supuesta « guerra » contra las drogas, la narrativa mexicana no ha estado a la altura de la catástrofe política que se esconde en aquello que con exceso de soltura nombramos « narco ». Como discutí antes, autores como

mexicana II: contra las tentaciones de la nueva crítica », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 34, n° 410, février 2012, p. 50.

8 Varlam Chalamov, *Essais sur le monde du crime*, traduit par Sophie Benech, Paris, Gallimard, 1993, 192 p.

9 « De quoi d'autre pourrions-nous parler ? ». Il s'agit du titre d'une exposition de l'artiste mexicaine Teresa Margolles présentée en 2009 à la 53^e Biennale de Venise, inspirée de la vague de violence homicide en lien avec l'essor du narcotrafic au Mexique. Pour une présentation de l'exposition. URL : <<https://bialdevenecia.mx/es/biennale-arte/2009/>>, consulté le 17 mars 2022.

10 Sébastien Rutés, *loc. cit.*, p. 12.

11 *Ibid.*, p. 19.

12 *Ibid.*, p. 20.

Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Alejandro Almazán y Bernardo Fernández BEF, entre otros, no han hecho sino reproducir el discurso oficial que atribuye la violencia a una constante lucha de cárteles de la droga que simultáneamente desafían e incluso rebasan el poder del Estado¹³.

La défense des vertus politiques et esthétiques des récits du narcotrafic

Pour certains auteurs directement ou indirectement visés par les reproches adressés à la « narcolittérature », l'accusation selon laquelle les écrivains du nord du Mexique fabriqueraient à partir du folklore criminel du nord du Mexique un sous-genre littéraire pauvrement réaliste pour s'imposer sur la scène littéraire nationale¹⁴ ne tient pas. Dans une tribune qui fit date, publiée dans la revue *Letras Libres* en réponse aux attaques d'un critique littéraire de la capitale, Rafael Lemus, le romancier mexicain Eduardo Antonio Parra rappelle que la complexe réalité sociale du narcotrafic ne constitue pas pour les écrivains du Nord mexicain l'aliment de leur fiction, mais la simple toile de fond des expériences universelles qu'ils narrent :

La violencia es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar –no destruir– todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas las miserias. Éste es el contexto desde el que escriben los narradores nortños. Imposible reducirlo a la visión histórica y superficial de la clase media cuya información proviene de la prensa y la televisión¹⁵.

- 13 Nous traduisons : « Face à la soi-disant “guerre” contre les drogues, la littérature mexicaine en prose n'a pas été à la hauteur de la catastrophe politique qui se dissimule dans ce que nous appelons trop familièrement le “narco”. Comme je l'ai évoqué précédemment, des auteurs comme Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Alejandro Almazán et Bernardo Fernández BEF, entre autres, n'ont rien fait d'autre que reproduire le discours officiel qui attribue la violence à une lutte constante entre des cartels qui simultanément défient et même supplantent le pouvoir de l'État. » Oswaldo Zavala, « El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado », *Proceso*, 1 janvier 2015, URL : <<https://www.proceso.com.mx/reportajes/2015/1/1/el-retorno-de-lo-politico-daniel-sada-la-violencia-de-estado-141622.html>>, consulté le 18 décembre 2021.
- 14 Rafael Lemus, « Balas de salva », *Letras Libres*, 2005, en ligne, <<http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>>, consulté le 18 décembre 2021.
- 15 Nous traduisons : « La violence est une composante [de la vie dans le Nord du Mexique], elle n'[en] est pas l'essence, car le narcotrafic est un phénomène intégral, capable d'ébranler – et non détruire – tous les aspects de l'existence humaine, et aussi d'en faire ressortir toutes les misères. Voilà le contexte depuis lequel écrivent les écrivains du Nord. Impossible de les réduire à la vision hystérique et superficielle de la classe moyenne, dont l'information provient de la presse

Des années plus tard, la situation du Mexique fut radicalement bouleversée avec l'explosion de la violence consécutive au lancement de la campagne militaire contre les cartels, mais d'autres critiques continuent de défendre l'intérêt de la *narconovela* dans ce contexte dégradé. Sans nier que la représentation du narcotrafic puisse conduire à des apories esthétiques et éthiques, la chercheuse Gabriela Polit-Dueñas souligne la valeur de récits qui questionnent l'objectivité des critères juridiques et moraux avec lesquels nous percevons l'illégalité¹⁶, et qui restituent l'expérience éminemment locale des communautés rurales et urbaines affectées par la violence¹⁷. Ces récits sont défendus d'après leur valeur d'authenticité en tant que « témoignage affectif » sur la violence, pour reprendre une expression de Florence Olivier¹⁸. Dans *Violence without Guilt*, le critique allemand Hermann Herlinghaus affirme que les récits du narcotrafic permettent de « faire parler » des subjectivités marginalisées dans l'espace public, en proposant : « *images of deviance and projects of survival that are ethically affirmative in paradoxical, often shocking ways*¹⁹ ». Comme E.A Parra, D. Palaversich voit dans la critique négative des romans du narcotrafic la marque des préjugés de l'*establishment* littéraire et culturel de la capitale vis-à-vis d'expressions littéraires périphériques et considérées comme marginales, au moment où celles-ci accèdent à une plus grande réception publique hors des circuits éditoriaux et culturels de la capitale. Le dédain de ces critiques pour le réalisme et les questions socio-politiques s'y trouverait soutenu par

[...] la creencia romántica en la "Literatura", con mayúscula, como un campo onírico de creación desvinculado del consumo (el mercado), en el cual se

et de la télévision. » Eduardo Antonio Parra, « Norte, narcotráfico y literatura », *Letras Libres*, 2005. URL : <<http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>>, consulté le 18 décembre 2021

- 16 Gabriela Polit Dueñas, « De cómo leer el narcotráfico y otras advertencias », *Apuntes de investigación del CECYP*, vol. 24, n° 2, Instituto de Investigaciones Gino Germani, décembre 2014, p. 177-185.
- 17 Gabriela Polit Dueñas, *Narrating narcos: Culiacán and Medellín*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Illuminations: cultural formations of the Americas », 2013, 224 p.
- 18 Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction. Pouvoir et impouvoir de la fiction face au narcotrafic », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113, Presses universitaires du Mirail, décembre 2019, p. 34.
- 19 Nous traduisons : « [D]es images de la déviance et des projets de survie qui sont éthiquement affirmatifs, de façon paradoxale et souvent choquante ». Hermann Herlinghaus, *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « New directions in Latino American cultures », 2009, p. 4.

privilegian las obras que poseen un “lirismo depurado” y existen lejos de nuestro realismo sucio cotidiano²⁰.

Heriberto Yépez est l'un des rares écrivains mexicains contemporains à contester l'idée reçue selon laquelle les récits du narcotrafic occuperaient une position dominante dans la production littéraire mexicaine et qu'ils jouiraient d'un grand succès commercial. Renversant la position d'un J. Volpi sur « l'hégémonie » supposée des récits du narcotrafic, H. Yépez avance l'argument selon lequel la narcolittérature ne domine pas le marché éditorial et qu'il s'agit d'une expression littéraire « désautorisée » (*desautorizada*) par la critique littéraire issue de la capitale. En assimilant de manière abusive les écrivains du Nord aux sujets dont ils parlent, la critique dite « canonique » aurait justifié leur expulsion symbolique du champ littéraire : « *en la figura literaria del narco son fusionados narcotraficante y narcoescritor. El narcoescritor es visto como un problema que desea ocultarse*²¹. »

La « narcolittérature », une catégorie inconmode

Le débat sur la « narcolittérature » réactive des oppositions entre le centre et la marge du Mexique, mais c'est surtout un débat de valeurs qui oppose, de manière conflictuelle, des points de vue normatifs sur la mise en récit des effets de la violence actuelle dans ce pays. H. Yépez a donc sans doute raison lorsqu'il affirme qu'au Mexique, « *hacer o no-hacer “narcoliteratura” es una dicotomía que ha determinado formas e identidades literarias mexicanas del nuevo siglo*²² ». L'aggravation de la violence n'a fait qu'aviver les débats sur l'inscription romanesque du narcotrafic, entre homologation par le marché littéraire et relégation par les intellectuels. Précisons cependant que cette polémique n'oppose pas de façon binaire les contempteurs de cette littérature

20 Nous traduisons : « La croyance romantique dans la “Littérature”, avec un L majuscule, comme en un champ onirique de la création détaché de la consommation (du marché), à travers laquelle on privilégie des œuvres qui possèdent un “lyrisme épuré”, et qui existent loin de notre sale réalisme quotidien. », Diana Palaversich, *op. cit.*, p. 53.

21 Nous traduisons : « [...] dans la figure littéraire du narco, on fusionne le narcotrafiquant et le narco-écrivain. Le narco-écrivain est considéré comme un problème qu'on désire cacher. », Heriberto Yépez, « Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México », *Hispanic Journal*, vol. 36, n° 2, Indiana University of Pennsylvania, 2015, p. 103.

22 Nous traduisons : « faire ou ne pas faire de la “narcolittérature” est une dichotomie qui a déterminé les formes et les identités littéraires nouveau millénaire ». *Ibid.*, p. 95.



à ses défenseurs, mais donne lieu à un éventail de prises de position parfois ambivalentes. Surtout chez les écrivains, peu enclins à adopter une terminologie journalistique ou universitaire, qui refusent de se laisser enfermer dans une catégorie éditoriale qu'ils estiment péjorative, et qui ne veulent pas devoir leur reconnaissance au traitement d'un sujet à la mode, même si l'actualité les y encourage. Interrogés sur leur appartenance à la *narconovela*, les écrivains qui choisissent de faire du narcotrafic le thème central de leur récit s'efforcent ainsi de justifier leur choix en résistant aux assignations qui les cantonnent à leur origine géographique ou à leur affiliation supposée à un courant littéraire. Alejandro Páez Varela, auteur d'une *Trilogía del desencanto* centrée sur la violence criminelle à Ciudad Juárez, explique par exemple que c'est la violence qui l'entoure qui le pousse à en faire le sujet de ses œuvres, et non la volonté de s'inscrire dans un quelconque courant littéraire :

[...] realmente nunca pensé que algunos de mis trabajos pudieran considerarse narcoliteratura, siento que es muy temprano para que los autores mismos pensemos en que existe una corriente llamada narcoliteratura. Nací en Ciudad Juárez, crecí allí y la ciudad marcó mucho de lo que soy. No hay manera de renunciar a lo que puedo narrar cuando lo que voy a narrar está contaminado de mí mismo o, dicho de otra manera, uno no escribe desde la nada, uno escribe desde lo que es y yo crecí en ese ambiente. Lo que está en mis libros es lo que me es natural, yo no tenía otra cosa respecto de la cual escribir. Yo digo que escribo historias de amor y, ya ven, me salen un montón de balazos²³.

Analyser les termes de ce débat s'avère d'autant plus compliqué que les acteurs qui y prennent part ne donnent pas toujours une illustration nuancée de la position de leurs adversaires. Par exemple, la critique des angles morts politiques de la fiction du narcotrafic par Oswaldo Zavala dans un ouvrage récent, *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*²⁴ permet à celui-ci de formuler un

23 Nous traduisons : « [...] vraiment, je n'ai jamais pensé qu'on puisse considérer certains de mes travaux comme de la narcolittérature, je sens qu'il est très tôt pour que nous autres auteurs envisagent qu'il existe un courant appelé narcolittérature. Je suis né à Ciudad Juárez, j'ai grandi là-bas et la ville a façonné beaucoup de ce que je suis. Il n'y a pas moyen de renoncer à ce que je peux raconter quand ce que je vais raconter est contaminé par ce que je suis, ou, autrement dit, on n'écrit pas à partir de rien, on écrit à partir de ce qui est, et moi j'ai grandi dans cette atmosphère. Ce qui est dans mes livres, c'est ce qui me vient naturellement, je n'avais rien d'autre sur quoi écrire. Je dis que j'écris des histoires d'amour, et vous voyez, ce qui sort de moi c'est un tas de fusillades. », Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías et Ingrid Urgelles, «Yo digo que escribo historias de amor y me salen un montón de balazos». Entrevista a Alejandro Páez Varela », *Mitologías hoy*, vol. 14, décembre 2016, p. 307.

24 Oswaldo Zavala, *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Mexico D.F., Malpaso, 2018.



plaidoyer nécessaire pour la réhabilitation des notions de référence et de vérité dans l'analyse des textes littéraires. O. Zavala interroge la responsabilité de la fiction à l'égard d'une vérité historique – la participation directe de l'État mexicain à la violence – qui peine à s'imposer dans le débat public. Un autre mérite fort de ce livre est de mettre en évidence la responsabilité politique et morale d'un certain discours critique sur les fictions du narcotrafic. Il pointe que l'exégèse de ces récits, faute de problématiser l'effacement symbolique des consommateurs, des financiers, des complices institutionnels et des soutiens structurels des cartels dans les récits de crime organisé, participe à la normalisation d'une représentation conventionnelle de ces organisations comme seules et uniques sources de la violence au Mexique. Cette position n'en comporte pas moins certaines outrances qui limitent la portée de l'argumentation. Ainsi, l'accusation faite aux auteurs de fiction d'être incapables de prendre leurs distances avec les discours officiels, voire de justifier dans leurs œuvres la militarisation de la lutte contre le narcotrafic, semble excessive, comme l'est le reproche fait aux critiques universitaires de faire preuve de naïveté en confondant la représentation littéraire avec la réalité empirique du narcotrafic :

Entre otros, los estudios de académicos como Hermann Herlinghaus, Gabriela Polit, Diana Palaversich o Rebecca Biron asumen que al abordar el disperso corpus de « narconarrativas » es posible al mismo tiempo comprender lo real del narcotráfico entre Colombia, México y Estados Unidos²⁵.

L'autre risque qu'encourt cette position est de réduire la vertu politique du récit littéraire à la proximité du discours des auteurs avec celui de thèses historiographiques critiques. Ce choix amène parfois O. Zavala à proposer des interprétations qui vont à l'encontre des intentions manifestes des auteurs. O. Zavala reproche ainsi à Yuri Herrera, l'auteur des *Travaux du Royaume*, d'extrapoler le narcotrafic de son contexte historique et d'en restituer une vision manichéenne²⁶, alors qu'il s'agit d'un choix esthétique absolument

25 Nous traduisons : « Entre autres, les études de chercheurs tels que Hermann Herlinghaus, Gabriela Polit, Diana Palaversich ou Rebecca Biron partent du principe qu'en abordant le corpus dispersé des « narco-récits », il est possible de comprendre les réalités du trafic de drogue entre la Colombie, le Mexique et les États-Unis », Oswaldo Zavala, « Fonseca, Alberto, Cuando llovió dinero en Macondo. Literatura y narcotráfico en Colombia y México, Buenos Aires; Culiacán: Editorial de la Universidad Nacional del Sur; Universidad Autónoma de Sinaloa, 2016, 198 p. », *Transmodernity. Journal of Peripheral Culture Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 9, n° 1, Merced, University of California Digital Library - eScholarship, 2019, p. 116.

26 Oswaldo Zavala, « Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives », *Comparative Literature*, vol. 66, n° 3, juin 2014, p. 340-360.

délibéré, dont les implications ne sont pas pleinement mesurées par l'article. Comme l'a affirmé Y. Herrera dans divers entretiens, *Les Travaux du Royaume*, le narcotrafic sert en effet de prétexte à une réflexion sur les rapports entre l'art et le pouvoir²⁷. O. Zavala ne retient pas non plus des *Travaux du Royaume* les éléments susceptibles d'aller dans le sens de sa démonstration, notamment le fait que la croyance de Lobo en la toute-puissance du cartel est dénoncée *in extremis* comme une illusion que tout le récit, précisément, s'attache à déconstruire. Il n'examine pas non plus l'hypothèse selon laquelle l'abstraction des figures du roman participe à la richesse des significations politiques de ce parti-pris allégorique. Avant d'être lue au prisme de l'actualité de la « guerre contre la drogue », cette œuvre parue en 2004 avait d'ailleurs fait l'objet d'interprétations très politiques, comme chez Elena Poniatowska qui voyait dans le « cartel » formé par le Roi et sa Cour une métaphore du Parti Révolutionnaire Institutionnel (PTI), qui exerça un véritable monopole dans le gouvernement du Mexique depuis sa création jusqu'en 2000²⁸.

L'institutionnalisation et la légitimation de la « narconovela » par l'université

L'appropriation littéraire du narcotrafic constitue, du fait même de l'urgence que représente la violence, « un problema dialéctico, lleno de contradicciones y extrañezas, que vuelve imposible cualquier tarea de comprensión totalizante²⁹ ». Depuis le début des années 2000, de très nombreuses publications universitaires, sous forme d'articles, de livres, d'ouvrages collectifs et de thèses de doctorat, comme l'ouvrage d'Alberto Fonseca, *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*³⁰, tiré d'une thèse soutenue en 2009, se sont efforcées de définir les spécificités thématiques et formelles de la littérature

27 Rubén Arribas et Yuri Herrera, « Si uno va a intervenir la página en blanco, debe saber para qué. Entrevista con Yuri Herrera », *Revista Teina*, n° 19, 2008.

28 Elena Poniatowska, « Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera », *La Jornada*, 5 décembre 2004.

29 Nous traduisons : « un problème dialectique, plein de contradictions et d'étrangetés, qui rend impossible toute tâche de compréhension totalisante. », Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles et Danilo Santos, « Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental », *Mitologías boy*, vol. 14, 2016, p. 22.

30 Alberto Fonseca, *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*, Bahía Blanca, Culiacán, EdiUNS, Universidad Autónoma de Sinaloa, coll. « Colección Estudios sociales y humanidades », 2017, 198 p.

du narcotrafic à partir des cas colombien et mexicain. Fait remarquable, cette légitimité d'une littérature longtemps considérée comme périphérique sur le plan géographique (en tant que littérature publiée dans le nord du Mexique) et mineure sur le plan artistique (en tant qu'expression folklorique de la criminalité associée à la culture populaire) se construit désormais à partir du champ universitaire, dans les établissements du centre du Mexique, notamment à la célèbre Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) où sont édités la plupart des ouvrages sur le sujet.

L'un des problèmes théoriques qui se posent à la critique mexicaine est de définir la spécificité formelle d'une catégorie littéraire dont l'émergence est à la fois le fruit d'une conjoncture politique exceptionnelle et le résultat d'une banalisation par la presse et la critique culturelle d'une appellation péjorative et refusée, celle de « narcolittérature », dont le sens demeure encore très vague. C'est précisément la banalisation de cette expression dans le métadiscours journalistique et critique qui conduit les spécialistes à s'emparer du problème de la dénomination de cette tendance littéraire, et à parler à leur tour de « narcolittérature », mais dans un sens positif. Tandis que certains proposent une perspective diachronique pour étudier la constitution, puis la diffusion, des traits formels et thématiques de la « narcolittérature » actuelle³¹, d'autres chercheurs adoptent une démarche de poéticien. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk recense plusieurs critères – la prévalence des thèmes du corps et de la violence, l'intertextualité, la présence d'un individu lettré confronté à la criminalité et le dialogue avec d'autres métadiscours artistiques qui forgent la mythologie du narcotrafiquant au Mexique – lui permettant de postuler la cohérence d'une tradition littéraire en voie de constitution³². À sa suite, d'autres chercheurs ont proposé une théorisation de la « narcolittérature » en tant que genre littéraire à part entière, fondée sur le relevé des caractéristiques d'ordre sémantique ou syntaxique³³ qui la distinguent d'autres récits sur le crime organisé et la violence. Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles et Danilo Santos López définissent par exemple un faisceau de critères thématiques, formels et pragmatiques fonctionnant comme autant d'éléments de reconnaissance du genre : la présence d'un narrateur autodiégétique et d'un personnel romanesque partagé entre criminels, policiers et intellectuels ; une configuration spatio-temporelle

31 Ramón Gerónimo Olvera, *Sólo las cruces quedaron: literatura y narcotráfico*, Primera edición, México, Ficticia, coll. « Biblioteca de ensayo contemporáneo », 2013, 229 p.

32 Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2013.

33 Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.

qui allie la représentation des marges politiques à la mise en scène d'un présent « circulaire » ; et l'ancrage de la fiction dans l'histoire immédiate du Mexique. L'article s'intitule « *La narcoliteratura sí existe*³⁴ » : la reprise ironique par les auteurs de cet article du titre du dernier ouvrage d'O. Zavala est révélatrice du parti-pris critique sur lequel repose cette proposition de classement. Théoriser la « narcolittérature » comme genre littéraire revient en effet à défendre la valeur des œuvres regroupées sous cette appellation, et à s'opposer à un point de vue négatif considéré comme dominant. En d'autres termes, donner à la « narcolittérature » un contenu théorique revient à la légitimer sur le plan artistique et s'opposer à sa stigmatisation en tant que simple « mode » éditoriale.

Cependant le projet de définir la « narcolittérature » comme genre littéraire, et d'attribuer à cette catégorie ainsi qu'aux œuvres qui en relèvent une légitimité littéraire et universitaire, ne résout pas certaines difficultés. Des objections éthiques, puis théoriques, à l'utilisation du préfixe « narco » comme mode de classification et de dénomination des textes littéraires sur le narcotrafic, ont ainsi été soulevées, parfois par les critiques eux-mêmes.

Un problème éthique est l'équivoque que cette préfixation introduit entre les expressions culturelles issues des subcultures criminelles – ce que les autorités mexicaines dénoncent, au sens large, comme la « narcoculture » – et leur retraitement artistique par la littérature. Le risque est d'attribuer une valeur contre-hégémonique à des récits qui participent en fait à la légitimation des discours officiels sur la criminalité, voire qui profitent aux criminels eux-mêmes. Mais l'usage de la catégorie de « narcolittérature » met aussi en jeu une éthique de l'interprétation. Il s'agit aussi de s'interroger sur la visibilité que le discours universitaire peut donner, indirectement, aux organisations criminelles, dont la présence dans l'espace public repose, comme l'écrit Juan Villoro, sur un usage très savant du spectaculaire et sur la cooptation d'artistes payés pour en donner une image positive³⁵. En « autorisant » certains modes d'inscription des images et du lexique de la criminalité dans le discours critique universitaire, la critique ne perpétue-t-elle pas certains effets pervers de ces images, accusées d'entretenir une fascination pour les criminels ? La question

34 Ingrid Urgelles Latorre, Ainhoa Vásquez Mejías et Danilo López, « La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo », dans Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, Chihuahua, El Colegio de Chihuahua, 2021, p. 15-37.

35 Juan Villoro, « La alfombra roja : comunicación y narcoterrorismo en México », dans Oswaldo Estrada (dir.), *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*, Valence, Albatros Editores, 2015, p. 31-42.

d'une complicité culturelle involontaire des artistes et des critiques avec la criminalité organisée est soulevée par G. Polit-Dueñas en conclusion de son ouvrage *Narrating Narcos: Culiacán y Medellín* :

The perverse effects of narco trafficking in the boom of narco narratives and the success of the authors who deal with its symbolic representation are elements that my own book takes part in. I wrote this book with passion and excitement, and yet I know that it carries the venom it seeks to analyze³⁶.

Manuela Bertone, Antonio Nicaso et Donato Santeramo posent la même question en Europe à propos de l'appropriation « mafieuse » des représentations littéraires et filmiques des « cultures mafieuses » en Italie :

L'exégèse, on le sait, légitime son objet. [...] Comment éviter de contribuer au renforcement du mythe et de tous les stéréotypes qui forgent la *narratio* mafieuse, dès lors que l'on se focalise sur ses aspects inventifs et romanesques, même si ce n'est pas pour attiser la curiosité du public³⁷ ?

La catégorie de « narcolittérature » pose également des problèmes théoriques quant à son extension. Comme l'observe Coralie Pressacco de la Luz dans l'un des rares travaux universitaires en français consacrés à ce corpus, la diversité des œuvres littéraires sur le narcotrafic, tant sur le plan formel que thématique, résiste à un classement trop rigide³⁸. Comment justifier le regroupement de récits si disparates sur la violence et le trafic de drogues, alors même que la critique ne dégage aucun consensus clair sur les critères thématiques et formels qui caractériseraient la « narcolittérature » ? Alberto Fonseca écrit que les récits sur le narcotrafic : « *no consisten un género literario en particular*³⁹ », mais « *utilizan una gran variedad de discursos y estrategias que impiden su definición a partir de las reglas de género*⁴⁰ ». Oswaldo Zavala évoque de même « *a dispersed*

36 Nous traduisons : « Les effets pervers du narcotrafic dans le boom des narco-récits et le succès des auteurs qui s'attaquent à sa représentation symbolique sont des éléments auxquels mon propre livre participe. J'ai écrit ce livre avec passion et enthousiasme, et pourtant je sais qu'il est porteur du poison qu'il cherche à analyser. », Gabriela Polit Dueñas, *op. cit.*, p. 178.

37 Manuela Bertone, Antonio Nicaso et Donato Santeramo, « Discours mafieux, culture mafieuse », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36, 2019, p. 6.

38 Coralie Pressacco De La Luz, « La violence dans la littérature mexicaine actuelle. Approche littéraire, lexicologique et traductologique », Reims, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2019, 518 p.

39 Nous traduisons : « [ils] ne constituent pas un genre littéraire en particulier ». Alberto Fonseca, *op. cit.*, p. 152.

40 Nous traduisons : « [ils] utilisent une grande variété de discours et de stratégies, ce qui empêche de les définir à partir de règles génériques », *Ibid.*, p. 153.

*but interrelated corpus of texts, films, music, and conceptual art focusing on the drug trade*⁴¹ ». La même hésitation se retrouve chez Felipe Oliver Fuentes, qui regroupe sous l'étiquette « narcolittérature » des œuvres qui « *tratan de manera central o parcial la produccion, distribucion y el consumo de drogas*⁴² ». La très grande porosité des textes identifiés comme appartenant à la « narcolittérature » avec d'autres genres, comme le roman noir, le récit d'enquête, le roman picaresque, le « récit de formation », le témoignage... sans compter le genre musical du *corrido* ou le genre cinématographique du *western*, invite à ne pas les réduire à la thématique du « narco ».

C'est ainsi que les critiques, tout en employant le terme « narcolittérature », résistent à l'idée d'utiliser le préfixe « narco- » comme un mode de classification générique et interrogent la pertinence de cette étiquette. Cette ambivalence du discours critique, qui hésite à adopter une dénomination à laquelle il recourt par ailleurs, apparaît dans un article publié dans le supplément littéraire de *La Jornada* par l'écrivain mexicain Orlando Ortiz : « *la narcoliteratura es un espejismo, y por lo mismo, algo que no (o casi no) existe*⁴³ ». F.E. Fuentes met par ailleurs ses lecteurs en garde contre les dangers d'une détermination générique trop étroite des textes sur le narcotrafic. Parler de « narcolittérature » et non de « littérature sur le narcotrafic » revient à réduire la richesse thématique des œuvres, en s'interdisant de les lire autrement qu'au prisme du narcotrafic :

Desde luego, sería más apropiado hablar de corrido, novela o periodismo sobre el narcotráfico [...]: mientras el prefijo « narco » encasilla la obra literaria hasta casi anular cualquier lectura al margen de « lo narco », la preposición « sobre » traza o define una ruta de acceso que no clausura otras posibilidades⁴⁴.

41 Nous traduisons : « un corpus épars mais interconnecté de textes, de films, de musique et d'art conceptuel qui se concentrent sur le trafic de drogues. » Oswaldo Zavala, « Imagining the U.S.-Mexico Drug War », *op. cit.*, p. 341-342.

42 Nous traduisons : « [Des œuvres qui] traitent de manière centrale ou partielle la production, distribution et la consommation de drogues », Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, *op. cit.*, p. 106.

43 Nous traduisons : « la narcolittérature est un mirage, et donc quelque chose qui n'existe pas (ou presque pas) », Orlando Ortiz, « La literatura del narcotráfico », *La Jornada Semanal*, n° 812, septembre 2010. URL : <<http://www.jornada.com.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>>, consulté le 18 décembre 2021.

44 Nous traduisons : « Par conséquent, il serait plus approprié de parler de *corrido*, de roman ou de journalisme sur le narcotrafic [...]: tandis que le préfixe “narco” enferme l'œuvre littéraire, au point de quasi annuler toute lecture en marge du “narco”, la préposition “sur” trace, ou définit, une voie d'accès qui n'exclut pas d'autres possibilités. », Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, *op. cit.*, p. 9.

Pourtant, et bien qu'il soit plus approprié de parler de « littérature sur le narcotrafic », le terme de « narcolittérature » semble s'être imposé pour ainsi dire « par défaut », comme un terme « fonctionnel » et « reconnaissable » en dépit de son manque de précision :

El término narcoliteratura, claro está, no es quizá el más académico o rigorista pero sí el más funcional o por lo menos lo más reconocible. Basta con asomarse a los medios masivos de comunicación para escuchar o leer términos como narcojúnior, narcodólar, narcocorrido, narcoblogs, narcovenganza, narcosucesión, narcomanta y otros tantos que ahora se me escapan. La literatura no ha quedado libre de la « narcoepidemia lingüística » y para bien o para mal los textos literarios que tocan la problemática del contrabando han sido agrupados de manera irremediable bajo la marca genérica de narcoliteratura, con sus respectivos subgéneros como el narcocorrido, la narco-narrativa o el narcoperiodismo⁴⁵.

Si l'institutionnalisation de la « narcolittérature » comme genre littéraire nous confronte à tant de difficultés, c'est qu'elle renvoie aussi au caractère problématique de la notion même de genre littéraire, qui ne peut pas faire l'objet d'une théorie unifiée puisqu'elle obéit, comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer, à une pluralité de logiques génériques⁴⁶. En tenant compte du fait que le terme n'a que rarement été revendiqué par les auteurs, on pourrait même défendre, à l'inverse des propositions ci-dessus, que la « narcolittérature » relève d'un régime de généricité principalement *lectorial*, au sens où la définition du genre se constitue à travers le métadiscours de la réception journalistique et universitaire. Dans ce cadre, on peut dire que les œuvres rattachées à la « narcolittérature » sont d'abord des œuvres qui sont commentées et diffusées au prisme de leur inscription dans le contexte contemporain de l'extrême violence au Mexique. De ce point de vue, il apparaît que ces œuvres sont encore principalement étudiées sous l'angle de la transposition, plus ou moins

45 Nous traduisons : « Le terme narcolittérature, bien sûr, n'est peut-être pas le plus académique ou le plus rigoureux, mais il est le plus fonctionnel, ou du moins le plus reconnaissable. Il suffit de regarder les médias de masse pour entendre ou lire des termes tels que *narcojúnior*, *narcodólar*, *narcocorridos*, *narcoblogs*, *narcovenganza*, *narcosucesión*, *narcomanta*, et bien d'autres qui m'échappent à présent. La littérature n'a pas été épargnée par la « narcoépidémie linguistique » et, pour le meilleur ou pour le pire, les textes littéraires qui touchent au problème de la contrebande ont été irrémédiablement regroupés sous la marque générique de la narcolittérature, avec ses sous-genres respectifs tels que le narcocorrido, le narco-narratif ou le narco-journalisme. », *Ibid.*

46 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.

réussie, qu'elles parviendraient à opérer d'une réalité historique et sociale que le discours critique a préalablement constituée comme « narco-réalité » marquée par l'omniprésence du narcotrafic dans la vie publique et privée au Mexique.

Conclusion

Loin d'être descriptif, le terme de « narcolittérature » et ses usages charrient des enjeux à la fois littéraires, politiques et éthiques. Nous avons notamment souligné le caractère stratégique de cette notion dans le champ littéraire mexicain, en tant qu'outil de valorisation commerciale, de légitimation universitaire et de stigmatisation sur le plan esthétique et intellectuel, et montré que ces tensions pouvaient déboucher sur de véritables dilemmes pour les auteurs rattachés à cette étiquette et sommés de s'exprimer sur la situation politique du Mexique. En soulignant l'ambivalence d'une dénomination née de la conjoncture politique, nous avons vu que les jugements de valeur, extrêmement contrastés, peuvent être rattachés à des positions bien précises au sein du champ littéraire mexicain, partagé entre le centre économique et culturel du pays et des représentants des marges territoriales qui ont récemment eu accès à une plus grande légitimité littéraire. L'institutionnalisation de la « narcolittérature » en tant que genre littéraire par la critique universitaire ces quinze dernières années pose encore bien des problèmes aux critiques et aux auteurs, les récits du narcotrafic ne se laissant pas réduire à une détermination thématique unique. Même si la « narcolittérature » n'est pas un genre, sa réception ne cesse de relancer nos interrogations sur l'inscription symbolique de la criminalité organisée dans une société débordée par la criminalité et la violence, et les vertus que peut avoir cette inscription. Cette fixation du terme dans le lexique critique, toutefois, ne préjuge pas de la qualité du développement actuel de cette esthétique. La mise en cause du prétendu réalisme de ces récits a récemment laissé place à de nouvelles approches, qui prêtent aux récits du narcotrafic une fonction cathartique⁴⁷ de « purgation » de la fascination pour les criminels et de moyen d'appropriation collective de l'histoire immédiate. Ces lectures montrent que la « narcolittérature » exige d'être lue et interprétée autrement qu'à travers sa fonction de témoignage et de transcription de l'histoire immédiate du Mexique, et comme un champ d'expérimentations formelles et narratives où s'essaient, à tâtons, d'autres mémoires possibles du Mexique traumatisé par la guerre contre le narcotrafic.

47 Florence Olivier, *op. cit.*

Représentation visuelle

Rome criminelle à l'écran



Suburra : vers une nouvelle esthétique de la représentation criminelle ?

Anne-Sophie Canto

Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé: Le présent article propose une analyse de la représentativité criminelle dans la série italienne *Suburra* et des enjeux qui l'accompagnent. Ainsi, en s'attachant à observer à la fois les modalités narratives, la scénographie et les interactions entre personnages, la démonstration vise à montrer combien la fiction met en scène la dimension éthique. Pour cela, nous avons pris le parti de nous focaliser d'abord sur la figure d'Amedeo Cinaglia dont le parcours conduit le spectateur à voir se matérialiser à l'écran un irrémédiable glissement, de l'intégrité à la criminalité. Par la suite, nous nous sommes intéressés au duo emblématique de la série représenté par Aureliano et Spadino qui, selon nous, symbolisent une forme d'humanisation du tragique, suscitant ainsi l'empathie du spectateur.

Mots-clés : représentation, série, éthique, criminalité

Riassunto: Questo articolo propone un'analisi della rappresentazione criminale nella serie italiana *Suburra*, e delle questioni a essa connesse. Così, osservando le modalità narrative, la scenografia e le interazioni tra i personaggi, la dimostrazione mira a mostrare quanto la finzione metta in scena la dimensione etica. Per questo, abbiamo deciso di concentrarci prima sulla figura di Amedeo Cinaglia, il cui percorso porta lo spettatore a vedere materializzarsi sullo schermo un passaggio irreparabile dall'integrità alla criminalità. Abbiamo poi rivolto la nostra attenzione al duo emblematico della serie, Aureliano e Spadino che, secondo noi, simboleggiano una forma di umanizzazione del tragico, suscitando così l'empatia dello spettatore.

Parole chiave: rappresentazione, serie, etica, criminalità

En 2013, Giancarlo De Cataldo et Carlo Bonini font paraître le roman *Suburra*. Deux ans plus tard, l'ouvrage est adapté au cinéma par Stefano Sollima, le scénariste-réalisateur qui avait déjà dirigé, entre autres, *Romanzo Criminale* et *Gomorra – La serie*. Enfin, entre 2017 et 2020, la plateforme de streaming Netflix diffuse sa première série originale italienne : *Suburra, La serie*, qui est une libre adaptation¹ du livre éponyme. Dirigées par Michele Placido, Andrea Molaioli et Giuseppe Capotondi, les trois saisons se caractérisent par un scénario dense qui fait s'entremêler des intrigues complexes autour d'une triple polarisation criminelle. En effet, ce sont les intérêts de trafiquants romains, de figures politiques locales et de hauts dignitaires du Vatican qui se trouvent inextricablement mêlés autour de l'acquisition de terrains à Ostia, symbole géographique d'un pouvoir hégémonique.

Ainsi, *Suburra* fait partie d'une typologie moderne de séries dont la particularité est de mettre en scène des protagonistes dits atypiques². En

1 À cet égard, et pour affleurer la question de la transmédialité, nous soulignons également le fait qu'il existe de nombreuses divergences, voire incohérences, entre le film et la série. Face à l'incrédulité des téléspectateurs, Gina Gardini, la productrice de la série, avait justifié, dans un entretien, ce surprenant choix narratif de la manière suivante : « *Sono stata anche la produttrice del film Suburra e per me era molto importante che la serie fosse a 180 gradi diversa dal film e da Gomorra. Era molto importante che la serie avesse un'identità autonoma, originale. Sapevamo che non avremmo potuto dar seguito al film, perché molti personaggi che volevamo nella serie erano morti quindi eravamo obbligati a partire come prequel. Però, quanto tempo prima sarebbe dovuto cominciare il racconto e il gancio preciso con la storia del film è totalmente un'invenzione di Barbara Petronio e Daniele Cesarano, gli head writer di Suburra la serie* ». « J'ai également été la productrice du film *Suburra* et il était très important pour moi que la série soit radicalement différente du film et de *Gomorra*. Il était crucial que la série ait une identité propre et originale. Nous savions que nous ne pouvions pas donner suite au film parce que beaucoup de personnages que nous voulions dans la série étaient morts, nous avons donc été obligés de commencer par un prequel. Toutefois, la temporalité du début du récit et le lien précis avec l'histoire du film sont de totales inventions de Barbara Petronio et de Daniele Cesarano, les scénaristes en chef de la série *Suburra* » (nous traduisons). Giovanna Koch, « *Suburra: intervista a Gina Gardini, produttrice della serie Netflix* », en ligne : <<http://www.anonimacinefili.it/2017/12/20/suburra-intervista-a-gina-gardini-produttrice-della-serie-netflix/>> (consulté le 22.01.2022).

2 Pour définir cet atypisme, Andrea Bernardelli emploie la métaphore de la salissure qui, comme le montre le passage suivant, symbolise l'irréversible noirceur d'un personnage qui, dès le début, est marqué d'une forme d'incomplétude, puisqu'il n'est pas pourvu des caractéristiques attendues chez un protagoniste-héros : « *Si tratta di un protagonista privo delle caratteristiche più tradizionali dell'eroe in tutto e per tutto positivo che viene ad essere in un certo senso « sporcato » da caratterizzazioni negative, per intenderci, quelle che siamo abituati a vedere attribuite alla figura di un tradizionale antagonista* ». « Il s'agit d'un personnage qui n'a pas les caractéristiques traditionnelles du héros positif, qui est en quelque sorte 'sali' par des caractérisations négatives, c'est-à-dire celles que nous avons l'habitude de voir attribuées à la figure de l'antagoniste traditionnel » (nous

effet, aucun des personnages ne correspond à la représentation traditionnelle du héros positif, pas plus qu'il n'existe, dans la série, de réelle dichotomie avec d'autres figures construites en contrepoint. En fait, il s'agit de mesurer la profonde hétérogénéité intrinsèque de chaque personnage représenté à l'écran. Celle-ci exclut *de facto* le dualisme manichéen qui, communément, contraint à une nette distinction entre le héros et son antagoniste. Cette apparente perte se joue au profit d'une vision moniste de la nature humaine, qui ne prétend uniquement faire coexister le Bien et le Mal, au gré des situations rencontrées par les personnages, mais à montrer combien l'une et l'autre de ces notions sont poreuses et mouvantes dans le cas qui nous occupe. En tout état de cause, il semble que cela ait participé au succès de la série puisque, toujours selon Bernardelli,

le serie chiamate in causa sono di fatto quelle che hanno suscitato negli ultimi anni il maggiore interesse e curiosità critica, apprezzate non solo dal pubblico colto degli appassionati di serie tv, ma anche da buona parte della critica televisiva³.

Axée sur l'analyse de scènes où différents types de figures négatives s'illustrent, la présente étude tend à mettre en relief les modalités scénographiques qui, s'appuyant sur un mécanisme d'imitation du réel, ancrent le spectateur dans un univers composé de représentations criminelles traditionnelles réactualisées. Ainsi, il s'agit d'observer les messages délivrés par la représentativité puisque celle-ci contribue à nourrir notre imaginaire collectif et à affiner notre regard sur le monde contemporain. En effet, comme le rappelle Francesco Benigno,

les phénomènes de stylisation au moyen de figures héroïques, même dans leur version « noire », se situent en effet au sein d'univers de signes et de polarités culturelles organisant l'imaginaire collectif : une pluralité de structures normatives et discursives qui donnent accès à l'intelligibilité du monde social⁴.

traduisons). Andrea Bernardelli, « Etica criminale? Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva », *Between*, vol. VI, n° 11, 2016

3 Andrea Bernardelli, « Etica criminale? Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva », *op. cit.* « Les séries en question sont en effet celles le plus d'intérêt et de curiosité critiques ces dernières années, elles sont été appréciées non seulement par le public cultivé des amateurs de séries tv, mais aussi par une grande partie des critiques de la télévision » (nous traduisons).

4 Francesco Benigno, « L'imaginaire de la secte. Littérature et politique aux origines de la camorra (seconde moitié du XIX^e siècle) », *Annales Histoire, Sciences sociales*, Éditions de l'EHESS, 2013/3, p. 756.

Cinaglia, la bascule de l'intégrité à la criminalité

Il est intéressant de remarquer comment, dès le début de la série, le personnage de Samurai apparaît au spectateur comme le marionnettiste de la *malavita* romaine. En effet, lorsqu'à la moitié du premier épisode, celui-ci tente d'approcher Amedeo Cinaglia, l'intègre fonctionnaire de la Mairie de Rome, il se fait immédiatement rabrouer dans une scène qui, visuellement, marque symboliquement la distance morale entre les deux personnages. Contrairement au spectateur, l'homme reconnaît son interlocuteur et, malgré l'apparente courtoisie de ce dernier, il affiche une inquiétude manifeste à prolonger un échange, qui l'embarrasse. Ainsi, avant de s'éloigner, il met fin à la tentative de Samurai par ces mots : « *Io da lei non voglio sentire niente. Arrivederci*⁵ ». Le plan de vue s'élargit pour laisser place à une représentation symbolique des personnages. Tandis que Cinaglia se meut librement et d'un pas assuré dans la lumière du soleil, son interlocuteur demeure immobile, comme contraint à rester dans l'ombre des colonnes romaines qui ceignent la place. Par le jeu d'ombre et de lumière, l'image transpose métaphoriquement à l'écran l'existence d'une frontière entre deux sphères que tout oppose, tant du point de vue légal que moral. Comme la matérialisation d'un miroir, elle indique que, dans l'obscurité, d'autres dynamiques sont à l'œuvre.

La scène suivante s'ouvre sur un gros plan du visage de Cinaglia derrière lequel défilent les pins parasols et les pierres blanches du paysage urbain de la capitale. Ce brusque changement de cadrage est un puissant indicateur diégétique : les traits du personnage expriment une profonde perplexité. En outre, comme le rappelle Bela Balzas,

l'expression d'un visage isolé est un tout intelligible pour lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée, ni pour ce qui est de l'espace et du temps. Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à face avec lui [...] Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous⁶.

Cette dimension nouvelle, en l'occurrence, est celle du balancement qui s'annonce. En effet, l'image révèle ce que le discours du personnage dissimulait sous l'expression de la fermeté, c'est-à-dire une dualité émotionnelle où

5 *Suburra*, Saison 1, épisode 1, au cours de la scène qui se déroule entre 20'55 et 23'35. « Je ne veux rien entendre qui vienne de vous. Aurevoir » (nous traduisons).

6 Bela Balzas, *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 2011, p. 57.

agacement et doute se confondent. À cet instant, une voix hors-champ le tire de sa réflexion : Samurai l'a suivi jusque dans les transports en commun. L'exaspération affichée de Cinaglia, dont le regard se durcit, montre combien cette présence intrusive le perturbe. Là encore, la dimension symbolique est flagrante. Samurai apparaît dans le cadre, sans que l'on ait pu anticiper son arrivée. Pire encore, en termes de temporalité et de cohérence, cette apparition interroge par sa soudaineté. L'étonnement associé à son entrée en scène revêt immédiatement un caractère inquiétant. En clair, ce surgissement indique une nouvelle étape, plus offensive que la précédente. En effet, sourd au refus de son interlocuteur, Samurai ne renonce pas et, au contraire, augmente la pression qu'il exerce sur Cinaglia. En cela, ce personnage apparaît comme un véritable prédateur lancé à la poursuite de sa proie. Dès lors, nous comprenons dans quel registre Samurai compte jouer sa partition puisque

pour le criminel affirmé, l'honnête homme n'est qu'un gibier, bon à contraindre ou à dépouiller. À ces fins, le bandit use de méthodes quasi immuables, au fond inchangées depuis qu'elles furent systématisées par Al Capone et la famille mafieuse de Chicago, voici presque un siècle. Il s'agit d'un cocktail d'intimidation, de corruption et de violence physique⁷.

En outre, le contenu dialogique, ponctué de phrases réduites au strict minimum syntaxique, renforce la dichotomie des personnages. À l'image, la caméra fait apparaître leurs visages à tour de rôle, renforçant ainsi la sensation d'assister à une joute verbale. Néanmoins, au moment où Samurai parvient à la conclusion de son argumentaire, les deux personnages occupent le cadre simultanément. Ce choix de plan illustre métaphoriquement la clôture du dialogue. Ainsi, alors qu'il est dans une position de supériorité visuelle par rapport à Cinaglia, puisqu'il se tient debout derrière lui, Samurai affirme : « *Io e lei vogliamo la stessa cosa. Il bene di Roma*⁸ ». Le fonctionnaire ne rétorque pas. Pourrait-on, dès à présent, entrevoir une future collaboration entre les deux hommes ? Quoi qu'il en soit, il glisse subrepticement un morceau de papier dans la poche du veston de son interlocuteur, créant ainsi un premier contact physique, avant de s'éloigner.

Il faut attendre l'épisode suivant pour connaître la suite de cette intrigue. D'emblée, nous remarquons que les procédés filmiques indiquent un évident phénomène d'inversion, à trois niveaux. Premièrement, la scène, cette fois, se déroule dans la pénombre. Ce choix concourt à créer une atmosphère

7 Xavier Raufer, « Le criminel, sa vie, son œuvre. Caractéristiques cruciales, mais méconnues, du Milieu », *Sécurité globale*, vol. 20, no. 2, 2012, pp. 11-18.

8 En français, « Vous et moi voulons la même chose. Le bien de Rome » (nous traduisons).

mystérieuse, ou tout du moins inquiétante, en parfaite opposition avec celle de l'échange précédent. De plus, puisqu'elle est garante de la discrétion des agissements qu'elle masque, la nuit est couramment associée au « monde de la marginalité⁹ ». Par analogie, elle indique donc que, cette fois, c'est Cinaglia qui pénètre l'univers de Samurai. Ensuite, le renversement se caractérise par la détermination du lieu. En effet, la scène s'ouvre sur une placette exigüe, que l'on découvre par une vue plongeante. Cette perspective permet de discerner la silhouette d'un homme assis sur l'un des deux bancs qui occupent l'espace. Une musique sourde accompagne les pas d'un autre individu, qui se rapproche. Par un travelling vertical, la plongée s'accentue au point de rejoindre le point de vue interne de Samurai, qui observe l'avancée de Cinaglia. La caméra marque un arrêt sur ses chaussures élimées. Il s'agit ici d'un rappel narratif à forte valeur symbolique. En effet, ce plan renvoie à un autre, furtif mais significatif, de la scène du bus. Abaisant le regard, Cinaglia avait remarqué qu'ils portaient tous deux exactement le même modèle de Richelieu, à la différence près que celles de Samurai étaient en parfait état. Mécaniquement, le constat matérialise la dichotomie et l'enferme dans la figure de l'« *uomo del popolo*¹⁰ » dont l'intégrité est un frein à l'ascension sociale. Narrativement, ce plan de vue sur les chaussures usées préfigure le bouleversement de Cinaglia. En faisant appel à Samurai, il change métaphoriquement d'itinéraire. Cela illustre le troisième point d'inversion, puisque désormais c'est Cinaglia qui a recours à Samurai pour servir ses intérêts personnels. Conscient du mécanisme qui se met en place, ce dernier entame l'échange par cette affirmation sentencieuse : « *La Suburra. Sto posto non cambia da duemila anni. Patrizi e plebei, politici e criminali, mignote e preti. Roma*¹¹ ».

Alors que Cinaglia s'installe aux côtés de Samurai sur le banc, la caméra accompagne le mouvement et se poste derrière les personnages. De cette manière, le cadrage rend le spectateur complice des messes basses et, comme un personnage silencieux, son regard nous fait rebondir d'un visage à l'autre. C'est au cours de cette seconde entrevue que le personnage de Samurai révèle son écrasante personnalité et prend immédiatement le dessus sur son

9 Allemand, Sylvain. « La nuit au cinéma », in Catherine Espinasse, *La nuit en question(s)*, Paris, Hermann, 2017, pp. 130-132.

10 Expression employée par Samurai au cours de la scène dans le bus pour définir Amedeo Cinaglia. En français, « l'homme du peuple » (nous traduisons).

11 *Suburra*, Saison 1, épisode 2, au cours de la scène qui se déroule entre 2'41 et 4'26. « *Suburra. Ce quartier n'a pas changé en deux mille ans. Patriciens et plébéiens, politiciens et criminels, prostituées et prêtres. Rome* » (nous traduisons).

interlocuteur. Ainsi, c'est lui qui oriente le propos de la conversation et, sans développement superflu, expose en un nombre minimal de mots le réel motif de son intervention : il veut obtenir la validation du dossier immobilier des terrains d'Ostia. Il apparaît donc comme la figure criminelle traditionnelle typique selon Raufér, cité plus haut. En réponse, les traits de Cinaglia se figent dans une expression d'effroi. Cette attitude semble confirmer la dualité, puisqu'elle souligne l'immoralité de Samurai perçue à travers le prisme de l'honnête homme. Le rythme narratif et verbal ne se relâche pas pour autant. Ainsi emporté par un sentiment d'emballlement, le spectateur apprend que Samurai a déjà corrompu le dirigeant de la commission. En effet, pour illustrer sa mainmise, il reprend son propos introductif et l'élargit par la paraphrase : « *Finucci? Non è un problema. Preti, criminali e dirigenti comunali. Le carte sono già truccate. Sa chi manca? Lei*¹² ».

Pour le personnage, comme pour le téléspectateur, ce moment correspond à ce que Bernardelli, en s'appuyant sur les travaux de Vaage, nomme « *la sospensione del senso di immoralità*¹³ » et qu'il explicite ainsi : « *una sospensione e un relativo distacco da parte dallo spettatore dal senso della consueta concezione etica relativa ad eventi reali*¹⁴ ». Ainsi, ce processus tendrait à une réévaluation de notre jugement moral en fonction de la véracité des événements auxquels le spectateur est exposé. Dès lors, dans le cadre qui est le nôtre, s'opère une nette dissociation entre la réalité et la représentation d'une Rome viscéralement corrompue qu'offre la série. À ce stade de la narration, le personnage de Cinaglia sert de levier pour mettre en lumière le mécanisme cognitif et émotionnel qui fait vaciller l'éthique du spectateur. En d'autres termes, celui-ci est déjà prêt à absoudre le personnage qui, somme toute, ne semble pas être le plus impliqué dans les malversations municipales. En effet, si les plus hautes instances politiques se sont déjà alliées à la criminalité, et ce depuis l'Antiquité, pourquoi Cinaglia, à une échelle moindre, ne pourrait pas en tirer profit ?

12 *Suburra*, Saison 1, épisode 2, au cours de la scène qui se déroule entre 2'41 et 4'26. « Finucci ? Ce n'est pas un problème. Prêtres, criminels et responsables municipaux. Les jeux sont déjà faits. La seule chose qui me manque, c'est vous » (nous traduisons).

13 « La suspension du sentiment d'immoralité » (nous traduisons) in Andrea Bernardelli, « Etica criminale? Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva », *op. cit.*

14 « La suspension et un relatif détachement de la part du spectateur du sens de sa conception courante de l'éthique lorsqu'elle est liée à des événements réels » (nous traduisons) in Andrea Bernardelli, « Etica criminale? Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva », *op. cit.*

En outre, lorsque Samurai fait valoir l'échange de bons procédés en demandant à Cinaglia ce qu'il veut obtenir en retour, ce dernier marque ostensiblement son étonnement. De nouveau, c'est à travers ce personnage ingénu que la série explicite les rouages du système criminel qui, en l'occurrence, illustrent ici une forme d'interdépendance contrainte : s'il réclame une compensation, Cinaglia aura irrémédiablement franchi le seuil de l'illégalité.

Par un phénomène de contamination, la tension narrative se répercute sur le son et l'image : une sourde musique extra-diégétique s'élève et l'on observe un brusque changement d'angle de la caméra. À présent, les personnages sont filmés de face. Cette nouvelle perspective revêt une forte valeur figurative, il s'agit précisément de *faire face*. Sur un ton condescendant, Samurai brise le silence : « *Lei è come un bambino che vuol essere apprezzato, ma scopre che il mondo dei grandi ha altre regole, altri interessi. Per questo è qua. Per capire come funziona. Non è così?*¹⁵ ». La question est évidemment rhétorique, la scène se clôt sur un aveu d'autant plus éloquent qu'il n'est pas formulé, puisque Cinaglia s'éloigne à grands pas.

En conclusion, cette scène majeure, puisqu'elle illustre le moment de bascule où l'intègre Cinaglia vacille, montre aussi une forme de dissolution de la responsabilité criminelle. En effet, les silences hésitants du personnage témoignent de la posture dilemmatique dans laquelle il se trouve. Ces suspensions narratives ouvrent un espace réflexif pour le spectateur qui, mécaniquement, se met à la place de Cinaglia. De l'autre côté de l'écran, la question qui point dans l'esprit est la suivante : *qu'aurais-je fait à sa place ?* En outre, il apparaît clairement que la portée de ce franchissement irrémédiable soit significativement amoindrie par le dévoilement des dynamiques qui y ont conduit et qui le justifie. Pendant toute sa carrière, Cinaglia a prôné et incarné des valeurs morales qui, sur l'échiquier politique corrompu, ne lui ont jamais permis d'être écouté et soutenu. Pire, il a été méprisé par ceux qui, sans états d'âme, ont profité d'un système véreux érigé sur un népotisme sans borne. Pour finir, son implication dans le projet immobilier d'Ostia est réduite au rôle minime de passe-documents, au point que l'on pourrait hésiter à le qualifier de personnage criminel. Cette considération soulève une question fondamentale : où se situent les limites qui définissent le criminel en tant que tel ?

15 *Suburra*, Saison 1, épisode 2, au cours de la scène qui se déroule entre 2'41 et 4'26. « Vous êtes comme un enfant qui veut être apprécié mais qui découvre que le monde des adultes est régi par d'autres règles et d'autres intérêts. C'est pour cela que vous êtes venu, pour comprendre comment cela fonctionne. N'est-ce pas ? » (nous traduisons).

Aureliano et Spadino, ou l'humanisation tragique

Bien qu'ils incarnent tous deux la jeune génération de la pègre romaine et que, de surcroît, ils soient issus de clans rivaux, Aureliano Adami et Alberto Anacleti – surnommé Spadino – font l'objet d'un traitement narratif en totale opposition avec leur rôle supposé.

Premièrement, nous remarquons qu'au sein même de leur cercle familial, ils sont mis à la marge. Dès leurs premières apparitions, ils sont représentés comme étrangers à leur propre milieu, ce qui contribue à les percevoir, au moins dans cette perspective, comme des victimes plutôt que des bourreaux. En effet, Aureliano est un jeune homme en grande souffrance affective. Fragilisé par d'incessants conflits avec son père, il est éloigné des affaires familiales, au profit de sa sœur. De son côté, Spadino subit le poids du communautarisme gitan qui contraint son esprit libre à suivre un mouvement de meute, auquel il peine à se plier. L'état se resserre davantage autour de lui lorsque son frère Manfredi, le *capofamiglia*, lui impose un mariage de convenance. Outre que Spadino n'a pas choisi cette jeune épouse au tempérament volcanique, il doit se résoudre à feindre un amour qu'il ne pourrait de toute façon éprouver du fait de son homosexualité. En cela, Aureliano et Spadino s'insèrent parfaitement dans la dimension du tragique moderne tel qu'il est défini Robert Warshow dans son brillant essai *The Gangster as Tragic Hero*¹⁶.

Néanmoins, il est intéressant de remarquer combien la représentation cinématographique du criminel a connu de profonds bouleversements, au point que, confrontés à la série *Suburra*, certains éléments de définition énoncés par Warshow, sont tout à fait inapplicables, voire contradictoires.

En ce qui concerne les choix narratifs, Warshow précise que « *since we do not see the rational and routine aspects of the gangster's behavior, the practice of brutality—the quality of unmixed criminality—becomes the totality of his career*¹⁷ ». Ainsi, le gangster n'était représenté qu'en tant que tel, c'est-à-dire que l'ensemble de ses apparitions à l'écran n'étaient vouées qu'à nourrir la dimension criminelle de son personnage, éliminant de fait tout ce qui n'aurait pas servi ce but précis. La matrice narrative de *Suburra* est élaborée selon un

16 Robert Warshow, « The Gangster as Tragic Hero », *Partisan Review*, vol. 15, n°2, 1948, p. 240-244.

17 Robert Warshow, « The Gangster as Tragic Hero », *op. cit.* « Comme nous ne voyons pas les aspects rationnels et routiniers du comportement du gangster, la pratique de la brutalité - la qualité de la criminalité sans mélange - devient la totalité de sa carrière » (nous traduisons).

modèle inversé : Aureliano et Spadino sont constamment humanisés grâce à des apports diégétiques décorrelés de leur statut ou qui, précisément, participent activement à le déconstruire. À titre d'exemple, nous rappelons au lecteur un passage où, défiant la logique criminelle, Spadino épargne la vie d'Aureliano. L'homme est tenu pour responsable du meurtre d'un membre du clan gitan de Spadino et, alors que celui-ci le tient en joug, il entend sa bande se rapprocher. C'est ici une manière, pour le héros tragique, d'agir à contre-courant et de s'opposer, en tant qu'individu, à la force du collectif.

Ce phénomène de déconstruction par l'inattendu se poursuit dans le même épisode – et donc dans une étroite temporalité narrative – lorsque les deux hommes se retrouvent pour échanger sur un parking, à la nuit tombée. En ouverture de cette scène, la caméra accompagne la progression d'Aureliano qui, à la lueur jaunâtre de l'éclairage public, reconnaît la silhouette de Spadino. Du point de vue visuel et sonore, les éléments concordent à la mise en place d'un suspense qui devient palpable. À cet instant, comme Iphigénie avançant vers son destin mortifère incarné par Calchas, Aureliano s'approche de celui qui a le pouvoir de le tuer. Pourtant, s'opère un brutal changement de registre. Comme le montrent les lignes suivantes, l'échange qui s'ensuit est marqué par une forme de tendresse amicale qui définit avec justesse la tonalité de leur *storyline*, qui parcourt la série :

- Perché m'hai voluto vedere?
- Perché non m'hai ammazzato?
- Per questa stronzata mi hai fatto scomodare?
- Perché non mi hai sparato, Spadi'?
- Non lo so.
- Ma che cazzo di risposta è, « non lo so »?
- Di meglio non mi viene. Mi starai simpatico. Che c'è? Non mi puoi stare simpatico?
- Sì sì. Pure te mi stai simpatico. Però così ti stai a mettere contro tuo fratello.
- Perché, al posto mio che avresti fatto? Mi avresti ammazzato?¹⁸

18 *Suburra*, Saison 1, épisode 4, au cours de la scène qui se déroule entre 42'30 et 44'37.

- « – Pourquoi tu voulais me voir ?
- Pourquoi tu m'as pas tué ?
- Tu m'as dérangé pour ces conneries ?
- Pourquoi tu m'as pas tiré dessus, Spadi' ?
- J'en sais rien.
- C'est quoi, cette réponse à la con ?
- J'en ai pas d'autre. Peut-être que je t'aime bien. J'ai pas le droit ?
- Si. Moi aussi, je t'aime bien. Mais tu t'opposes à ton frère.
- À ma place, qu'est-ce que t'aurais fait ? Tu m'aurais tué ? »

En réponse à cette question, la moue d'Aureliano confirme la réciprocité de l'affection que lui porte Spadino. S'illustre ici pleinement une dimension tragique réactualisée où le destin est substitué par un ordre social qui fait obstacle aux sentiments du héros. Nous pouvons même considérer que ces deux personnages s'inscrivent dans le *topos* du lien impossible¹⁹, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. L'empathie ainsi suscitée chez le spectateur contribue à rendre les personnages attachants et, par là-même, à brouiller notre conception manichéenne de la figure criminelle.

Pour autant, la série n'est pas exempte de scènes où la violence est perpétrée par ces deux hommes, ou par ceux qui les entourent. Pour illustrer notre propos, il nous semble pertinent de prendre appui sur un passage hautement significatif du troisième épisode de la saison 3. En effet, dans cette scène de fête, de nombreuses données scénographiques et narratives méritent d'être observées. Le spectateur est immédiatement plongé dans une atmosphère légère et festive grâce à une contextualisation soignée. Le plan de vue est celui de l'intérieur d'une discothèque où l'on décèle d'abord les flashes colorés d'un stroboscope qui éclaire, par intermittence, une foule de danseurs anonymes se balançant au rythme d'une énergique musique intradiégétique. De manière presque performative, lorsque la voix de Donatella Rettore déclame « *Splendido splendente*²⁰ », Spadino apparaît à l'image. Sa tenue vestimentaire détonne : il a délaissé son habituel style urbain pour un costume irisé quelque peu extravagant et porte, à la manière des empereurs romains, une couronne de laurier dorée. Nul doute qu'il nourrit ainsi le désir de s'inscrire, de façon ostentatoire, provocante et réactualisée, dans la lignée des premiers dirigeants de Rome. Son euphorie monte d'un cran lorsqu'il voit apparaître son invité et compère, Aureliano. Forts d'un pouvoir et d'une légitimité rudement acquis au sein de leur clan respectif, les deux personnages célèbrent, dans la liesse, la fin des rivalités. Alors que, symboliquement, ils sont tous deux installés sur des trônes

19 Qu'il s'agisse d'un lien amical ou proprement amoureux, la littérature européenne, depuis la mythologie grecque avec Orphée et Eurydice puis Pyrame et Thisbé, regorge d'exemples où l'impossibilité de faire perdurer un lien naissant mais puissant conduit à une fin tragique. À cet égard, nous attirons l'attention du lecteur sur un récent ouvrage de littérature jeunesse intitulé *Vesuvio*, co-écrit par Francesco Ghiaccio et Marco D'Amore (un des acteurs principaux de la série Gomorra, et qui joue le rôle de *Ciro Di Marzio*) dans lequel l'intrigue est fondée sur la relation ambiguë entre deux adolescents, Vesuvio et Susy, tous deux fils de boss camorristes. Sur fond de guerres des clans, la haine farouche qui oppose les deux personnages ne dissimule que temporairement leurs sentiments amoureux.

20 Ce titre, que nous pourrions traduire par « Splendide brillant » est celui d'une chanson qui a fait connaître la chanteuse pop rock Donatella Rettore, en 1979.

inspirés de la démesure baroque, Spadino ouvre les bras vers la foule et s'écrit : « *I nuovi re di Roma!*²¹ ».

À la seconde suivante, la dimension tragique réapparaît soudainement pour briser cet élan et annihiler tous leurs efforts de pacification. En effet, la scène dégénère à cause d'une violente rixe qui éclate sur la piste de danse. Nadia, la compagne d'Aureliano, lui sauve la vie en abattant le fauteur de troubles. L'irréparable drame s'est produit, la réconciliation entre clans est désormais inenvisageable. Par-dessus les cris de la foule qui se disperse, s'élève une musique extradiégétique aux accents tragiques. Successivement, la caméra cadre les visages atterrés des différents protagonistes qui, comme le spectateur, comprennent à cet instant précis qu'il s'agit d'un point de non-retour. Ainsi, la diégèse réaffirme, avec virulence et dans le sang versé, l'impossibilité du lien qui unit Aureliano et Spadino.

En outre, le scénario favorise chez le spectateur l'insertion du meurtre commis par Nadia dans la zone grise du concept précédemment évoqué de la « *sospensione del senso di immoralità*²² ». En effet, le cadrage immédiat sur la jeune femme, vue de plain-pied, bras tendu et traits figés, tend à illustrer le choc émotionnel qu'elle éprouve, comme si elle était elle-même spectatrice de la scène qui vient de se dérouler. Pour appuyer ce sentiment d'effroi, le personnage d'Aureliano se rue vers elle, la désarme et prend instinctivement le rôle du consolateur : « Non è successo niente, Amore²³ ». Cette phrase, en totale contradiction avec les faits, contribue à valoriser le personnage. En effet, il apparaît comme une figure protectrice qui, au milieu d'une scène de meurtre, fait instinctivement montre d'une compréhension et d'une douceur inattendues, acceptant d'emblée d'endosser la responsabilité à sa place.

De plus, il apparaît clairement que le format sériel, contrairement à celui du film, crée une proximité entre le spectateur et les protagonistes, qui se tisse au fil du temps. D'après Bernardelli, c'est un argument supplémentaire en faveur d'une plus grande tolérance à l'égard des agissements répréhensibles ou carrément immoraux contenus dans le scénario. Ainsi, dit-il que

il senso di familiarità con il personaggio ci permette per via emotiva e irrazionale di accettare qualsiasi comportamento, anche se evidentemente

21 *Suburra*, Saison 3, épisode 3, au cours de la scène qui se déroule entre 42'27 et 49'33. « Les nouveaux rois de Rome ! » (nous traduisons).

22 Cf. note 13.

23 *Suburra*, Saison 3, épisode 3, au cours de la scène qui se déroule entre 42'27 et 49'33. « Il ne s'est rien passé, mon amour » (nous traduisons).

negativo secondo la nostra abituale concezione morale. [...] La serializzazione determina quindi la familiarità, che a sua volta ci porta ad accettare i comportamenti dei personaggi anche se normalmente li riterremmo immorali, e questo porta ad un inevitabile coinvolgimento emotivo dello spettatore nei confronti dei personaggi seppure moralmente negativi.²⁴

Pour clore notre étude sur les modalités de la représentativité humanisante et tragique de ces deux personnages, nous nous concentrerons à présent sur l'épisode final de la série. S'il constitue, sans surprise, le dénouement des multiples intrigues développées au cours des vingt-trois épisodes antérieurs, il est aussi le point culminant du très fort lien affectif qu'ont tissé Aureliano et Spadino. Celui-ci correspond en tout point au terme de « *bromance* » que Mickael DeAngelis, dans un ouvrage exclusivement dédié à la question, explicite en ces termes :

«bromance» has to denote an emotionally intense bond between presumably straight males who demonstrates an openness to intimacy that they neither regard, acknowledge, avow, nor express sexually, and this definition already begins to point to some of the paradoxes and contradictions inherent in the phenomenon : bromance involves something that must happen (the demonstration of intimacy itself) on the condition that other things not happen (the avowal or expression of sexual desire between straight males).²⁵

La séquence finale, fragmentée en plusieurs scènes²⁶, relate les dernières heures des protagonistes, avant le fondu au noir final. Il est intéressant de remarquer

24 Andrea Bernardelli, « Etica criminale? Le trasformazioni della figura dell'antieroe nella serialità televisiva », *op. cit.* « le sentiment de familiarité avec le personnage nous permet, de manière émotionnelle et irrationnelle, d'accepter n'importe quel comportement, même s'il est manifestement négatif selon notre conception morale habituelle. [...] La sérialisation détermine donc la familiarité, qui à son tour nous amène à accepter le comportement des personnages même si nous le considérerions normalement comme immoral, et cela conduit à l'inévitable implication émotionnelle du spectateur avec les personnages, même s'ils sont moralement négatifs » (nous traduisons).

25 Mickael DeAngelis (sous la direction de), *Reading the Bromance: Homosocial relationships in Film and Television*, Détroit, Wayne State University Press, 2014. «Le terme de «bromance» doit désigner un lien émotionnellement intense entre des hommes présumés hétérosexuels qui manifestent une ouverture à l'intimité qu'ils ne considèrent pas, ne reconnaissent pas, n'avouent pas et n'expriment pas sexuellement, et cette définition commence déjà à mettre en évidence certains des paradoxes et contradictions inhérents au phénomène : la bromance implique quelque chose qui doit se produire (la démonstration de l'intimité elle-même) à condition que d'autres choses ne se produisent pas (l'aveu ou l'expression du désir sexuel entre hommes hétérosexuels) » (nous traduisons).

26 Les fragments qui composent cette séquence sont les scènes qui se déroulent entre 32'12 et 32'57, 33'51 et 36'40, 37'30 et 39'19, 40'15 et 41'19 puis 44'20 et 49'28.

la reprise et l'illustration de la caractéristique initiale des personnages, celle relative à leur statut de victime d'un milieu inique et violent. En effet, cette séquence est construite autour d'une acmé tragique qui fait s'entremêler la force de l'amour et le drame du deuil, que la scénographie souligne avec soin.

Contrairement à ce que l'on peut imaginer d'une scène de fusillade, celle qui ouvre la séquence met la violence au second plan. Pourtant, acculés et à court de munitions, Aureliano et Spadino sont, l'un et l'autre, dans une position de repli précaire, accroupis derrière deux carcasses de voitures. Les détonations répétées et assourdissantes des balles qui fusent, assorti de plusieurs gros plans sur les visages hagards des personnages, amplifient le sentiment de danger et annonce, déjà, une fin tragique. C'est la scène de l'annonce d'une mort imminente, que le spectateur attend autant qu'il la repousse.

La seconde partie est articulée tout entière autour d'une forte intensité émotionnelle qui révèle la puissance du lien entre les deux personnages. Par un effet de contraste, émerge, au milieu du chaos, la plus pure expression de l'amour fraternel à travers des jeux de regard qui se substituent à un dialogue éminemment superflu. L'apogée tragique est atteinte lorsque le visage d'Aureliano se couvre du voile de la résolution et qu'il accompagne son mouvement sacrificiel d'un adieu émouvant par sa brièveté même : « *Ciao frate*²⁷ ». Cet acte irrémédiable n'apparaît pas comme un geste résigné, il nous semble au contraire que par cette action, Aureliano sublime la figure du héros tragique. En effet,

le sacrifice est ici la forme la plus parfaite du choix en ce qu'il implique simultanément la certitude de l'élection d'un objet ou d'une décision et la promotion à l'absolu de ce qui a fait l'objet du choix.

Aussi les renoncements en l'occurrence sont-ils l'inverse d'une perte. Ils assurent au contraire au sujet une possession indubitable, certes payée au prix fort, mais sans regret et même dans la fierté de l'accomplissement personnel.²⁸

Du point de vue filmique, le rythme est soudainement ralenti pour laisser place au *pathos* de la situation : Aureliano a abattu ses assaillants mais son corps, criblé de balles, s'effondre doucement. Parallèlement, une musique mélancolique accompagne les gestes désespérés de Spadino, qui se rapproche pour le soutenir. Sidéré face à l'évidence, ce dernier est d'abord dans une phase de déni et essaie de relever son ami, qui s'affaiblit davantage. Dans cet instant de vérité induit par l'imminence de la mort, Aureliano réaffirme sa propension

27 *Suburra*, Saison 3, épisode 6, dans la scène qui se déroule entre 33'51 et 36'40. « Salut, mon frère » (nous traduisons).

28 Sophie de Mijolla-Mellor, « La mort du héros », *Tropiques*, vol. 125, n° 4, 2013, p. 9.

à être une figure protectrice (« *Non è niente*²⁹ ») tandis que Spadino dévoile sa détresse sans pudeur (« *Non mi lasciare!*³⁰ »). Penché sur son ami, Spadino accompagne le corps d'Aureliano et, dans une ultime étreinte, ce dernier s'éteint. Sans aucun mot prononcé, les secondes suivantes illustrent l'habileté à représenter visuellement et à transmettre la violence des sentiments éprouvés par le personnage. À cet égard, nous rappelons que

l'image est responsable d'au moins la moitié de ce que l'on prétend véhiculer, exprimer ou faire ressentir chez l'autre, le récepteur, le spectateur. Comme disait Andreï Tarkovski, les images de cinéma sont des impressions visuelles qui peuvent évoquer plus que les mots, précisément à notre époque où les mots ont perdu leur dimension suggestive et ont épuisé le pouvoir magique qu'ils eurent autrefois³¹.

Ainsi, le spectateur observe la mutation des expressions sur le visage de Spadino qui, baigné de larmes et éclairé par les flammes, exprime le passage d'une insondable tristesse à une haine vengeresse. Le plus étonnant est que tout ce qui a précédé permet de légitimer ce qui va advenir : le fratricide. De fait, la mort de Manfredi, abattu sèchement d'une lame enfoncée dans la gorge, apparaît comme un acte de justice qui, malgré la brutalité, ancre Spadino dans une posture qui, paradoxalement, semble justifiée. Cette conception peut s'entendre à la lueur des récents travaux de Franck Wagner qui, s'appuyant sur ceux de Schaeffer, affirme que

même si, sur le plan théorique, entre *logos* et *pathos* existe une profonde divergence fonctionnelle, dans le cas du récit mimétique immersif (ce qui inclut un nombre considérable de fictions littéraires), la donne est à l'examen beaucoup plus complexe. En l'occurrence, les flux d'émotions ne sauraient être réduits à un hypothétique outil de « manipulation ». Ils constituent bien plutôt, et de façon déterminante, à la fois un vecteur d'immersion et le nécessaire « support » d'un possible retraitement des affects ainsi mis en jeu³².

Nous partageons tout à fait ce point de vue et il est clair que, dans le cas de ces deux protagonistes de *Suburra*, le court-circuit entre la raison et les affects

29 *Suburra*, Saison 3, épisode 6, dans la scène qui se déroule entre 33'51 et 36'40. « Ce n'est rien » (nous traduisons).

30 *Suburra*, Saison 3, épisode 6, dans la scène qui se déroule entre 33'51 et 36'40. « Ne me quitte pas ! » (nous traduisons).

31 Hugo Valdez, traduit par Ana Saint-Dizier, « Les photographes de cinéma : créateur de l'image filmique au Mexique », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 20, 2012, p. 56-69.

32 Franck Wagner, « Fictions du *storytelling* », *Littérature*, vol. 202, n° 2, 2021, p. 52-63.

ne conduit pas à une éventuelle manipulation du spectateur en faveur de la promotion de la figure criminelle. D'autant que, porté par un élan tragique, le récit offre un dénouement qui, du point de vue éthique et moral, balaie cette hypothèse. Il nous semble donc que l'assemblage de ces notions, *logos* et *pathos*, favorise d'abord l'immersion du spectateur, de laquelle découle un raisonnement par superposition réflexive : *Comment aurais-je agi, dans telle et telle situation, à la place du personnage ?* Cette réflexion ontologique nous oriente vers le degré supérieur de la démonstration, celui de la remise en question de la définition même du criminel. Du point de vue moral, des nuances se dessinent. En effet, contrairement à Aureliano et Spadino, Cinaglia a pris lui-même la décision d'intégrer la *malavita*, qui n'est pourtant pas son milieu d'origine. En outre, ce choix a été motivé par volonté individualiste de s'élever socialement et s'imposer sur la scène politique. En somme, le fait que nombre de ses collaborateurs soient corrompus apparaît comme une justification compréhensible mais pas suffisante. Il en va de même selon la perspective du passage à l'acte : Cinaglia n'est-il pas plus condamnable lorsqu'il assassine froidement sa femme, au seul motif qu'elle fait barrage à son ascension ?

En définitive, il ressort de notre étude que les modalités de la représentation dans la série *Suburra* s'inscrivent dans une esthétique plurielle de la figure criminelle. Celles-ci permettent de transmettre au spectateur une vision plus nuancée des mécanismes psychologiques des personnages et révèlent les dynamiques qui conduisent à l'action. Si nous rejetons la notion d'identification du spectateur aux personnages criminels, il n'en demeure pas moins que les modalités narratives convergent nettement vers une forme d'empathie à leur rencontre. De manière relativement novatrice dans le récit criminel, nous voyons poindre un bouleversement notable : loin d'incarner le fantasme de la *malavita*, le héros tragique est ici enveloppé par la pitié qu'il suscite. En cela, ces fictions nous incitent à considérer la figure criminelle à travers le prisme de la dimension éthique, dont le spectateur doit se saisir pour appréhender un phénomène foncièrement complexe, celui de la criminalité organisée.

La lunga ombra dell'anima oscura di Roma

La rete di mafia capitale nel cinema

Luana Ciavola
Université de Melbourne

Riassunto: Il saggio prende in esame alcuni film italiani, *Suburra* (2015), *Il contagio* (2017) e *La terra dell'abbastanza* (2018), in cui è possibile analizzare la rappresentazione della mafia capitolina, una criminalità *dalla natura sfuggente ed intrigata*, che abita il corpo di Roma come un magma indicibile e caotico, dimora di un'anima oscura e corrotta. Nei due film più recenti, le conseguenze della mafia di Roma si riflettono nel degrado strutturale e morale della periferia dove, all'interno dell'ordine globale dell'opulenza consumistica, concorrono a creare vuoti etici e situazioni di anti-cultura, e l'illegalità malavitosa è via per riscattarsi da situazioni di indigenza ed un destino di sconfitta.

Parole chiave: Film, cinema, rappresentazione, corruzione, mafia capitale, *Suburra*, XXI secolo, Roma

Résumé : L'essai examine quelques films italiens, *Suburra* (2015), *Il contagio* (2017) et *La terra dell'abbastanza* (2018), dans lesquels il est possible d'analyser la représentation de la mafia capitoline, un crime au caractère insaisissable et intrigué, qui habite le corps de Rome comme un magma indicible et chaotique, abritant une âme sombre et corrompue. Dans les deux films les plus récents, les conséquences de la mafia romaine se reflètent dans la dégradation structurelle et morale de la périphérie où, dans l'ordre mondial de l'opulence consumériste, elles se conjuguent pour créer des vides éthiques et des situations anticulturelles, et l'illégalité criminelle est le moyen de se racheter des situations de pauvreté et d'un destin de défaite.

Mots-clés : Film, cinéma, représentation, corruption, *mafia capitale*, *Suburra*, XXI^e siècle, Rome

Roma è una città a cui, insieme alle meraviglie monumentali, al fascino del centro storico, alla bellezza incantevole di ville, chiese e palazzi, agli angoli e alle vedute pittoresche e suggestive, appartiene un lato sinistro, fosco, nervoso, che vibra e si innerva nel tessuto di una sottile tensione sospesa che avvolge la città dal centro alla periferia, e che trova una sua espressione nell'atteggiamento strafottente, insolente, arrogante e sornione di chi abita la capitale. Negli anni cinquanta, Pasolini aveva ben percepito come Roma ospitasse contraddizioni difficili da superare, non solo prospettive estetiche, ma le risultanti di un progresso politico e storico tragico e vitale insieme: bellezza e bruttezza, « la ricchezza e la miseria, la felicità e l'orrore¹ », e poi « violenza e bontà, cattiveria e innocenza² », « parti di un magma, di un caos³ », ovvero lacerti contraddittori « di genere esistenziale⁴ » attaccati al corpo ed al carattere di Roma. Anche i crimini di cui si leggeva nella cronaca, secondo Pasolini, derivavano da quel magma caotico e contrastante, essendo « tutti di gente debole, terrorizzata: ammazzano affinché non siano ammazzati, prevengono il male con il male⁵ ». Così chiosando, Pasolini disvelava le cagioni di certe vite violente originarie di ambienti indigenti, dove ci si ritrovava ad essere criminali per necessità, vulnerabilità e fragilità, seguendo la « morale della giungla⁶ », per ottenere ciò che non veniva garantito di diritto.

Proprio in quegli anni, il volto criminale di Roma inizia a cambiare e accanto a quello tradizionale del bullo, del ruffiano o del malandrino, protagonista dei *fattacci* dei rioni popolari, si affianca appunto quello del borgatario malavitoso e microcriminale “per destino”, con raggiri, furti e omicidi necessari e tuttavia ancora primitivi, cui però si aggiungerà presto una criminalità più insidiosa e pericolosa. La criminalità organizzata inizia a penetrare nel tessuto della capitale puntando all'ingresso ed alla diffusione di droga, al contrabbando di sigarette, all'acquisto di immobili ed attività economiche, creando in modo subdolo e surrettizio « una rete di amicizie e di presenze nella pubblica amministrazione⁷ », in campo giudiziario e politico. A partire da allora, « una rete molto fitta di relazioni che lega più ambienti, diversi tra di loro, antichi e nuovi; [...] soggetti criminali, delinquenti, mafiosi, uomini politici e delle

1 Pier Paolo Pasolini, *La ciudad de Dios*, España, Altamarea, 2019, p. 136, traduzione mia.

2 *Ibidem*, p. 148, traduzione mia.

3 *Ibidem*, p. 136, traduzione mia.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 123, traduzione mia.

6 *Ibidem*.

7 Enzo Cicone, *L'Assedio. Storia della criminalità a Roma da Porta Pia a Mafia Capitale*, Roma, Carocci, 2021, p. 79.

istituzioni [...]»⁸ si estenderà e contaminerà il territorio romano e, sebbene se ne sia sempre negato il carattere di organizzazione criminale di tipo mafioso, questa rete invisibile e perversa, questi « oscuri e non sempre visibili intrecci [tra] ambienti legali [...] [e] quelli illegali⁹ » hanno da allora tenuto stretta nelle loro trame il potere e il denaro della *res publica* capitolina.

Negli anni settanta, tale rete criminale e corrotta trova un punto gravitazionale nella banda della Magliana. Parlare della banda della Magliana significa « addentrarsi in un buco nero che risucchia in sé oltre un decennio di storia italiana e centinaia di personaggi, collegati fra loro da fili sottili e quasi invisibili¹⁰ ». Composta da « delinquenti comuni, uomini dell'eversione nera, della politica, della destra estrema, della massoneria e dei servizi segreti deviati¹¹ », sorta « come organizzazione criminale dedita al traffico della droga e ai sequestri di persona », la banda « diventa nel giro di pochi anni una vera holding politico-criminale, in stretti rapporti con mafia, camorra, 'ndrangheta, ma anche con esponenti del mondo della politica¹² ». Tuttavia, al termine della lunga vicenda processuale non se ne confermò la connivenza mafiosa e « Roma, nell'incapacità di riconoscere i suoi mali, si autocondanna[va] a subire le conseguenze di questa difficoltà negli anni a venire¹³ ».

A distanza di circa quaranta anni, alla fine del 2014, inchieste investigative e giudiziarie portano alla luce un substrato malavitoso e criminale che con nefaste radici ramificate contamina e puntella la città eterna da decenni. Con l'operazione Mondo di Mezzo – più conosciuta come Mafia Capitale – si svela un'organizzazione di tipo mafioso colpevole di « reati [che] vanno dall'estorsione, alla corruzione, fino all'usura, al riciclaggio, alla turbativa d'asta ed al trasferimento fraudolento di valori¹⁴ ». Protagonisti ne sono Massimo Carminati e Salvatore Buzzi: Carminati è « il capo di Mafia Capitale [...] con trascorsi nell'eversione neofascista dei Nar [...] e nella Banda della

8 *Ibidem*, p. 88.

9 *Ibidem*, p. 87.

10 *Misteri d'Italia Archivio Storico Giornalistico* diretto da Sandro Provvionato, *La Banda della Magliana*, <http://www.misteriditalia.it/cn/?page_id=2556> (ultimo accesso 11 gennaio 2022).

11 Enzo Cicone, *op. cit.*, p. 115

12 *Misteri d'Italia Archivio Storico Giornalistico* diretto da Sandro Provvionato, *op. cit.*

13 Enzo Cicone, *op. cit.*, p. 131.

14 Sky tg24, *Mafia Capitale, la storia del "Mondo di mezzo": tutte le tappe*, 20 luglio 2017, <<https://tg24.sky.it/cronaca/2017/07/20/mafia-capitale-storia-protagonisti>> (ultimo accesso 11 gennaio 2022).



Magliana¹⁵ », mentre Buzzi è dirigente della cooperativa 29 Giugno che, ideata per « accogliere migranti e senza tetto, si sarebbe trasformata in un centro di potere, di malaffare e, peggio, in strumento in mano mafiosa¹⁶ ». Mafia capitale include mafie tradizionali, malavita di strada, reduci della destra eversiva, – alcuni dei quali con “leciti” incarichi politici ed impresariali – vincolati « da legami occulti con apparati istituzionali » e presenti « nei meandri oscuri, ma fruttuosi, della burocrazia, dell’amministrazione capitolina e della politica¹⁷ ». L’inchiesta porta « a ipotizzare l’esistenza a Roma di una mafia autoctona, “originaria” e “originale”, ovvero di un’organizzazione criminale assimilabile sul piano giudiziario alle associazioni di tipo mafioso¹⁸ ».

Nonostante tutto, nel verdetto della Cassazione i componenti di Mafia capitale – Carminati e Buzzi in primis – vengono assolti dalle accuse di associazione mafiosa. La sentenza fa molto discutere, e su più fronti ci si interroga sulla ragione per cui si continui a negare l’aspetto mafioso della criminalità romana. In proposito, Cicone rimarca criticamente come una classe dirigente costituita tra gli altri da intellettuali, magistrati, politici e uomini di Chiesa

ha pencolato dalle posizioni di negazionismo assoluto a quelle che riconducevano la mafia a una questione puramente criminale. Era convinta, questa classe dirigente, che la mafia fosse composta da straccioni che nulla avessero a che fare con la cultura, il consenso, la politica, le istituzioni locali e nemmeno con le paure, il senso di insicurezza e di abbandono, i bisogni, le necessità di interi quartieri e di particolari fasce sociali¹⁹.

Vero è che quando « sono penetrate attraverso le maglie del mercato », le mafie sono « invisibili » e la loro naturale configurazione è di « essere in mezzo [...] nei mercati economici, nelle relazioni sociali e nei rapporti con la politica e le istituzioni²⁰ ».

15 Alfonso Sabella, *Capitale Infetta. Si può liberare Roma da mafia e corruzione?*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 10.

16 Cicone, *op. cit.*, p. 193.

17 *Ibidem*, p. 192.

18 Nello stesso arco di tempo, le operazioni Nuova Alba e Tramonto rivelano una cupola mafiosa attiva sul litorale romano di Ostia i cui membri sono accusati di estorsione, usura, traffico di stupefacenti, infiltrazione nel tessuto amministrativo e corruzione. Nel 2019, poi, l’operazione Grande Raccordo Criminale, porta allo scoperto un giro di droga in grado di rifornire la maggior parte delle piazze di spaccio in diversi quartieri della capitale e si avvale del supporto di Michele Senese, capo di un’organizzazione mafiosa legata alla Camorra attiva nel territorio della capitale.

19 Enzo Cicone, *op. cit.*, p. 16.

20 Marcello Ravveduto, *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*, Torino, Gruppo Abele Edizioni, 2019, p. 171.



La caratteristica del versante criminale romano, che lo rende labile dall'accusa di associazione mafiosa, è che si radica e prolifera nel « fondo oscuro, melmoso, indicibile²¹ » della città e indossa tante facce, l'una diversa dall'altra, capaci di cambiare col tempo; è un fenomeno malavitoso dai caratteri compositi e poliedrici, risultante da « un ceppo virale [...], [che] ha saputo generare e provocare effetti epidemici e pandemici [...], un virus autoctono, creato nel laboratorio politico del regno dei sette colli²² ». Roma è abitata da un'anima criminale, più o meno mafiosa, più o meno autoctona, dalla natura sfuggente ed intrigata, in cui membri delle mafie tradizionali, estremisti di destra, servizi segreti, massoneria, criminali di borgata, imprenditori, colletti bianchi e uomini politici sono coinvolti in attività di corruzione, omertà, illegalità e violenza. Mondi all'apparenza separati, indipendenti e contrapposti, facce, o meglio maschere, che sotto, “nel mezzo”, si incontrano e contaminano Roma dal centro della città sino alla periferia²³.

Negli scenari periferici geograficamente e culturalmente marginali, il nefasto coacervo di corruzione, violenza, politica e mafia si manifesta visibilmente nell'incuria strutturale e nell'inefficienza e assenza di servizi. Moralmente, si riflette in un senso di sfiducia nell'ordine e nelle leggi ed in un vuoto etico e morale che viene acuito dall'ordine economico e tecnologico della sovrabbondanza e del consumismo irrazionale, in cui il rilievo umano tende a sfumare e prevale un senso di rassegnazione, annichilimento e deumanizzazione. Sono queste situazioni di anti-cultura dove, tra degrado strutturale e culturale, abbandono e insicurezza, un istinto di rivalsa, o *voja de svorta*, insieme con bisogni e desideri materiali, portano spesso a perdersi dentro strade che si incrociano con malavita e soldi facili.

21 Ciconte, *op. cit.*, p. 17.

22 Giancarlo Capaldo, *Roma Mafiosa. Cronache dell'assalto criminale allo stato*, Roma, Fazi Editori, 2013, p. 15-16.

23 Tale aspetto riflette la “teoria del mondo di mezzo” che, con significati approssimativi e *mozzicati* in romanesco, il principale accusato di Mafia capitale Massimo Carminati così descrive « È la teoria del mondo di mezzo, compà. Ci stanno, come se dice, i vivi sopra e li morti sotto e noi stamo ner mezzo... Ce sta un mondo in mezzo in cui tutti si incontrano e dici: cazzo, com'è possibile che... un domani io posso stare a cena con Berlusconi?... Il mondo di mezzo è quello invece dove tutto si incontra (...) Tu stai lì, ma non per una questione di ceto: per una questione di merito, no? Allora nel mezzo anche la persona che sta nel sovramondo ha interesse che qualcuno del sottomondo gli faccia delle cose che non le può fare nessuno. E tutto si mischia. Capito? », trascritto in Giuseppe Scarpa, « Mafia capitale, dalla mucca da mungere al mondo di mezzo: le frasi delle intercettazioni » *La Repubblica*, 05 novembre 2015, <https://roma.repubblica.it/cronaca/2015/11/05/news/mafia_capitale_dalla_mucca_da_mungere_alle_puttane_tutte_le_frase_delle_intercettazioni-126652644/> (ultimo accesso 11 gennaio 2022).

In costante sinergia con l'humus socio-culturale e politico, il cinema italiano di questi ultimi anni ha ritratto la lunga ombra che l'anima criminale mafiosa irradia sul corpo di Roma, dal centro alle periferie. *Suburra* (Stefano Sollima, 2015) è il pilastro e « mostro ciclopico²⁴ » che ha dato avvio alla rappresentazione del volto criminale capitolino. In *Suburra*, Roma viene « ritratta assoggettata dal dilagante malaffare, da trame oscure e complotti, martoriata da un titanico e insoluto meccanismo degenerante²⁵ », dove i protagonisti si muovono con risoluta efferatezza dai vertici e in prima linea, e più perversamente da dentro, per accaparrarsi potere e traffici lucrativi. *Suburra* si svolge nell'arco di sette apocalittici giorni ed altrettante notti in cui, sotto una pioggia torrenziale, un susseguirsi di vicende losche e violente porta Roma a crollare insieme al governo ecclesiastico ed esecutivo, ad implodere ed affondare dentro il suo stesso nucleo inferico, indicibile e perverso che occulta le « diverse tipologie di male » e le « declinazioni del potere che abita Roma [...], dalla costa al Vaticano [...]²⁶ ».

Rappresentante istituzionale dell'anima criminale è Filippo Malgradi, deputato che siede tra gli scranni del Parlamento ma sotto coltiva relazioni malavitose e perversioni. In una sequenza iniziale, tra scene di sesso e droga con due ragazze, dalla collana di Malgradi riluce un ciondolo a forma di celtica, simbolo popolare di un'inoppugnabile fede fascista che, all'interno della sequenza, compare nel suo lato più osceno. Dall'altro lato Aureliano, detto Numero 8, giovane di discendenza criminale esuberante e narcisista deciso ad accaparrarsi il potere e mettere le mani sul controllo del litorale di Ostia, dove si progetta la costruzione di una Las Vegas laziale. Si aggiunge la figura di Samurai, pezzo chiave dell'intera vicenda, personaggio ambiguo nel quale è stato identificato Carminati. Già estremista di destra, camerata di Malgradi ed ex-membro della banda della Magliana, Samurai incarna l'anima oscura di Roma: sa « un sacco de cose²⁷ », conosce tutti e tiene tra le mani i fili radicati nei meandri del potere politico, ecclesiastico e mafioso.

In *Suburra*, il mondo di sopra del potere istituzionale si incontra nel mezzo con quello della malavita più bieca ed efferata, ed il tutto converge

24 Santandrea nota giustamente come l'altro pilastro sia *Romanzo criminale* (Michele Placido, 2005). Matteo Santandrea, *È stata Roma. La criminalità capitolina dal "poliziottesco" a Suburra*, Roma, Rubbettino, 2019, p. 161.

25 *Ibidem*, p. 185.

26 Antonio Cuomo, « Suburra e il potere stratificato di Roma », *movieplayer.it*, 13 ottobre 2015, <https://movieplayer.it/articoli/suburra-la-recensione-del-film-di-stefano-sollima_15018/> (ultimo accesso 22 gennaio 2022).

27 Così dice Aureliano in una scena del film.

nel magma torbido della criminalità potente e indicibile, mentre il retaggio ideologico fascista strumentalizza la *forma mentis* di fondo. Eppure, nella scena finale del film, Samurai trova la morte per mano di chi non conta nulla: una volta eliminato Numero 8, il cui atteggiamento stava diventando sempre più inopportuno, Samurai viene ucciso da Viola, tossicodipendente fidanzata del giovane. Il corpo senza vita di Samurai riverso a terra sotto la pioggia imperterrita, Viola si incammina sola tra le strade buie che il diluvio sta forse ripulendo, forse inondando. In quella stessa notte, sul litorale, Sebastiano, organizzatore di esclusive feste private, meschino e viscido arrampicatore sociale, uccide Manfredi, spregevole e malvagio capo del clan zingaro degli Anacleti che vessava il giovane affinché ripagasse il debito di suo padre, che per tale ragione si era tolto la vita.

Viola e Sebastiano, rappresentanti dei senza potere sottomessi alla volontà criminale di chi il potere lo gestisce e lo divora, con le loro vite disilluse e segnate ma al tempo stesso parassite ed opportuniste, sono i soli a sopravvivere all'apocalisse del potere capitolino. Tuttavia, dai loro personaggi non traspare alcuna traccia di umiltà, ed i due non ispirano alcuna compassione o empatia: senza aspirare né al bene né ad un reale cambiamento ma solo alla soddisfazione egoistica dei propri interessi individualisti, i due sono costole della stessa anima criminale, immersi nel magma oscuro e virale dove o si rimane a galla o si annega.

Il film di Sollima viene presentato con un'emblematica frase, « non c'è più niente di sacro » e la scena iniziale si svolge nelle stanze del Vaticano, cuore del sacro dove il papa sta vivendo una crisi di fede che lo porterà a dimettersi. Con gli anni, a Roma, soprattutto nelle periferie, « la dimensione religiosa si è progressivamente affievolita e al suo posto s'è radicata una logica criminale²⁸ », insieme con uno stile di vita votato al consumismo e al conformismo che hanno finito per distruggere l'aspetto autentico della collettività. D'altra parte, come aveva notato Pasolini, « la periferia di Roma è completamente pagana²⁹ » e, come ribadisce Siti, il popolo di Roma l'ha sempre saputo « che i quattrini fanno più miracoli dei santi³⁰ ». Rifacendoci alle origini del suo significato, il sacro è ciò che sfugge alla ragione, è dimora dell'elemento folle e ferino, « l'abisso del caos » e la « fonte opaca e buia » contro cui la razionalità si adopera per emanciparsi ma senza sopprimerlo, anzi fondandosi su di esso in virtù

28 Matteo Santandrea, *op. cit.*, p. 11. A sua volta Santandrea cita da Giacomo Ravesi, Accattoni e Imperatori, *Il ragazzo selvaggio*, n. 126 (novembre-dicembre 2017), p. 4.

29 Pasolini, *op. cit.*, p. 153.

30 Walter Siti, *Il contagio*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 322.



dell'opposizione³¹. Quanto più il sacro si dimentica, si indebolisce e scompare, tanto più la collettività non evolve, si sclerotizza, e l'ordine e le sue leggi si cristallizzano. Al tempo stesso, il carattere più caotico, oscuro, animalesco ed indicibile del sacro persiste in forma assoluta ed incontrollata, focolare di azioni e comportamenti perversi ed inumani.

La criminalità di *Suburra* affonda in un abisso oscuro e caotico che fa perdere, a chi ne è soggetto, qualsiasi aspetto autentico, umano e dignitoso, per sottomettersi ad un desiderio che coincide con la legge dell'interesse e del profitto. Non è un caso, poi, dove il sacro non c'è più e l'ordine non progredisce, che l'onorevole Malgradi sfoggi un'appartenenza ideologica alle fazioni di una destra retrograda attiva quarant'anni prima. Similmente, per Samurai, che riferendosi alla sua fede fascista confesserà, indicando il cuore, « l'idea io me la porto qua. E basta », l'ideologia reazionaria di destra è stata fagocitata dal retrivo potere corrotto e mafioso. Le dimissioni del papa, infine, ribadiscono la profonda crisi spirituale in corso dentro le mura del Vaticano, luogo ugualmente contagiato, al punto che Samurai potrà permettersi di dire ad un importante prelado collaboratore del papa che si rifiuta di cedergli del denaro di dubbia provenienza « Eminenza, Lei è una persona troppo intelligente per non immaginare le conseguenze del suo atteggiamento. Se l'affare salta, quelli non ci mettono niente a farla finire in fondo al Tevere³² », laddove « quelli » sono gli innominabili detentori del vero potere criminale.

La criminalità di *Suburra* riguarda i fulcri centrali ed indicibili, eventualmente nelle sue ramificazioni nel mezzo, e alloggia e si muove in ambienti agiati e patinati che attraggono chi appartiene al mondo marginale. *Il contagio* (Matteo Botrugno e Daniele Coluccini, 2017) volge lo sguardo su certe esistenze meno privilegiate che vivono ai bordi della periferia e seppure nel film Roma appare stritolata da trame illegali e corrotte e tutto è lurido ed empio, prevale un fondo compassionevole ed umano, con risvolti drammatici. Adattato dall'omonimo romanzo di Walter Siti, il film ritrae il contagio « fra periferia e centro » in una città « nella sua natura ormai nelle mani di ricchi affaristi e palazzinari a cui si appoggiano i criminaletti di periferia che entrano perfettamente a far parte del grande meccanismo del potere³³ ». La trama si

31 Umberto Galimberti, *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 14-16.

32 Tratto dal film *Suburra* (Stefano Sollima, 2015).

33 Alice Catucci, « Il contagio di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini », *Sentieri Selvaggi*, 29 settembre 2017, <<https://www.sentieriselvaggi.it/il-contagio-di-matteo-botrugno-e-daniele-coluccini/>> (ultimo accesso 11 gennaio 2022).



sviluppa intorno all'amicizia e alle vite di Marcello e Mauro, borgatari un po' coatti che vivono nell'ombra dell'anima viscerale e criminaloide tutta romana: Marcello, nullafacente bisessuale, passa le giornate tra sessioni di culturismo ed il vizio della cocaina vivendo di espedienti al limite della legalità, mentre Mauro è al servizio di una banda criminale della zona e si sbatte per fare il salto di qualità ed arricchirsi.

L'incontro tra Marcello e Mauro avviene una notte in cui il primo viene picchiato con un vicino di casa dal clan per cui lavora Mauro, con cui i due hanno un debito di droga. L'amicizia si solidificherà quando, poco dopo, Mauro andrà a vivere con la compagna nello stesso palazzo ad alveare dove vive l'altro. Il film ha una struttura bipartita e la prima parte si svolge intorno alle vicende di Marcello, avvolte dalla corallità umana del palazzo dove vive con la moglie. Marcello incarna la figura del romano sfaticato, vizioso, insolente ma anche insicuro, debole, con una limitante assenza di autostima e certo piglio vittimistico. Con una cronica mancanza di impegni concreti e responsabilità, la sua è una vita vissuta tra la ricerca del piacere e la continua necessità di soldi che si procura illecitamente o approfittando dei sentimenti di Walter, il professore, voce narrante del film, invaghito di Marcello e che salderà per lui il debito con il clan. Il palazzo in cui vive è la dimora di un'umanità precaria e desolata, abbruttita e disillusa, abituata a soffrire e a subire, quasi ad autodistruggersi, e cova un risentimento atavico ed una rabbia che reprime e sfoga contro sé stessa o gli altri, senza possibilità di esprimere e vivere buoni sentimenti, o persino i sentimenti stessi, eccetto in alcuni slanci di solidarietà ed empatia.

Lo scenario periferico descritto è abbandonato a sé stesso e alla violenza, anche psicologica, manca ogni bontà e bellezza e di fatto, ad apertura del film, la voce fuori campo del professore lo dice « È difficile testimoniare la bellezza ». La mancanza di bellezza dell'ambiente, la fatiscenza e lo squalore degli edifici e degli spazi comunitari, le strutture scadenti e l'assenza di servizi sono fattori determinanti per la decadenza umana, la rassegnazione nonché la diffusione della criminalità. A partire dagli anni cinquanta, il boom edilizio capitolino, sin da subito trasformatosi in abusivismo speculativo, fa sì che la città si sviluppi in forma « caotica [...] senza regole e piano regolatore » e soprattutto con « l'acquiescenza degli uffici comunali [...] [e] con tutti i mezzi, leciti ed illeciti³⁴ ». Ad oggi, la situazione poco è cambiata. Abusive sono intere periferie che, abitate da « gli esclusi, gli ultimi, i marginali³⁵ » formano una vera e propria

34 Ciconte, *op. cit.*, p 89.

35 *Ibidem*, p. 92.



altra città, o città altra, marchi topografici della sperequazione economica e socio-culturale, spaccati che incidono sul dilagare di disagi materiali ed umani e quindi dell'illegalità, "necessaria" al fine di poter vivere – o sopravvivere – nella società dei consumi accelerati e superflui. Insieme all'illegalità, poi, la droga, cocaina specialmente, con « bar diventati centri di spaccio 24 ore su 24. Attività comprate per riciclare il denaro del narcotraffico. E ancora, sale slot, pizzerie, tabaccherie, ristoranti, pedine della grande rete di spaccio» che hanno « reso Roma la capitale della cocaina³⁶ ». La cocaina « permea la borgata come l'acqua intride la spugna³⁷ » e con lo spaccio

l'atavico individualismo romano, basato su scetticismo e dritteria, incapace di irriggimentarsi in strutture gerarchiche, è venuto a combaciare con la più recente strategia di vendita della camorra e della 'ndrangheta.³⁸

La seconda parte del film è ambientata tra Prati, quartiere ricco e sede di studi professionali, ed il centro storico, dove Mauro si è trasferito, tradendo in qualche modo l'amicizia con Marcello nonché la propria origine, per apportare il tanto desiderato salto di qualità alla sua vita, pur rimanendo un subordinato asservito di Carmine, il capo mafioso dallo spiccato accento napoletano che in quella zona è riuscito ad insediarsi impossessandosi di palazzi e palazzine. Non solo, ma attraverso dei prestanome, Carmine fonda una cooperativa sociale votata all'aiuto e all'integrazione di immigrati e senza tetto, in verità una mascherata per coprire soldi sporchi ed interessi illeciti – da cui un chiaro riferimento alla figura di Salvatore Buzzi, l'imprenditore arrestato nell'operazione Mondo di mezzo.

In merito al riferimento a Mafia capitale, i registi hanno affermato che volevano « dare un'idea di quello che può essere il mondo della criminalità legato a quello del potere »; la loro intenzione era dare un punto di vista personale attraverso il personaggio di Mauro, che « viene dal basso e fa parte di quel famoso "mondo di mezzo" » e che per il resto del film « rimane in bilico » dentro una morsa di tensione che lo trascina in una solitaria « discesa negli inferi³⁹ ». Lontano dalla periferia e da Marcello, in un quartiere in cui non può sentirsi che

36 Laura Melissari, « Roma, la capitale della cocaina: le principali piazze di spaccio, i costi e i numeri del consumo della "polvere bianca" » *tpi.it*, 29 luglio 2019, <<https://www.tpi.it/cronaca/cocaina-roma-numeri-20190729382212/>> (ultimo accesso 12 gennaio 2022).

37 Siti, *op. cit.*, p. 185.

38 *Ibidem*, p. 188.

39 Ciné Giornate estive di cinema, *Il contagio: Matteo Botrugno e Daniele Coluccini: Ciné 2017*, 18 luglio 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=bitR4CI0shY>> (ultimo accesso 12 gennaio 2022).



estraneo ed alienato, Mauro vive tra appuntamenti in banca, jogging e strisce di cocaina che, se in periferia era un modo per rilassarsi e stare insieme, ora è l'« unico modo per andare avanti, per resistere⁴⁰ » e tenersi in piedi. Vittima del proprio arrivismo ambizioso, la sua esistenza scivola così, giorno dopo giorno, dentro un vuoto distruttivo ed alienante che gli sottrae ogni aspetto e desiderio umano, sino a divenire uno spettro tenuto in vita dalla polvere bianca.

In una delle sequenze centrali del film, in una festa per inaugurare e raccogliere fondi per la cooperativa, la trasfigurazione e la deumanizzazione fisica e morale di Mauro si compie definitivamente, mentre la macchina da presa insiste sul volto dell'uomo devastato dai continui tiri di cocaina e dal coacervo di sentimenti contrastanti che lo sconquassano, in un conflitto interiore sofferto nelle espressioni, nei gesti e nella condotta, risultato di una scissione identitaria destinata ad esplodere, o implodere. L'apice della nottata giunge quando Carmine lo porta dove alcuni uomini del clan stanno torturando Marcello il quale, abbandonato da Mauro e dal professore, è caduto in un baratro di disperata impotenza e solitudine. Còlto mentre stava rubando del denaro appartenente al clan, legato ad un albero come un San Sebastiano o un Cristo in croce, viene preso a sassate in uno spettacolo devastante cui Mauro sarà forzato ad assistere. Nella scena, trasfigurata da un tempo rallentato ed un effetto cromatico digitalizzato, il monito « chi è senza peccato scagli la prima pietra » viene sconosciuto: lì nessuno si salva, tutti sono colpevoli e peccatori, ed il bene, l'innocenza ed il perdono sono insussistenti. Solo l'urlo muto di Mauro alla vista dello scempio salva un pezzo di umanità, quella del sentimento compassionevole dell'amicizia fraterna, grazie a cui scaturisce la definitiva presa di coscienza di Mauro che, svuotato ed annichilito, sul finire della notte, alle prime luci del giorno, si fa arrestare dalla polizia per finire in galera.

Con una contrita presa di coscienza notturna ed un tentativo di riscatto salvifico al mattino seguente, termina anche il percorso de *La terra dell'abbastanza* (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2018), la cui tragica conclusione lascia dietro di sé un sentimento di rabbiosa pietà. Nel film, la rappresentazione del contesto criminale si restringe alla periferia la quale, sebbene miratamente presente come « panorama, quasi un sottofondo musicale », nella sua descrizione reale e concreta che ne esacerba il volto « grezzo e naturale », finisce per divenire surreale spazio altro e non-luogo⁴¹. La periferia geografica diventa specchio

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Berlino Magazine, *Berlinalte 2018, Intervista ai Fratelli D'Innocenzo*, 20 marzo 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=5gwqrenKVjk>> (ultimo accesso 12 gennaio 2022).

della « periferia dell'anima » dei personaggi, che sono « tra gli ultimi e i penultimi⁴² », inclusi quelli che appartengono alla criminalità, la quale è fatta di « pochezze [...] di poco o nulla⁴³ », maglia remota che contribuisce a modo suo alla rete criminale che avvolge Roma.

I protagonisti sono Mirko e Manolo, diciottenni legati da un vincolo fraterno sin da piccoli, puri, ingenui, con il piglio scherzoso e insolente dei ragazzetti della periferia romana. Le loro vite subiscono una sterzata definitiva la notte in cui, con la vettura guidata da Mirko, investono accidentalmente un uomo, senza fermarsi. Terrorizzati ed incerti sul da farsi, si recano a casa del padre di Manolo il quale, qualche giorno dopo, scopre che la vittima investita era un « infame traditore », uno che un tempo faceva parte del clan criminale della zona, i Pantano, ma che aveva sgarrato e andava eliminato. Agli occhi dell'uomo, è l'occasione per una vera *svorta de vita* e come un « Caronte grossolano e disgraziato⁴⁴ », suggerisce al figlio di raccontare al clan del « favore » fattogli per tentare di entrarne a far parte. Manolo riesce nell'intento e successivamente anche Mirko entrerà nella banda, ed i due verranno introdotti nel giro dello spaccio e di ragazze destinate alla prostituzione.

I registi precisano che « non c'è niente di mafioso nel film perché non c'è niente di politico, ciò che rappresentano è semplicemente delinquenza rionale con una territorialità básica⁴⁵ ». Eppure è questo l'aspetto della rete criminale mafiosa romana: frazionata in gruppi che si spartiscono i quartieri in diverse zone di azione, si insidia in modo silente, senza sangue e violenza, là dove trova campo libero per gestire gli affari senza controllo ed assicurarsi la manovalanza, reclutandola tra chi ne subisce le più nefaste conseguenze. Di fatto, Mirko e Manolo « non scelgono » di essere criminali, ma « vengono scelti e non hanno mai modo di avere giurisdizione su ciò che fanno e non fanno⁴⁶ ». I due si ritrovano dentro il vortice criminale non per volontà quanto per far fronte alle situazioni economiche e sociali disagiate ereditate per nascita e per sfuggire da una vita predestinata all'indigenza e alla sconfitta a causa di un'origine inconsistente e balorda. Per Manolo, l'unica famiglia è il padre, uomo fallito e sconclusionato che vive nel diniego e nelle proprie circonvoluzioni fantasiose,

42 *Ibidem*.

43 BobbioFilmFestival, *XXII Bobbio Film Festival: "La terra dell'abbastanza", Damiano e Fabio D'Innocenzo*, 14 agosto 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=I1K13rDWaIQ>> (ultimo accesso 12 gennaio 2022).

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 Berlino Magazine, *op. cit.*

incapace di essere degno educatore e riferimento di valori etici e morali. Mirko invece vive con la madre e una sorellina, e la madre è una donna fragile, rotta, sbiadita, ed il figlio è per lei sostegno affettivo e morale. Una volta scoperta la vita delinquenziale di Mirko, la donna reagisce in modo isterico e violento, ma poi si rinchiude dentro una avvilita impotenza.

Di fatto, la terra dell'abbastanza è « una zona grigia » in cui i personaggi « non hanno né troppo poco per [...] essere puri e ripulirsi [...] ma non hanno nemmeno così tanto da sentirsi soddisfatti di ciò che hanno⁴⁷ » ed in questa terra si vive e si soffre « quell'essere sempre costretti a non poter pretendere nulla⁴⁸ ». L'inserimento nel giro malavitoso è così un modo per divenire protagonisti delle proprie vite, ma l'esperienza si trasforma in un cortocircuito fatale e deleterio e Mirko e Manolo rimangono vittime della criminalità perversa e crudele e prima ancora dell'ambiente in cui sono nati. La banda dei Pantano è una criminalità « rustica⁴⁹ », « senza sfarzo⁵⁰ », con sfaccettature sordide e squallide che ne fanno risaltare il carattere amorale e osceno. Sgradevoli e svilenti sono alcune scene relazionate con la presenza femminile che, all'interno dei confini criminali, è oggettificata e strumentalizzata in modo fortemente misogino: la donna è « mezzo » per fare denaro, per il soddisfacimento sessuale, o la riproduzione. In un tagliente piano sequenza, reso allucinato e surreale da uno straniante effetto cromatico e musicale, un vecchio membro del clan ha un rapporto sessuale con una ragazza in posizione prona di cui si vede solo la schiena archeata, corpo cosificato per il piacere animalesco e degenerare, portato all'eccesso per il fatto che l'uomo non si nasconde dallo sguardo altrui, in particolare quello curioso ma indifferente di Manolo e quello scioccato ed interrogativo di Mirko. In un'altra scena, il capo clan manifesta la propria eccitazione sessuale durante un pranzo d'affari quando una ragazza, « oggetto » della trattativa, continua a fissarlo secondo lui « facendogli gli occhi dolci », finché l'uomo abbandona la stanza con la giovane. A contatto con il clan, Mirko subisce una trasformazione simile, e durante un rapporto sessuale con la fidanzata, le sue maniere brute e violente, in precedenza dolci e affettuose, determineranno la reazione drammatica e disgustata della ragazza.

47 *Ibidem.*

48 AssociazioneDaSud, *RestartFest2020 – Day 1 – Fabio e Damiano D'Innocenzo. Storie Scellerate*, 22 ottobre 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=KCjxrsCW9CA>> (ultimo accesso 12 gennaio 2022).

49 Berlino Magazine, *op. cit.*

50 BobbioFilmFestival, *op. cit.*

Mirko e Manolo subiscono un'inesorabile assuefazione al male che trasforma i loro atteggiamenti ed i volti sconvolgendone l'aspetto umano, elemento che la telecamera enfatizza con primi e primissimi piani. Allo stesso tempo, nel fondo persiste un'intima resistenza al male, e da tale conflitto psicologico i due ragazzi vengono interiormente squassati: nel caso di Manolo, tale dissidio viene dissimulato e celato dietro una fredda e sicura indifferenza, mentre per Mirko si rivela in pause di confusa tristezza, cadute intime e malesseri o in momenti di esaltazione, rabbia e violenza, in uno sdoppiamento schizomorfo della personalità. Attratti dal facile guadagno e dalla ricchezza materiale sconosciuta ed ambita, ignorando il conflitto interiore sofferto per Mirko e mascherato per Manolo, i due arrivano a sviluppare una perversa velleità omicida e si spingono, e sono spinti, al limite estremo, in un lento ma inesorabile *cupio dissolvi*.

Con compiacenza sono eletti dal capo per togliere di mezzo un pericoloso criminale che vuole sottrarre ai Pantano la zona d'azione. Di notte, raggiunto il luogo dell'agguato, un agglomerato di baracche poco fuori Roma, Manolo fredda l'uomo con un colpo di pistola, anche se la scena non viene mostrata ma si ode solo lo sparo. Subito dopo, la telecamera insiste sul volto di Manolo che rimane osservando il cadavere che giace in una pozza di sangue: impassibile e glaciale, dopo un leggero ghigno sardonico, Manolo si uccide con un colpo alla tempia, sotto lo sguardo impietrito e sconvolto di Mirko, non visto dietro di lui. Durante il viaggio di ritorno, in macchina, ha luogo la presa di coscienza di Mirko attraverso una drammatica terapia d'urto: tra le lacrime, il ragazzo supplica un disperato ed impossibile perdono a Manolo, per non aver capito il dolore muto che lo stava lacerando dentro ed averlo abbandonato solo nel proprio inferno. La mattina seguente, mentre sta per entrare alla stazione di polizia, Mirko viene freddato da una serie di proiettili da una vettura in corsa, perché chi sgarra e tradisce va eliminato.

Individualità marginali, vulnerabili e precarie, i personaggi dei film, specialmente *Il contagio* e *La terra dell'abbastanza*, vivono esistenze nichilistiche ed esperienze solipsistiche incastrati dentro scenari privi di valori etici ed emici, contagiati dalla criminalità e spicchi del sistema globalizzato della sovrabbondanza e del consumismo ossessivo. La morte è l'inevitabile via d'uscita da un'impotente inettitudine ed una disperata solitudine per Marcello, da una fallace indifferenza ed un dolore silenzioso e lacerante per Manolo. Per Mauro e Mirko la morte degli amici è la soglia verso la redenzione, che però si compie in un muto azzeramento esistenziale, rispettivamente più e meno volontario. Di contro, in *Suburra*, Viola e Sebastiano sopravvivono, impietosi tornacontisti, il cui modo di agire non svia da quello della logica criminale ma la ricalca, senza rigettarla, per rimanere dentro la sua ombra.

Gli scenari nei film riflettono le estreme conseguenze del modo di essere dell'anima di Roma

un vero e proprio pantano dove acqua e fango si mischiano fino a diventare una melma puzzolente [...] che non consente più di capire dove si sia fermata l'inefficienza e l'incapacità dell'amministrazione e della politica e dove si siano inseriti corruzione e mafie⁵¹.

Questa melma putrida, che confonde politica e mafia ed emana un fetore di ambiguità e contraddittorietà, nelle più disagiate realtà periferiche causa non solo degrado ed abbandono strutturale ma anche un senso di sfiducia ed insicurezza, da cui derivano facilmente anomia e conflitto sociale. Sarebbero queste situazioni di anti-cultura che, generalmente connaturata alle mafie tradizionali, a Roma assume una struttura propria dovuta alla natura della mafia capitolina. Anche come specie di risvolto periferico della perdita del sacro, l'anti-cultura inibisce progresso, rinnovamento, emancipazione e favorisce apatia e rassegnazione, che possono generare svuotamento emotivo, annichilimento della volontà e deumanizzazione che, con l'opulenza e gli "obblighi" dell'ordine tecnologico neoliberale, contribuiscono a creare vuoti etici e morali ed un acritico conformismo⁵².

Testimonianza di certe realtà periferiche sono una serie di video in YouTube intitolata *Quartieri Criminali*, in cui due conduttori dal marcato accento romano visitano le borgate più pericolosamente note della capitale per ascoltare storie di giovani e meno giovani con precedenti criminali, passati spesso per il carcere, e poi redenti. Lo scopo è di far luce sul degrado e l'abbandono strutturale dove « lo Stato non c'è », il che porta a « non credere nelle istituzioni » ed è giocoforza tanto « la giustizia fai da te » come cadere nell'illegalità criminale⁵³. I conduttori insistono molto sulla morale della redenzione per diffonderne l'insegnamento ai più giovani; al tempo stesso, il fatto di avere avuto precedenti maschera nel soggetto una forma di orgoglio, secondo un codice di strada che lo eleva ad una specie di eroe redento. Ne risulta un'appiattita narrazione di storie di ragazzi di vita, alcuni non più tanto ragazzi che, tra traumi e ferite, testimoniano l'esperienza illegale come formativo rito

51 Sabella, *op. cit.*, 199

52 Ines Testoni, *La frattura originaria: psicologia della mafia tra nichilismo e omnicrazia*, Napoli, Liguori, 2008, p. 54-60.

53 *Quartieri Criminali*, *Quartieri Criminali Ponte di Nona dal Carcere ai Tatuaggi*, 19 dicembre 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=CEhTZiucVw>> (ultimo accesso 13 gennaio 2022).

di passaggio. Non si avanzano propositi critici costruttivi o valori consistenti di ampio respiro alternativi al sistema dominante economico e socio-culturale e, contro tentazioni criminali, apatia e rassegnazione ci si limita ad incitare la pratica dello sport, coltivare l'amicizia o si ammoniscono i più giovani, spesso in modo ipocritamente ironico.

Rispetto a quanto commentava Pasolini negli anni cinquanta a proposito di crimini per necessità e destino, oggi « l'illegalità è una forma di magia, una manipolazione per piegare la rigidità del mondo ai propri desideri⁵⁴ » e a quelli dell'ordine consumistico e la criminalità capitolina è un magma viscido, indicibile e mortifero, da cui un'anima mafiosa e corrotta proietta la sua ombra oscura e contamina il corpo di tutta Roma.

54 Siti, *op. cit.*, p. 323.

De la novela *Suburra* a sus reescrituras cinematográfica y televisiva

Álvaro López-Quesada
Universidad de Córdoba

Resumen: La novela *Suburra* (2013) se ha reescrito en dos ocasiones: En formato fílmico (2015) y televisivo (2017-2020). En 2017 se estrenó la primera temporada de la serie y fueron numerosas (y diversas) las opiniones que recibió la producción televisiva. El objetivo de este análisis surge de la crítica de D. Wharton, el cual afirmó que la serie era una adaptación más directa que la película. Este hecho es curioso ya que la serie es una precuela de la novela, mientras que el filme corresponde al mismo momento histórico que el texto literario. Así, analizamos las dos reescrituras a través de los personajes, quienes, además de guiar la trama, se mueven dentro del mundo diegético de *Suburra*.

Palabras claves: reescritura transmedia, *Suburra*, Carlo Bonini, siglo XXI, Italia

Résumé : Le roman *Suburra* (2013) a été adapté à deux reprises : au cinéma (2015) et à la télévision (2017-2020). En 2017 la première saison de la série a été diffusée et a reçu de nombreuses (et diverses) critiques. L'objectif de cette analyse provient de celle de D. Wharton, qui a affirmé que la série était une adaptation plus directe que le film. Ce fait est curieux car la série est un préquel du roman, alors que le film correspond au même moment historique du texte littéraire. Ainsi, nous analyserons les deux réécritures à travers des personnages, qui, en plus de guider l'intrigue, sont ceux que l'on retrouve à l'intérieur du monde diegétique de *Suburra*.

Mots clés : réécriture transmédiatique, *Suburra*, Carlo Bonini, xx^e siècle, Italie

Suburra es un título que se enmarca dentro de la *New Italian Epic*¹ ya que contribuye « *all'elaborazione collettiva di una "neo-epica", eterodossa e straniante, della storia patria*² » y mete al espectador en dilemas ético-morales³. Al igual que otros potentes ejemplos, como son *Romanzo Criminale* y *Gomorra*, *Suburra* se compone de una novela (2013) y dos reescrituras: Una filmica (2015) y otra televisiva (2017-2020). De esta forma, nos encontramos ante una saga transmedial, es decir, « *una narrazione che si dipana su più media*⁴ ». De modo que nace una extensión del relato literario a un plano más dinámico y múltiple como es el audiovisual, primero al sistema tradicional, el cine, y, después, a la serialidad⁵.

Los tres relatos utilizan como tema central el *Waterfront*, un plan urbanístico que consiste en la recalificación de Ostia⁶ con áreas residenciales, comerciales y lúdicas⁷. Este proyecto se basa en un escándalo que sacudió Italia⁸ e involucró al exalcalde Gianni Alemanno, quien fue acusado de corrupción y financiamiento ilícito entre los años 2012 y 2014, recibiendo una suma de 125 000,00€ de parte de la *Mafia Capitale*⁹. Así, las tres obras denuncian la situación de los

- 1 Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 2009.
- 2 Nuestra traducción: « a la elaboración colectiva de una “neo-épica”, heterodoxa y extraña, de la historia patria ». Ruggero Eugeni en Antonella Napoli y Mario Tirino, « Gomorra Remixed: Transmedia storytelling tra politiche di engagement, mainstream e produttività del fandom », *Series – International Journal of TV Serial Narratives*, volumen 1, nº 2, 2015, p. 194. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/5904.
- 3 Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- 4 Nuestra traducción: « una narración que se desarrolla a través de distintos medios ». Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore, « Adattamento, rimediazione, transmedia storytelling e poi? Il caso degli universi Marvel e DC Comics al cinema e in televisione », *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milán, Morellini, 2016, p. 135.
- 5 Francesca Fichera, « Racconti dalle periferie d'Italia. Il ritorno al cinema della Suburra », *Hermes. Journal of communication*, nº 13, 2018, p. 127-128. DOI: 10.1285/i22840753n13p121.
- 6 Lido di Ostia, o simplemente Ostia, es una barriada de Roma ubicada en el litoral, a unos 25 kilómetros del centro de la ciudad, que se integra en la subdivisión administrativa Municipio Roma X.
- 7 Lorenzo Nicolini, « Ostia, il progetto waterfront stravolgerà il litorale. Forse », *Roma Today*, 30/03/2012. URL: <<https://www.romatoday.it/zone/ostia/progetto-waterfront-lungomare-porto-pontile.html>> (Consultado: 5/12/2021).
- 8 Redazione, « Suburra e il Waterfront, la fiction e la realtà », *Carte in Regola*, 26/10/2015. URL: <<https://www.carteinregola.it/index.php/suburra-e-il-waterfront-la-fiction-e-la-realta/>> (Consultado: 5/12/2021).
- 9 F. Q., « Complice di Buzzi, corrotto con 125millaeuro », *Il Fatto Quotidiano*, 1 de octubre de 2015. URL: <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/10/01/mafia-capitale-avviso-di-chiusura-indagini-per-alemanno-accuse-di-corruzione-e-illecito-finanziamento/2087465/>>.

oscuros fondos de la capital, opuestos a esa visión idílica que crearon los grandes clásicos como *Vacanze romane* (1953) de William Wyler y *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini.

Aunque las dos obras audiovisuales reescriben el mismo tema, el crítico cinematográfico David Wharton, tras el estreno de la primera temporada en 2017, afirmó que *Suburra – La Serie* « [...] *it could theoretically eventually do a more direct adaptation of the book [instead of the film]*¹⁰ ». Esto nos sorprende ya que la producción televisiva sirve de precuela; mientras que la propia cinta cinematográfica corresponde al mismo momento histórico que representa el texto literario.

También Wharton destaca que *Suburra* es completa por explorar la ambición política y la corrupción, por exponer el tráfico de drogas e, incluso, por introducir a la Iglesia¹¹ en actividades ilícitas¹². La implicación de criminales y de los organismos principales de la ciudad tienen su representación en los relatos a través de los personajes, ya que sin estos, los acontecimientos dejarían de ser comprensibles¹³.

Para ello, analizaremos la reescritura de los personajes en las dos obras, teniendo en cuenta que estos en la literatura son representaciones escritas de personas¹⁴, es decir, requieren una construcción mental; mientras que en los relatos cinematográficos y televisivos adquieren una figuración visual con connotaciones de todo tipo gracias a los encuadres, la caracterización, etc.

Es necesario decir que no consideramos la serie como precuela, sino como reescritura de la novela. Esto se debe a que dejamos de tratarla como tal porque el final de la tercera temporada rompe con la coherencia argumental del mundo diegético de *Suburra*.

10 Nuestra traducción: « [...] podría teóricamente finalmente hacer una adaptación más directa del libro [en vez de la película] ». David Wharton, « Netflix's 'Suburra: Blood on Rome' shows off a unique story in a unique setting », *Daily dot*, 7/10/2017. URL: <<https://www.dailydot.com/upstream/suburra-blood-on-rome-review/>> (Consultado: 26/08/2021).

11 *Suburra* aprovecha uno de los cuatro escenarios más utilizados para el género *giallo* criminal: Roma. A diferencia de las otras ciudades – Milán, Nápoles y Palermo –, la capital cuenta con los órganos del gobierno italiano y con la Ciudad del Vaticano, los cuales están presentes en la trama de forma directa. Francesca Fichera, *op. cit.*, p. 122.

12 David Wharton, *op. cit.*

13 Seymour Chatman, *Historia de un discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990, p. 123.

14 William F. Thrall y Addison Hibbard en Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 115.

De esta forma, el presente trabajo pretende, en primer lugar, analizar los dos procesos de transducción que de la novela llevan al cine y a la televisión, y luego establecer algunas correspondencias entre las dos obras audiovisuales. Tras ello, podremos concluir por qué Wharton expresó que la serie es la reescritura más directa de las dos producidas.

Reescritura filmica

La productora ha comentado que en la reescritura cinematográfica :

*« gli eventi erano in primo piano e i personaggi erano al servizio di questa cadenza molto cupa¹⁵ ». Esto se debe a que el director vio como un problema llevar esta novela a la gran pantalla debido a la larga lista de personajes que aparecen¹⁶. Sollima también se pronuncia sobre la dificultad de reescribir el *Suburra*, ya que para él « la cosa che più preme è cogliere lo spirito, l'anima del racconto, anche se a volte è necessario modificare alcuni passaggi della trama o personaggi¹⁷ ».*

De la selección que hace el director, podemos dividirlos en varios grupos principales: políticos, Iglesia, criminales, Samurai y afectados.

La primera figura es la del político, la cual tiene vital importancia en los dos relatos. Ventura¹⁸ expone que el personaje político debe exponer su vida privada superando dificultades personales como un ciudadano más; y la vida política en la que se muestre su capacidad de liderazgo. Sin embargo, el director se aleja de esta concepción del personaje político para narrar el mundo oscuro tratado en la novela¹⁹. Así, se mantiene al mismo personaje literario: Malgradi²⁰, un parlamentario corrupto. En el *romanzo giallo*²¹ se conoce su nombre acompañado

15 Nuestra traducción: « los eventos estaban en primer plano y los personajes estaban al servicio de esta cadencia muy oscura ». Silvia Di Gregorio, « *Suburra – La Serie: differenze con il film e con il libro* », *Tv Serial*, 9 noviembre 2020. URL: <https://www.tvserial.it/suburra-differenze-film-serie-libro-video/#Suburra_guardare_prima_film_o_serie> (Consultado: 7/12/2021).

16 Nico Parente, *Ciak, si spara. Da Romanzo Criminale a Gomorra e Suburra: il crimine italiano sul grande e piccolo schermo*, Salerno, Edizioni NPE, 2017, p. 151.

17 Nuestra traducción: « lo más importante es captar el espíritu, el alma de la narración, aunque a veces es necesario modificar algunos pasajes de la trama o personajes ». *Ibid.*

18 Sofia Ventura, *I leader e le loro storie in Il racconto del capo: Berlusconi e Sarkozy*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

19 Nico Parente, *op. cit.*, p. 152.

20 En la novela, su nombre es Pericle y en el filme, Filippo.

21 Es el nombre que recibe la literatura criminal en Italia y el término se debe a las portadas amarillas de la colección *Il Giallo Mondadori* que comenzaron a publicarse a partir del año

del apelativo *onorevole* (honorable), reservado a los parlamentarios, diputados y senadores²². La transducción de este sobrenombre en el filme se da gracias a la imagen: Malgradi aparece en una sesión del Parlamento. Tras ello, se muestra la misma acción en ambos relatos, el político consume drogas y mantiene relaciones sexuales con dos prostitutas, una de ellas menor de edad, quien termina sin vida a causa de una intoxicación. Esta presentación consta de pocas páginas en la novela, mientras que en el filme se reescribe explícitamente: El acto sexual, la preparación y el consumo de estupefacientes.

En ese momento es destacable cuando Malgradi micciona por el balcón. Mientras en la novela se describe como una bendición a los transeúntes y a la ciudad bajo la expresión *urbi et orbi*, el filme ubica el hotel en la *via del Babuino* con la *piazza del Popolo* de fondo, plaza donde numerosas marchas, huelgas o reivindicaciones sociales tienen origen. Consideramos que este pasaje ha sido reescrito de forma más crítica, ya que la puesta en escena incluye al parlamentario orinando « sobre la plaza ». Así, se potencia la « mirada desencantada y de dura realidad²³ » con la que el género *giallo* se identifica a través de la caracterización de este personaje que, en vez de velar por el pueblo, actúa por sus intereses.

Aunque en el libro sea una sub-trama la que gira en torno a Malgradi, en el filme es la principal. A pesar de esta diferencia, Malgradi llega a una misma situación. El político es investigado por su implicación en actividades ilícitas. Cuando es consciente de la fragilidad de su situación, se muestra el lado más humano del personaje a través del miedo. Este momento se reescribe de forma diferente.

Por un lado, Bonini y De Cataldo lo sitúan junto a *Monsignor* Tempesta (representante de la Iglesia en el relato literario) y Samurai (máximo criminal de Roma) cuando el político conoce la dimisión del Presidente del Consejo de Ministros, se da cuenta que su inmunidad²⁴ se difumina. Malgradi amenaza a los presentes con denunciarlos si no le salvan, a lo que Samurai demuestra

1929 por la editorial Mondadori, siendo un conjunto de obras dedicadas al género criminal y policíaco.

22 Definición consultada en Treccani, enciclopedia en línea. URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/onorevole>> (Consultado: 7/12/2021).

23 Giovanni Caprara, *La novela policíaca en Italia*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2012, p. 26.

24 Según la Constitución Italiana, el artículo 68 otorga inmunidad política a los parlamentarios, siempre y cuando no alteren ninguna de las excepciones: « *salvo che in esecuzione di una sentenza irrevocabile di condanna, ovvero se sia colto nell'atto di commettere un delitto per il quale è previsto l'arresto obbligatorio in flagranza* ». Nuestra traducción: « excepto en ejecución de una sentencia de condena irrevocable; es decir, si es sorprendido en el acto de cometer un delito por el que es previsto obligatoriamente el arresto en flagrancia ». Costituzione, « Artículo 68 », 1947. URL:

que no tiene pruebas contra ellos con una actitud burlona; seguidamente ruega y suplica para que lo ayuden. Este pasaje expresa cómo el mafioso utiliza al político para alcanzar el *Waterfront* sin importar el destino de este. En la conversación se expone a Samurai con un diálogo tajante en el que demuestra superioridad y ninguna señal de compasión con Malgradi.

Por otro lado, en el filme el parlamentario celebra junto a sus compañeros la aprobación de los terrenos de Ostia. Tras conocer la dimisión del Presidente del Consejo de Ministros, se dirige a su encuentro para lograr estar en la próxima lista y prolongar su inmunidad. Para llegar al *Palazzo Chigi*²⁵ debe atravesar la *piazza Colonna*, donde cientos de personas se reúnen para despedir a Silvio Berlusconi entre insultos²⁶. Se emplea un seguimiento de la cámara al personaje dentro de la multitud que se alterna con planos frontales donde se muestra la expresión de angustia. Malgradi se enfrenta a la gente de manera violenta mientras es insultado. Cuanto más avanza, más difícil es llegar al Presidente. Finalmente, no consigue hablar con él y la secuencia concluye con un primer plano que inmortaliza la desesperación del parlamentario. Frente a las suplicas que realiza en la novela, observamos cómo en la cinta cinematográfica se utiliza una metáfora visual de la pérdida de poder, hecho que contrasta con la secuencia donde Malgradi orinaba, en la que la multitud, *il popolo*, hace frente a la corrupción.

El segundo grupo de personajes relevantes en los relatos son los clérigos. La novela incluye dos personajes: *Monsignor* (Monseñor) Tempesta y su ayudante Benedetto Umiltà. Ambos participan en la toma de decisiones del *Waterfront* y, además, se citan comportamientos ilícitos del pasado. Sin embargo, en la película no tiene la suficiente relevancia²⁷. Sólo aparecen personajes eclesíásticos

<<https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/parte-ii/titolo-i/sezione-i/articolo-68>>
(Consultado: 8/12/2021).

- 25 El *Palazzo Chigi*, situado en la *Piazza Colonna*, es la sede del Gobierno de la República de Italia y, a su vez, residencia del Presidente del Consejo de ministros.
- 26 Silvio Berlusconi es un político y empresario italiano que ha sido centro de numerosas polémicas, entre ellas, fraude fiscal, contacto estrecho con la mafia o la proposición de leyes inverosímiles, como la ley Alfano, la cual daba a los cuatro altos dirigentes de Italia –Presidente de la República, Presidente del Consejo de ministros, Presidente del Senado y Presidente de la Cámara de los diputados– inmunidad plena durante sus mandatos. En el caso que nos atañe, el motivo del abucheo y la lluvia de insultos que recibió tras su dimisión era la negación de presentar la Ley de Presupuesto de 2012 que exigía la Unión Europea para evitar que Italia entrase en una situación de bancarrota. Finalmente, la Ley fue aprobada y, seguidamente, presentó su renuncia.
- 27 La película posee una serie de subtítulos en los que aparece una cuenta atrás de siete días hasta el «*Apocalisse*». Mientras que el libro utiliza sólo la dimisión del Presidente del Consejo de ministros, Stefano Sollima modifica el contexto y lo sitúa en un «*collo del potere politico*»

en cuatro ocasiones. La primera es para ubicarnos en Roma a través de las estancias vaticanas. Esta muestra el encuentro entre el Pontífice y su secretario personal, a quien confiesa que dimitirá; las dos siguientes sirven para dar ese dato al espectador; y la última es la única que implica a la Iglesia en el proyecto inmobiliario porque narra el encuentro entre Samurai y un cardenal.

Esta reunión entre el mafioso y el religioso se aleja de la desarrollada por los escritores. En el texto literario tiene lugar en el restaurante la *Paranza*²⁸, situado en el centro histórico de la ciudad en el que las altas clases se codean. Este lugar responde a un sistema místico con significado concreto²⁹, o sea, posee un significado diferente. En este local, aquellos que predicán paz comparten mesa con aquellos que viven del crimen, por tanto, este lugar se convierte en un símbolo de hipocresía.

El tercer grupo que analizamos son los criminales. Estos podemos clasificarlos, a su vez, en los clanes y Samurai.

Los clanes principales son dos y coinciden en ambos textos: los Anacleti y los Adami. Los primeros son una familia zíngara – es decir, gitana – asentada en la zona de *Cinecittà*³⁰ y liderada por Manfredi Anacleti. Los segundos controlan Ostia con « Ernumerootto » como jefe. Entre estos estalla una guerra que dificulta los planes de Samurai para conseguir su proyecto.

El conflicto tiene origen con el asesinato de « Spadino », miembro de los Anacleti, a manos del líder Adami. La diferencia en su reescritura, no es sólo el cómo lo hace³¹, sino el dónde. Los escritores plasman este acontecimiento en las

spirituale ». Nuestra traducción: « colapso del poder político y espiritual ». Matteo Santandrea, *È Stata Roma. La criminalità capitolina dal « poliziottesco » a Suburra*. Roma, Rubbettino, 2019, p. 185; es decir, ambienta el *Waterfront* junto a la dimisión de Silvio Berlusconi y la renuncia de Benedicto XVI e, incluso, viene acompañada también del fin del « reinado » de Samurai tras su muerte, donde quedará una Roma sin líder.

28 El término *paranza* da significado tanto a un banco de peces como a un grupo armado. De modo metafórico, se aplica esta palabra para designar la « pesca » de jóvenes por parte de la mafia. Serena Nannelli, « “La paranza dei bambini”, un grande film italiano », *ilGiornale.it*, 16 febrero 2019. URL: <<https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/paranza-dei-bambini-finalmente-grande-film-italiano-1646395.html>> (Consultado: 8/12/2021).

29 María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela*, Madrid, Síntesis, 1985, p. 86.

30 Es una zona urbana perteneciente a la subdivisión administrativa Municipio Roma VII. Se sitúa en el sureste de la ciudad y su nombre se debe a que en esta área se encuentran los estudios cinematográficos: *Cinecittà*.

31 Mientras en la novela muere carbonizado, en el filme muere tras ser acuchillado. « Spadino » muere con el arma que da lugar a su apodo: *Nomen omen*, es una locución latina utilizada por primera vez por Plauto y significa que el nombre es presagio del destino del personaje.

cercanías de Ostia, mientras que Sollima lo desarrolla en zona de los Anacleti. Consideramos que este cambio dinamiza la trama y hace aumentar la violencia en el relato. Asesinar a un hombre en su propio territorio incrementa la sed de venganza, como se ve en el filme, donde rápidamente buscan la muerte del Adami. Esto favorece un alto ritmo marcado por escenas violentas y rápidas, elaboradas con movimientos de la cámara y planos cortos, que a su vez viene reescrito de la novela, la cual incorpora técnicas cinematográficas, como las descripciones de las acciones y los espacios a través de oraciones cortas, el uso de « planos » y su alternancia con otros, que provocan dinamismo y que conforman el « espacio del montaje³² ».

De modo que nos encontramos a un personaje, « Ernumerootto », violento al que no le importan las consecuencias y, por ende, su capacidad de liderazgo es cuestionada. En la otra familia, Manfredi busca desesperadamente vengarse. Sin embargo, en ambos bandos interviene Samurai, con el Adami tiene numerosos encuentros en los dos textos y le ordena frenar el conflicto con los Anacleti; con estos segundos lidia el problema involucrándolos en el *Waterfront*.

Como indicamos antes, dentro de los criminales encontramos a Samurai, quien está presente en todos los grupos anteriores. Es el verdadero líder de Roma y gobierna e influye en la política, en la Iglesia y en los clanes criminales. En ambos textos se presenta como un personaje solemne y lacónico. Se ubica en diferentes lugares demostrando que no tiene una morada fija, sino que la capital le pertenece. Esta descripción coincide en ambos relatos. También se muestra el lado humano del mafioso. En la novela corresponde a momentos concretos, uno de ellos es cuando explica a « Ernumerootto » qué es el *Waterfront* y el líder de Ostia no lo entiende: « *Il Samurai, [...] lo aveva guardato con un tratto di compassione*³³ ». Sollima, como él ha declarado³⁴, para mostrar el lado humano del personaje lo reescribe a través de otro, su madre, siendo esta la última secuencia antes de su muerte a manos de Viola, pareja del líder de Ostia.

Viola pertenece al último grupo, los afectados, su personaje correspondiente en la novela es Morgana. Estas sirven para demostrar la debilidad de « Ernumerootto ». Morgana es infiel al Adami y lo justifica con que él no es un verdadero « hombre » ni líder ya que obedece a Samurai tras las numerosas

32 David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 113.

33 Nuestra traducción: « El Samurai [...] lo había mirado con un trazo de compasión ». Carlo Bonini y Giancarlo De Cataldo, *Suburra*, Turín, Einaudi Stile Libero Big, 2017, p. 62.

34 Vittoria Scarpa, « Stefano Sollima. Regista. Il racconto di genere è come una favola: sempre attuale », *Cineuropa*, 13 octubre 2015. URL: <<https://cineuropa.org/it/interview/300079/>> (Consultado: 8/12/2021).

obligaciones que le impone. En el filme, este personaje se reescribe en Viola, una drogodependiente. Ella se ve involucrada en varias escenas en donde hay enfrentamientos entre bandas e, incluso, tras la muerte de su pareja a manos de Samurai, ella hace *vendetta* (venganza) y acaba con él. Ambos personajes femeninos son afectados por las decisiones que toma el líder de los Adami, pero a diferencia del relato literario, Viola sirve como catalizador de la trama acelerando el ritmo con escenas que implican tiroteos.

Otro personaje afectado es Sebastiano, hijo de un empresario que firma con los Anacleti para subvencionar su empresa. Una vez que está lleno de deudas, el padre se suicida y deja a Sebastiano la compañía en sus manos. Como consecuencia, el clan criminal buscará saldar la deuda a través de él. Este personaje en la novela se introduce en el argumento para dar paso a la secuela de *Suburra*, *La notte di Roma* (2015), donde será el protagonista tras realizar varias actividades delictivas junto a Manfredi. En el filme, es el personaje que más evoluciona, mientras los demás son planos y lineales³⁵, él es redondo y dinámico³⁶. Se presenta como un hombre joven de negocios, extrovertido, pero al ser coaccionado por los Anacleti su personalidad cambia radicalmente y actúa con miedo. Una vez que Manfredi incumple su palabra, lleno de rabia e ira, Sebastiano acaba matándolo en la propia casa de la familia zíngara.

Reescritura televisiva

El relato televisivo sirve de precuela de la novela y expone cómo el joven Adami y « Spadino » se aliaron en un pasado para liderar conjuntamente la ciudad. Así, nos enfrentamos a una producción que se inspira en el texto literario para ampliar el horizonte de la saga de *Suburra*; es decir, nos adentramos en un mundo diegético transmedial de categoría intersemiótica o intermedial en la que se mantiene una continuidad con el mundo ficcional de partida³⁷.

Como ocurre con el binomio anterior, el relato seriado utiliza el *Waterfront* como razón, directa o indirecta, de las tramas satélite, es decir, aquellas relacionadas estrechamente con el núcleo argumental³⁸. Pero, a diferencia

35 Plano se define como « simple y unidimensional » y lineal como « uniforme y bien calibrado ». Francesco Casetti y Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 178.

36 Redondo se define como « complejo y variado » y dinámico como « en constante evolución ». *Ibid.*

37 Nicola Dusi y Giorgio Grignaffini, *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci Editore Studi Superiori, 2020, p. 179.

38 Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 56-58.

de la reescritura fílmica, la prioridad de la productora para desarrollar la serie era « *spostarsi a 180 gradi dall'anima del film [...]. Qui abbiamo ribaltato, i personaggi che raccontavano e portavano avanti gli eventi*³⁹ ». Como definen Dusi y Grignaffini⁴⁰, para la construcción de personajes televisivos se deben considerar dos aspectos fundamentales para dotar el relato de una narración dramática y emotiva, dándoles forma y complejidad⁴¹. Estas características son:

- Desde el punto de vista de la acción, el personaje persigue un difícil objetivo que, para alcanzarlo, deberá enfrentarse a numerosos obstáculos.
- Desde el punto de vista de sensitivo, el personaje se enfrenta a situaciones desconocidas para mostrar sus emociones.

Como resultado de esta doble construcción encontramos a los protagonistas: Aureliano Adami (Alessandro Borghi), Alberto « Spadino » Anacleto (Giacomo Ferrara), Gabriele « Lele » Marchilli (Eduardo Valdarini), quienes se basan en el esquema propuesto por Pier Paolo Pasolini de *giovani infelici*⁴² (jóvenes infelices), como el protagonista del filme *Accattone* (1961). Así, la serie mantiene los principales rasgos del *nuovo cinema di borgata* (nuevo cine de las barriadas), donde los personajes principales suelen ser jóvenes y la acción tiene lugar en paisajes urbanos nuevos que han sido rápidamente degradados⁴³.

En la reescritura televisiva encontramos varios grupos que coinciden con la novela: los jóvenes *borgatari*⁴⁴, los policías, la Iglesia, los políticos, Samurai y los afectados.

Los jóvenes *borgatari* son Aureliano Adami y Alberto « Spadino » Anacleto. Ambos son miembros de familias enemistadas⁴⁵ que, además de buscar sus propios intereses, obstaculizan la amistad entre los jóvenes. A Aureliano se le describe con diferentes cargos en el clan. Mientras que en la novela nos

39 Nuestra traducción: « desplazarse 180 grados del espíritu del filme [...]. Aquí le hemos dado la vuelta a los personajes que narraban y protagonizaban los hechos ». Silvia Di Gregorio, *op. cit.*

40 Nicola Dusi y Giorgio Grignaffini, *op. cit.*, p. 46.

41 Como ocurre con Sebastiano, los personajes en la producción televisiva son redondos y dinámicos.

42 Francesca Fichera, *op. cit.*, p. 128.

43 *Ibid.*, p. 126.

44 « *Chi vive in una delle borgate di Roma* ». Nuestra traducción: « quien vive en una de las barriadas de Roma ». Definición consultada en Treccani, enciclopedia en línea. URL: <<https://www.treccani.it/vocabolario/borgataro/>> (Consultado: 10/12/2021).

45 En los dos textos se muestra la guerra entre clanes, que inicia de forma similar: En la novela es el asesinato de « Spadino » por parte de « Ernumerotto » y en la serie, la muerte de Boris Anacleto a manos de Aureliano Adami.

presentan a « Ernumerootto » como líder desde el inicio, en la serie se narra detalladamente cómo llega a tener ese puesto. Así, esta transducción nos ofrece una evolución del personaje, tanto física como psicológica, que en la primera temporada es irracional e impulsivo y con un aspecto juvenil, pero la pérdida de su pareja y de su familia le marcará profundamente y dará lugar al Aureliano literario. Así, la muerte tiene un rol fundamental, no como fin de la trama, sino como detonante para la creación de algo nuevo⁴⁶.

En el caso de « Spadino », se reescribe al joven que en la novela busca impresionar al líder de la banda para ganarse el respeto de la familia. No obstante, en la obra de Bonini y De Cataldo su presencia es efímera debido a su muerte, pero en la producción televisiva este personaje es desarrollado de forma compleja. Él es un joven que quiere ganarse el respeto de su madre y de su hermano en repetidas ocasiones con actuaciones al margen de los intereses familiares. Todas ellas sin éxito. Sin embargo, la relevancia de este personaje no es argumental sino social: « Spadino » es homosexual y junto a él observamos las actitudes homófobas de la sociedad en la que se mueve. En la novela se alude a este problema con breves acontecimientos secundarios, como la paliza que le dan dos hombres de los Anacleti a un gay por el simple hecho de serlo. En cambio, debido a las dimensiones internacionales de Netflix, a su apoyo al colectivo LGTBIQ+ y a que la plataforma incluye en la mayoría de sus producciones personajes de este grupo para crear una conciencia social y normalizar las opciones sexuales⁴⁷, se incluye a un protagonista con una orientación sexual diferente a la establecida en una sociedad heteropatriarcal. Por ello, como destaca Dana Renga, *Suburra – La serie* va más allá por presentar a un personaje homosexual de gran peso en la trama porque la « *representation of a gay male character is revolutionary*⁴⁸ », ya que todas las producciones *gialle* exponen a hombres con los estereotipos bien marcados, como puede ser en esta misma serie el personaje de Aureliano Adami.

A estos dos personajes se les une Gabriele Marchilli como *giovane infelice* (un joven infeliz), quien trafica con drogas o recurre frecuentemente a la violencia.

46 Alfonso Cuadrado Alvarado, « Cronotipos de ficción seriada televisiva: Las relaciones entre acción, personaje y tiempo », *Teorías y aplicaciones narrativas*, Madrid, Icono14 Editorial, 2013, p. 237-259.

47 Como *Stranger Things* (2016-), *Sex education* (2019-), *Bonding* (2019-), *Trinkets* (2019-), entre otras.

48 Nuestra traducción: « Representación de un personaje masculino gay es revolucionario ». Dana Renga, « Suburra. La Serie as “Patrimonio Internazionale / International Patrimony” », *Serie – International Journal of TV Serial Narratives*, nº 4(1), 2018, p. 75. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/7815.

Además, Gabriele también pertenecerá al grupo de los policías porque en la segunda temporada se convertirá en el *Ispettore* (inspector) Gabriele Marchilli, quien tendrá un perfil de investigador perdido⁴⁹ y seguirá participando en actividades ilícitas, mientras que el representante corrupto de la policía en la novela es Terenzi, un agente que está bajo las órdenes de los Anacleti. En la primera temporada es su padre, Franco Marchilli, quien desempeña este rol desde la legalidad, que reescribe al protagonista de la obra literaria, Marco Malatesta, quienes comparten características con los detectives de la novela negra norteamericana⁵⁰: hombres solitarios y con un perfil de perdedor.

Respecto a la representación de la Iglesia, en oposición a los dos personajes católicos de la novela, en la serie son cuatro y cada uno encarna diferentes comportamientos corruptos. *Monsignor* Theodosiou mantiene relaciones sexuales con prostitutas y consume drogas, evento que reescribe del encuentro entre Malgradi y las dos prostitutas, pero el que sale de forma trágica del lugar es el cura, quien sufre una intoxicación. Pensamos que el hecho de iniciar la serie con un hombre de la Iglesia en una orgía crea mayor impacto en el espectador, provocando una fuerte crítica a los bajos fondos de la ciudad italiana. El *Cardinale* (Cardenal) Pascagni es un hombre cínico que ve en las causas humanitarias un fin lucrativo, cuestionando si realmente los clérigos actúan por amor al prójimo. El *Cardinale* Cosimo Giunti participa en el *Waterfront* y el cardenal Fiorenzo Nascari pacta con Samurai un acuerdo y se revela que durante su etapa de misionero mantenía relaciones con mujeres. Con este último clérigo, la tercera temporada goza de vital importancia la gestión del Jubileo.

Continuamos con la figura del político. Amedeo Cinaglia es de izquierda, defensor del pueblo, que acabará corrompido por las amenazas de Samurai y que, finalmente, revertirá su ideología por intereses personales e, incluso, llegará a matar a su mujer para alcanzarlos. Al comienzo es chantajeado para ser el intermediario político del *Waterfront*. Rechaza en numerosas ocasiones los tratos de favor de Samurai, pero, finalmente, acepta formar parte de su red. En las dos figuras políticas, la literaria y la televisiva, cobra importancia la indumentaria para dar a conocer que forman parte del « juego ». En la novela,

49 El investigador perdido, en este caso Lele Marchilli, sufre una alteración de la realidad, ya que « *the boundaries between inner and outer worlds are breached* ». Nuestra traducción: « los límites entre el mundo interior y exterior se quiebran ». Lee Horsley, *The Noir Thriller*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 231.

50 Juan José Galán Herrera, « El canon de la novela negra y policiaca », *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, Badajoz, Universidad de Extremadura, nº 1, 2008, p. 58-74.

cuando Malgradi está con las prostitutas lleva un *kimono*, prenda tradicional japonesa que fue regalada por Samurai, elemento que directamente los relaciona. En cambio, en la serie, para saber cuándo Cinaglia entra a formar parte del juego, se refleja en los zapatos que viste. Al principio, cuando rechaza en reiteradas ocasiones los tratos de favor del mafioso se muestra usando unos botines estropeados y sucios, reflejo de su «lucha» junto al pueblo para conseguir los derechos exigidos por los ciudadanos de a pie. Pero cuando acepta, Amedeo Cinaglia lleva unos zapatos nuevos y relucientes, simbolizando que, a partir de ese momento, la prioridad de todas sus acciones es él mismo.

También cabe señalar que los textos enfrentan políticos de diferentes ideologías: Mientras que la novela expone a uno de derecha (Malgradi), la serie incorpora a uno de izquierda (Cinaglia). Pensamos que desarrollar diferentes perfiles ideológicos se debe a que la *Mafia Capitale* controló a gobernantes de ambas orientaciones. Además, es destacable el órgano administrativo al que pertenecen. Mientras que en la novela observamos a un parlamentario, en la serie se reescribe con un concejal de Roma. Así, la producción televisiva muestra los diferentes perfiles que estuvieron bajo el control de este grupo criminal explicitando de forma más evidente la polémica que envolvió al exalcalde Alemanno.

Como en los otros relatos, también en la serie Samurai influye de manera directa en el conjunto de los personajes colocándose en el centro del sistema de actantes con el rol de antagonista⁵¹. Su objetivo es conseguir la construcción del *Waterfront* y recurre a la violencia y la extorsión para interceptar los propósitos de los protagonistas.

Este personaje se presenta en la novela en diferentes ubicaciones, mientras que en la serie se le asocia a espacios que evocan sus actividades ilícitas y de forma metonímica la realidad delictiva romana. Se trata del establo, el cual deja entrever el amaño de carreras; y la gasolinera, lugar utilizado en el filme esporádicamente, pero con mayor sentido de asimilación a Samurai en la serie. Este lugar tiene un significado estrecho con el *modus operandi* de la *Mafia Capitale*, cuyos integrantes se reunían en este tipo de establecimientos⁵². De tal modo, la serie no solo se apoya en los textos, sino que también es una forma de abrir y revelar mundo⁵³.

51 «Manifiesta la posibilidad de una orientación totalmente inversa» Francesco Casetti y Federico Di Chio, *op. cit.*, p. 180.

52 Matteo Santandrea, *op. cit.*, p. 184.

53 André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

También se muestra el lado más humano del personaje. En la anterior reescritura se optó por describir rasgos de compasión o introducir a la madre (también presente en la obra televisiva), sino que se le muestra solo. Es decir, pierde autoridad frente a otros personajes, como Cinaglia, y su liderazgo es cuestionado. Todo esto se refleja a través de la expresión, donde gracias a encuadres cortos se observa su inquietud.

Además de todos estos personajes principales, también encontramos un largo elenco de personajes secundarios que sirven para completar y desarrollar las tramas satélites. Asimismo, a lo largo de las tres temporadas surgen nuevos personajes con el fin de dar continuidad a la serie⁵⁴ y de permitir la evolución de los protagonistas. Los personajes secundarios son todos aquellos que se ven afectados por las decisiones de los principales, de los que destacamos a la mujer de Cinaglia, quien es asesinada por su marido para no intervenir en sus planes para alcanzar el poder. También resulta muerta la primera novia de Aureliano Adami, Isabelle, por manos de la hermana del joven. Isabelle sirve de detonante en la evolución del Adami, reflejo de ello es el dolor causado y manifestado en un carácter más frío del personaje, además de poseer un llamativo tatuaje en el cuello como homenaje a ella. Otro ejemplo es el de Angelica Sale, que pasa de afectada a poseer un rol principal. Ella y « Spadino » son emparejados en contra de sus voluntades. Estos dos son utilizados por sus familias con la finalidad de aumentar el poder de los dos clanes. De este modo, la unión de las familias representa los valores de una sociedad machista y patriarcal que utiliza el casamiento para aumentar sus fuerzas y el respeto frente a otros clanes.

El filme como intertexto para la serie tv

El filme y la producción televisiva mantienen una relación de intertextualidad. A diferencia de otros títulos como *Gomorra* o *Romanzo Criminale*, *Suburra* mantiene a los intérpretes principales que forman parte de las dos obras: Alessandro Borghi (Aureliano Adami), Giacomo Ferrara (« Spadino »), Adamo Dionisi (Manfredi Anacleti) o Paola Sotgiu (Adelaide Anacleti, madre de « Spadino » y Manfredi). Sin embargo, Samurai es encarnado por dos actores diferentes: Claudio Amendola en el filme y Francesco Acquaroli en la serie. No obstante, la caracterización de Samurai es la misma, tanto

⁵⁴ Veronica Innocenti y Guglielmo Pescatore, « Los modelos narrativos de la serialidad televisiva », *La balsa de la medusa. Revista cuatrimestral de Crítica y Humanidades*, nº 6, 2011, p. 31-50.

su personalidad fría y capacidad de liderazgo como los aspectos visuales (vestimenta, rasgos faciales, expresión).

Esto se puede deber a algo que destaca Sollima cuando llevó a la pequeña pantalla la serie *Romanzo Criminale* (2008–2010). Según él, el público valora quienes componen el reparto para ver un filme, mientras que para un televidente no es un elemento importante⁵⁵. Sin embargo, la capacidad económica de la productora Netflix permitió mantener a los mismos personajes e incluir otros de relieve en el *cast* de la serie, como son los casos de Filippo Nigro (Amedeo Cinaglia) o Claudia Gerini (Sara Monaschi). De esta forma, se garantizó que la primera producción italiana para la plataforma consiguiera ser la séptima serie italiana más vista⁵⁶.

También las localizaciones atribuidas a cada uno de los personajes se mantienen, como la sede de los dos clanes y la gasolinera de Samurai. En el caso de los Adami, en la novela nos encontramos con la sede que corresponde a una discoteca llamada *Off-Shore*. En el filme este lugar se transcribe de igual modo. No obstante, en la serie TV este inmueble es una especie de chiringuito – almacén que pertenecía a la madre, siendo el único recuerdo que tiene de ella. De esta forma, la serie desarrolla y da significado al por qué del cariño que « Ernumerooto » tiene a este lugar.

En el caso de los Anacleti es el mismo lugar en todos los relatos. Sin embargo, la producción de Netflix lo reescribe con una peculiaridad: cada vez que este lugar aparece, la secuencia se tiñe de un tono dorado. De forma que se produce una asimilación no sólo al espacio, sino también al color, con el que se busca resaltar la excentricidad de la familia, la cual se caracteriza por un consumo compulsivo y excesivo para demostrar su poder frente a los otros clanes.

Por último, se destacan las variaciones de los nombres entre los personajes. Aureliano Adami es llamado en la novela Cesare; Alberto « Spadino » Anacleti mantiene el alias, pero su nombre en el texto literario es Marco Summa; y Manfredi Anacleti es Rocco en el *romanzo giallo*. Además, la relación de estos dos varía, mientras en los textos audiovisuales son hermanos, en el literario no poseen parentesco alguno. Es así como los datos proporcionados al espectador del filme se encuentran con una misma realidad en la serie televisiva, sin dar lugar a la confusión.

55 Nico Parente, *op. cit.*, p. 149.

56 Jessica Turato, « Ecco quali sono le serie TV italiane più viste e famose all'estero », *wonder Channel*, 24 noviembre 2020. URL: <<https://www.wonderchannel.it/le-serie-tv-italiane-piu-viste-e-famose-allestero/>> (Consultado: 11/12/2021).

Conclusiones

La novela *Suburra* deja claro que los políticos, los agentes de la ley y la Iglesia comparten mesa con los criminales. El *romanzo giallo* explora la ambición política y la corrupción, expone el tráfico de drogas e introduce a la Iglesia en la participación de actividades ilícitas. Y eso mismo han pretendido reescribir el filme y, posteriormente, la serie televisiva. Sin embargo, la representación de los bajos fondos de Roma no ha tenido el mismo resultado en ambas producciones.

La cinta cinematográfica narra un *apocalisse* en el que sus personajes van cayendo poco a poco hasta llegar a un « crollo del potere politico e spirituale⁵⁷ ». El Papa y el Presidente del Consejo de Ministros dimiten. Además, las calles de Roma se quedan huérfanas tras la muerte de su líder. El filme reescribe únicamente a representantes negativos y cada uno de ellos muestra una « mirada desencantada y de dura realidad⁵⁸ ». Con el protagonista, *l'onorevole* Malgradi, se ahonda, a través de desarrolladas y significativas puestas en escena, en la polémica inmunidad de los parlamentarios. Samurai revela el poder, la solemnidad y la insensibilidad hacia los demás en la que predomina el ánimo de lucro. Asimismo, la reescritura muestra una sutil pincelada del lado más humano de este criminal, presentada en el libro; e involucra a la Iglesia en el relato filmico. Además, los clanes criminales cuentan con partes afectadas (Viola y Sebastiano) que son utilizadas como catalizadores para acelerar el ritmo de la obra, siempre a través de escenas violentas con un montaje de planos cortos y movimientos de cámara, que toma como base los dinámicos y crueles pasajes de la novela.

Las dos reescrituras mantienen una relación intertextual en sus personajes. La plataforma Netflix mantiene el elenco principal del filme o, en el caso de Samurai, buscan un intérprete con una apariencia similar. Tal vez sea para no crear confusión en el espectador o para asegurarse el éxito al presentar un reparto de renombre. Pero lo que sí podemos afirmar de manera tajante es la complejidad de sus personajes. Ejemplo de ello es la apuesta arriesgada de reescribir a « Spadino » con un rol protagonista y una condición sexual inexplorada dentro del género. De todos los organismos criticados, no sólo se desarrolla lo narrado en el libro, sino que se amplían los horizontes del mundo diegético de *Suburra*. Ejemplo de ello es cómo Amedeo Cinaglia se corrompe

57 Nuestra traducción: « colapso del poder político y espiritual ». Matteo Santandrea, *op. cit.*, p. 185.

58 Giovanni Caprara, *La novela policiaca en Italia*, Sevilla, Ediciones Alfara, 2012, p. 26.

y entra a formar parte del juego, hecho que puede poner en manifiesto el proceso de corrupción de Gianni Alemanno; o cómo la muerte marca a los personajes para evolucionar, como ocurre con Aureliano Adami. Otro caso significativo es el desglose de los personajes eclesiásticos. En el texto de partida aparecen dos personajes (*Monsignor* Tempesta y Benedetto Umiltà), pero en el de llegada, se amplía hasta cuatro con el fin de profundizar la crítica al Estado Pontificio. Asimismo, la serie tampoco prescinde de los agentes de la ley. Con ellos encontramos esa dualidad del bien y del mal, mientras que algunos actúan desde la legalidad y persiguen a los criminales, otros personajes exponen la corrupción que existe dentro de los cuerpos de seguridad. También la complejidad de los personajes se expone con los secundarios, los afectados, que mantienen relaciones con los principales y sirven, como en la novela, tanto para desarrollar el carácter de estos como para dar continuidad a la serie.

Tras todo esto, podemos afirmar, al igual que David Wharton, que la serie es una adaptación más directa que la película, no sólo por reescribir la novela, sino por desarrollar y ofrecer al espectador de forma explícita la manera en que la representación de una ciudad tan imponente como Roma se corrompe, incluso, sin dar tregua a aquellos que velan por la seguridad e intereses del pueblo.



Le réel par l'image



Nuddu ammiscatu cu nenti?

I ribelli contro la mafia

Giovanna Summerfield
Auburn University

Riassunto: Marco Tullio Giordana, Roberto Faenza, Daniele Vicari, sono stati indispensabili nel riproporre al grande pubblico le storie di coraggio e di opposizione di Giuseppe Impastato, Pino Puglisi e Giuseppe Fava, attraverso capolavori mediatici come *I cento passi* (2000), *Alla luce del sole* (2005) e *Prima che la notte* (2018). Facendo parte di quel cinema che Tiziana Ferrero-Regis chiama “il nuovo cinema italiano” questi non solo rappresentano gli eventi del ‘68 e i susseguenti disordini ma anche un certo pubblico, una certa generazione, una generazione lasciata senza genitori troppo presto. Impastato, Puglisi e Fava sono degli esempi di figure paterne che li hanno rimpiazzati e hanno ispirato movimenti di cambiamento radicale, l’idea di rovesciare le restrizioni morali, pedagogiche ed estetiche. Dopo aver trattato sommariamente i tre film, inquadrando non solo la storia dei personaggi ma anche il loro contesto socio-culturale, quest’articolo si avvarrà di scene specifiche in cui lo spettatore si ritrova a confrontarsi con questioni morali ma anche con quesiti di memoria e storia, di identità, di vocazione, di potere collettivo e di testamento. Intervallando i commenti specifici alla gestione e scelta di parole e scenografia dei tre film, alle strategie usate per diffondere un certo messaggio civico, ci saranno anche delle testimonianze personali di gente locale che ha abbracciato la causa di Impastato, Puglisi e Fava come anche dei membri della famiglia di Impastato e Fava a confermare che l’anelito audace di speranza trasmesso dai registi e i loro film non sia fiction ma un tema che continua a permeare nella realtà odierna.

Parole chiave: cinema, lotta antimafia, Marco Tullio Giordana, Roberto Faenza, Daniele Vicari, XXI secolo, Sicilia

Résumé : Marco Tullio Giordana, Roberto Faenza, Daniele Vicari, ont été indispensables pour proposer au grand public les histoires de courage et d’opposition de Giuseppe Impastato, Pino Puglisi et Giuseppe Fava, à travers des chefs-d’œuvre médiatiques tels que *I cento passi* (2000), *Alla luce del sole* (2005) et *Prima che la notte* (2018). Faisant partie de ce cinéma que Tiziana Ferrero-Regis appelle “le nouveau cinéma italien”, ceux-ci ne représentent pas seulement les événements de 1968 et les émeutes qui ont suivi mais aussi un certain public, une certaine génération, une génération laissée trop tôt sans parents. Impastato, Puglisi et Fava sont des exemples des figures paternelles qui les ont remplacés et ont inspiré des mouvements de changement radical, l’idée de renverser les restrictions morales, pédagogiques et esthétiques. Après avoir brièvement discuté les trois films, cadrant

non seulement l'histoire des personnages mais aussi leur contexte socio-culturel, cet article s'appuiera sur des scènes particulières dans lesquelles le spectateur se retrouve confronté à des enjeux moraux mais aussi à des questions de mémoire et histoire, identité, vocation, pouvoir collectif et testament. Entrecoupant les commentaires spécifiques sur la gestion et le choix des mots et de la scénographie des trois films, les stratégies utilisées pour diffuser un certain message civique, il y aura également des témoignages personnels de personnes locales qui ont embrassé la cause d'Impastato, Puglisi et Fava ainsi en tant que membres de la famille Impastato et Fava pour confirmer que l'audacieux désir d'espoir transmis par les réalisateurs et leurs films n'est pas une fiction mais un thème qui continue d'imprégner la réalité d'aujourd'hui.

Mots-clés: cinéma, lutte anti-mafia, Marco Tullio Giordana, Roberto Faenza, Daniele Vicari, XXI^e siècle, Sicile

Registi di un certo prestigio nazionale ed internazionale, quali Marco Tullio Giordana, Roberto Faenza, Daniele Vicari, sono stati indispensabili nel riproporre al grande pubblico le storie di coraggio e di opposizione di Giuseppe Impastato, Pino Puglisi e Giuseppe Fava, attraverso lavori mediatici come *I cento passi* (2000), *Alla luce del sole* (2005) e *Prima che la notte* (2018). Nel raccontare le imprese e i pensieri che sottolineano gli incompromessi di questi ribelli contro Cosa Nostra, hanno fissato uno sguardo profondo su problemi, quali la complicata relazione etica-famiglia, i giovani e la criminalità, e la libertà di stampa, che sono di largo respiro geografico e particolarmente attuali. Sono dei film che lasciano parlare i fatti, dei film-documentari, delle cronache e anche delle annunciazioni di morti che cambieranno il mondo criminale, con una cinpresa che segue questi uomini dandocene dei ritratti genuini senza reticenze, ma che ci regala anche delle panoramiche sul contesto sociale e registra dei concetti che non devono farci vacillare ma decidere, insieme a questi eroi locali, visti in questo contesto come padri putativi, come condurre la nostra vita, da *nuddu ammiscatu cu nenti* (nessuno mescolato con niente, frase dialettale siciliana molto popolare, usata per Peppino nel film di Giordana) o da chi « sente la bellezza del fresco profumo della libertà che si oppone al puzzo del compromesso morale, dell'indifferenza, della contiguità e quindi della complicità¹ ». Inquadrando non solo la storia dei personaggi ma anche

1 Una delle frasi celebri del giudice Paolo Borsellino, riportate sul *Corriere della Sera*, per l'anniversario della sua nascita. <<https://www.corriere.it/cronache/cards/paolo-borsellino-oggi-avrebbe-compiuto-80-anni-frasi-celebri-giudice-assassinato-mafia/fresco-profumo-liberta.shtml>> (ultima consultazione: 7 gennaio 2022).

il loro contesto socio-culturale, quest'articolo si avvarrà di scene specifiche in cui lo spettatore si ritrova a confrontarsi con questioni morali ma anche con quesiti di memoria e storia, di identità, di vocazione, di potere collettivo e di testamento. Intervallando i commenti specifici alla gestione e scelta di parole e scenografia dei tre film, alle strategie usate per diffondere un certo messaggio civico, ci saranno anche delle testimonianze personali di gente locale che ha abbracciato la causa di Impastato, Puglisi e Fava a confermare che l'anelito audace di speranza trasmesso dai registi e i loro film non sia *fiction* ma un tema che continua a permeare nella realtà odierna di una Sicilia di cui si esporta la mafia ma di cui si conosce poco del movimento antimafia.

Reportage di gesti eroici o momenti introspettivi?

Come Dana Renga puntualizza, riferendosi al lavoro di Marco Tullio Giordana, *I cento passi*, i film che mettono in rilievo iniziative antimafia, spesso individuali più che collettive, sono categorizzati come mausolei innalzati a martiri. Niente di nuovo visto che lei stessa fa una accorata lista di studiosi che confermano il suo stesso pensiero, vedi Millicent Marcus (« cinematic tomb inscriptions »), Peter Bondanella (« *biopics celebrating [...] Sicilians who fought against the mafia and paid with their lives* »), e George De Stefano (« *a memorial to a fallen leader of the anti-mafia struggle* »)². Qui aggiungiamo Giuseppe Strazzulla che li definisce « miti contemporanei », delle vere e proprie « storie esemplari di [...] vittime dell'ingiustizia³ ». Quindi come potrebbero essere annoverati in quella « retorica agiografica » di cui ci parla Umberto Santino, collegandosi ad una identità nazionale poco felice di « smemorati⁴ »? Cosa porta alla riuscita e ricezione positiva di questi film, alcuni proprio come *I cento passi*? Sarà, come afferma Alessandra Dino, « la scelta della dimensione della quotidianità⁵ » una delle chiavi di successo di questi lavori cinematografici? Secondo Dino, infatti, questi film affrontano

2 Dana Renga, « Oedipal Conflicts in Marco Tullio Giordana's *The Hundred Steps* », *Annali d'italianistica*, vol. 30, 2012, p. 197-212. La mia traduzione delle citazioni, qui in ordine: iscrizioni tombali cinematografiche; film biografici che celebrano [...] siciliani che hanno combattuto contro la mafia e pagato con la loro vita; un memoriale a un leader della lotta antimafia caduto.

3 Giuseppe Strazzulla, « Cento passi », *Meridiana*, n. 40, 2001, p. 7-9.

4 Umberto Santino, « Peppino Impastato: la memoria difficile », *Meridiana*, n. 40, 2001, p. 21-41.

5 Alessandra Dino, « Ritorno a Mafiopoli. Conversazione con Felicia Bartolotta Impastato », *Meridiana*, 2001, p. 46.

una vicenda di per sé complessa e potenzialmente ostica [...] attraverso un sapiente gioco di rimandi, valorizzando al massimo il *dato per scontato* [...] un linguaggio in grado di parlare a tutti [...] di rileggere ed interpretare dentro orizzonti di significato abituali una vicenda personale profondamente intrisa di significati e motivazioni tutt'altro che normali, scontati, abituali⁶.

Faenza, Giordana e Vicari non immolano Pino Puglisi, Peppe Impastato e Pippo Fava. Anche se si tratta di genuine storie di coraggio, ce le presentano come storie quotidiane che si intersecano con complicazioni socio-culturali, corruzioni politiche, doveri etici attualissimi e si scontrano con quell'inesorabile unicità, o quell'esotismo che dir si voglia, di una terra fascinosa, misteriosa, criminale. Queste storie invece diventano universali. Ci fosse un altro paese come sfondo, avessimo un'altra data sul calendario, queste storie continuerebbero a riflettere la natura umana. Ci parlano e ci riflettono. Come aggiunge Edoardo Zaffuto di *Addiopizzo*⁷ di Palermo, anche se queste figure sono straordinarie, in realtà sono come tutti noi:

[Peppino era] un ragazzo della nostra età che amava le cose che amano i ragazzi di quell'età (come la musica rock, il divertimento, il mare), che è un ribelle come tutti i ragazzi [...] che vuole cambiare il mondo [...] Assomigliava ai ragazzi della SUA generazione, quelli che in Francia o negli Stati Uniti erano impegnati nella contestazione [...] Quando il film è uscito, *Addiopizzo* non esisteva ancora, ma sarebbe nato appena quattro anni dopo. Non ho dubbi che il modello di Peppino Impastato, ormai introiettato da noi tutti, possa aver avuto un ruolo nello spingerci ad agire⁸.

È importante, in forma introduttiva, tenere presente due caratteristiche di quello che Tiziana Ferrero-Regis chiama nuovo cinema italiano, dove è chiara la convergenza tra la rilevanza culturale dell'ideologia sessantottina e la generazione dei *baby boomers*. La critica si concentra quindi sui film storici (*history films*) che non solo rappresentano gli eventi del '68 e i susseguenti disordini, ma che costituiscono anche una perfetta piattaforma per la rappresentazione e identificazione di un certo pubblico, di una certa generazione, una generazione che, e qui ci riferisce ad un articolo del 1979 sul *Corriere della Sera* di Giuliano

6 *Ibidem*.

7 « *Addiopizzo* è un'associazione di volontariato espressamente apartitica il cui campo d'azione specifico, all'interno di un più ampio fronte antimafia, è la promozione di un'economia virtuosa e libera dalla mafia attraverso lo strumento del consumo critico antirackett "Pago chi non paga" » (<<https://www.addiopizzo.org/index.php/addiopizzo/chi-siamo/>>) (ultima consultazione: 11 marzo 2022).

8 Mia intervista con Edoardo Zaffuto del 7 dicembre 2021.

Zincone, intitolato « Orfani », è stata lasciata senza genitori troppo presto. Questi padri o padri putativi sono quelle figure che hanno ispirato movimenti di cambiamento radicale, l'idea di rovesciare le restrizioni morali, pedagogiche ed estetiche. Dopo la loro prematura scomparsa, questi sessantottini si sono sentiti disorientati⁹. I protagonisti dei film qui analizzati sono degli esempi palesi di tali figure paterne o quantomeno ispiratrici. Una seconda caratteristica di questo nuovo cinema è la collocazione del Mediterraneo (e con esso del sud d'Italia) in un'ottica visiva ma anche narrativa. Storicamente, il Mediterraneo è stato considerato un sito di piacere, esotismo, lussuria; più recentemente come un sito di autenticità ed innocenza, un posto dove scappare almeno temporaneamente dalle realtà più austere, fredde, quasi alienanti del Nord d'Italia o d'Europa. Ferrero-Regis ci invita a capire che c'è molto più di questo da vedere e analizzare nei film ambientati nel Sud, soprattutto la messa in discussione della società attraverso un revisionismo storico costruttivo. Questi film sono veri e propri dispositivi pubblici che permettono agli spettatori di ponderare sulle ansie contemporanee causate dal passato ma che fungono anche da strumenti di resistenza per quegli individui o gruppi che sono stati esclusi e marginalizzati da altri spazi¹⁰.

È questo che si deve considerare, guardando questi tre film. Laddove una moltitudine di film di alta o di bassa produzione sono stati presentati al pubblico italiano ed internazionale dagli anni Sessanta in poi, che siano documentaristi, propagandisti, romanticizzati, quest'articolo vuole dimostrare come questi tre film ci presentano non solo una prospettiva diversa, universale, guardando alla lotta a questo cancro che ci divora da secoli, ricostruendo una memoria collettiva storica, criticando gli approcci passati, imparando dagli errori per guardare ad un futuro di forza, resistenza e concretezza, un *leit motiv* di tutti i tre film qui discussi. Più che di un uso didattico che ovviamente si adegua al lavoro con le nuove generazioni e all'estero dove le iniziative contro la mafia sono quasi sconosciute, è importante riconoscere l'impatto che questi film hanno avuto (e continuano ad avere) sul pubblico in generale e come ci si identifica o no con questi uomini e queste organizzazioni che lottano contro la mafia. Contestualizzandoli secondo le riflessioni di Ferrero-Regis secondo la quale il nuovo cinema italiano rappresenterebbe l'immaginario "senza padri" dei sessantottini, l'articolo sottolineerà il carattere solitario di questi uomini-

9 Tiziana Ferrero-Regis, *Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences*. Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2009, p. 146, 153.

10 *Ibidem*, p. 201, 216.

padri-eroi, la loro scelta coraggiosa di distinguersi dagli altri pur sapendo di non avere ampio supporto. Ma vediamo prima questi lavori singolarmente, per poi concludere con delle loro affinità.

I cento passi (2000)

Il film *I cento passi*, diretto da Marco Tullio Giordana, è uscito nel 2000 e ha riscosso un grande successo, vincendo anche il Leone d'oro. È un film importante per diversi motivi: prima di tutto per il fatto di essere un esponente di quel nuovo filone che rappresenta la mafia o attraverso l'ironia e l'humour (Roberto Benigni, Roberta Torre) o attraverso un'enfasi particolare, e che mette in scena personaggi sconosciuti o dimenticati (oltre a Giordana, si veda Pasquale Scimeca). Il film reinterpreta i codici cinematografici di Hollywood (per esempio, *Il padrino* di Coppola) e della tradizione europea (i film di Francesco Rosi), mostrando, dopo l'assassinio di Falcone e Borsellino del 1992, l'impeto antimafia¹¹. Come ci ricorda Emiliano Morreale, la peculiarità di film come *I cento passi* (ed i film qui analizzati), sta nel presentare la storia di siciliani che hanno combattuto la criminalità dall'interno, quindi con una conoscenza personale, diversamente da altri film di mafia dove l'eroe non è un membro interno della comunità in cui opera¹². Il film ruota intorno alla vita di Giuseppe (conosciuto come Peppino) Impastato (1948-1978), un giovane di Cinisi, in provincia di Palermo, cresciuto in una famiglia mafiosa. Mafioso il padre Luigi, mafiosi gli amici di famiglia, tra cui il boss Gaetano (Tano) Badalamenti, mafiosi i parenti come lo zio Cesare Manzella, cognato di Luigi, e noto capomafia della zona, che viene ucciso con del tritolo scioccando il piccolo Peppino. Fu un episodio che segnò la sua coscienza e che lo spinse ad agire contro la mafia. « Ne fu colpito. Da allora cominciò a dire: "Insomma, veramente delinquenti sono allora." Andava capendo. Capiva che erano delinquenti veramente, e li odiava¹³ ». Questo episodio, documentato anche da Giordana, serve anche da presagio del destino di Peppino. Felicia ricorda, « Gli volevo dire: "Figlio [...]". Che sapevo, e lui fece la stessa fine [...] E si informava con suo zio: "Zio - diceva - ma che cosa ha potuto provare?" "Figlio,

11 Pauline Small, « Giordana's *I cento passi*: renegotiating the Mafia codes », *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 3, n. 1, April 2005, p. 41-54.

12 Emiliano Morreale, *La mafia immaginaria*, Roma, Donzelli Editore, 2020.

13 Anna Puglisi e Umberto Santino, *Felicia Bartolotta Impastato, La mafia in casa mia*, Palermo, La luna edizioni, 1987, p. 29.

sono attimi”¹⁴ ». Dopo essere diventato un vero e proprio attivista di sinistra (cambiando spesso affiliazione politica ma senza abbandonare mai l’entusiasmo e la dedizione alle giuste cause), dopo aver partecipato a varie proteste contro la legalità, dopo aver creato diverse iniziative culturali per i giovani del paese e dopo aver aperto Radio Aut, nota soprattutto per il programma Onda pazza, sede di forti denunce contro la mafia e Badalamenti in particolare, nonché la sua candidatura alle elezioni comunali e regionali, Peppino diventa davvero scomodo. La sua morte, avvenuta il 9 marzo del 1978, viene in un certo senso non solo offuscata dall’uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse, ma anche da una perizia che lo dichiara suicida (una conclusione illogica visto che il suo cadavere viene trovato sui binari, lacerato da esplosivi).

Il film si apre con Peppino ed il fratello Giovanni che si vestono, con l’aiuto della mamma, in preparazione per una scampagnata con amici e parenti. Anna Paparcone connette questa scena iniziale con altre due scene importantissime del film che mostrano il rapporto triangolare tra Peppino, il padre e la madre: Peppino prova affetto per la madre, anche se a volte tale affetto da filiale diventa edipico, mentre con il padre vive un rapporto di rottura. Questo rapporto triangolare viene reso palese in varie scene, attraverso delle specifiche scelte di regia sulle posizioni dei corpi dei tre: il riflesso dell’immagine del padre nello specchio dietro Peppino, con il ragazzo tra la madre e il padre, nella prima scena; la presenza del padre mentre Peppino sta leggendo il *Don Chisciotte* alla madre, al fratello Giovanni e alla sua ragazza, reduce dall’ascolto di una delle trasmissioni radiofoniche del figlio; il rimprovero prima a parole, poi a pugni e schiaffi, dove Luigi ripete per ben nove volte uno dei comandamenti biblici (Onora tuo padre) e la sua supplica di ripeterlo al quale Peppino si ribella, spingendo il corpo aggravato del padre sul suo; l’immagine riflessa della madre sullo specchio del garage dove Peppino va a stare perché cacciato a questo punto dalla casa paterna, si alterna con quella di Peppino, semi-nudo e, con il capo abbassato, mentre recita una poesia di Pasolini dedicata alla madre¹⁵. La rottura col padre avviene in un crescendo che si preannuncia disastroso per entrambi (ricordiamo la scena dove il padre scopre il primo articolo di Peppino in cui senza timore il figlio dichiara che « la mafia è una montagna di merda »: in questa scena Peppino, di fronte alle accuse del padre, si auto-definisce

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵ Anna Paparcone, *Echoes of Pier Paolo Pasolini in Contemporary Italian Cinema: The Cases of Marco Tullio Giordana and Aurelio Grimaldi*, tesi di dottorato, Cornell University, maggio 2009.

carne da macello, « Peppino da servire come salsiccia o polpetti », senza che il padre possa fare niente per cambiare la decisione di Badalamenti¹⁶. È chiaramente una rottura col sistema patriarcale e gerarchizzato su cui si basa l'organizzazione mafiosa.

Mio padre, capo del piccolo clan e membro di un clan più vasto con connotati ideologici tipici di una società tardo contadina e preindustriale, aveva concentrato tutti i suoi sforzi, sin dalla mia nascita, nel tentativo di impormi le sue scelte ed il suo codice comportamentale. È riuscito soltanto a tagliarmi ogni canale di comunicazione affettiva ed a compromettere definitivamente ogni possibilità di espansione lineare della mia soggettività¹⁷.

Luigi e Peppino sono due solitudini messe in evidenza da Giordana, con inquadrature su volti muti eppure espressivi. Da un lato, vediamo Luigi dentro il suo bar, parlare da solo del figlio, dopo che Peppino è andato via; dall'altro Peppino che conduce la trasmissione radiofonica fino a tarda sera e che poi ritira lo stendardo steso sul balcone, solo contro il mondo. Purtroppo un'altra scena che avrebbe potuto sottolineare ancora di più queste solitudini parallele in cui i due personaggi vengono ripresi in posti completamente diversi ma con la stessa intensità, è stata eliminata per motivi finanziari: essere negli Stati Uniti per riprendere Luigi avrebbe imposto un certo budget. La scena però ci viene svelata da Giordana nel 2020 in un'intervista con Gianlorenzo Franzì:

Mentre il padre cerca di orientarsi tra le stazioni degli autobus per attraversare gli USA, contemporaneamente nelle strade di Cinisi assistiamo alla passeggiata solitaria di Peppino che va in giro per i fatti suoi: due solitudini lontane, divise da un oceano in mezzo che le separa, due solitudini che però si assomigliano e si sentono vicine¹⁸.

Negli anni Settanta gli italiani sono reduci dal dopoguerra, ma anche dallo sbandamento politico, « zombie che si aggira(no) tra le macerie morali e materiali [...] (in) un'epoca che si apre all'insegna della morte dei padri, quella di Aldo Moro e Pasolini¹⁹ ». Da Petri a Rosi e Bellocchio, da Taviani a

16 Marco Tullio Giordana, *I cento passi*, Italia, Titti Film-Rai Cinema-TELE+, 2000, 00:27:00-00:28:09.

17 Dal diario di Peppino, come citato da Umberto Santino, *op. cit.*, p. 24.

18 « *I cento passi*: La scena inedita svelata da Marco Tullio Giordana », 20 aprile 2020, online: <<https://www.madmass.it/i-cento-passi-scena-inedita-svelata-da-marco-tullio-giordana/>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

19 Marco Olivieri e Anna Paparcone, *Marco Tullio Giordana: una poetica civile in forma di cinema*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, p. 31.

Pontecorvo, Damiani, Vicari e Giordana, il cinema civile o d'impegno italiano ha sempre guardato ad una realtà sociale, ispirando contemporaneamente partecipazione insieme ad analisi attente e denunce di problematiche ed ingiustizie. Ha raccontato ed al contempo ha articolato domande perentorie, importanti, chiedendo più che rispondendo²⁰. E sono queste che Giordana pone al pubblico, nella famosa scena del suo film *I cento passi*, mentre Peppino spiega al fratello la distanza, la differenza tra loro, la famiglia Impastato, e i mafiosi di Cinisi: « Cento passi, vivi nella stessa strada, prendi il caffè nello stesso bar, alla fine ti sembrano come te [...] Noi dobbiamo ribellarci, prima di non accorgerci più di niente²¹ ».

Seduto sui gradini della sua casa, con il fratello che palesa una certa ingenuità, voluta o dovuta che sia, durante una sera tranquilla con le cicale che si sentono in sottofondo, le automobili parcheggiate, la strada pulita e vuota, Peppino chiede: « Sai contare? E sai contare e camminare? ». Alla risposta positiva di Giovanni, lo invita a contare e camminare insieme a lui. Peppino muove Giovanni come se fosse una marionetta nel silenzio della sera ma anche nel contesto di una cultura del silenzio (lui stesso chiede a Peppino di star zitto, di parlare a bassa voce, invito alquanto rappresentativo dell'atteggiamento di tutti i cittadini di Cinisi che apparentemente rispettano Tano Badalamenti). Si fermano davanti ad un lampione che illumina la casa di Badalamenti mentre i due fratelli sono nella penombra. Adesso sono i cani a rompere il silenzio, abbaiando a distanza, quasi come a sottolineare la rabbia di Peppino, con un *close-up* sulla sua faccia tesa, mentre il viso di Giovanni è sfocato.

Tutta la luce, da faretto, è sulle persiane verdi chiuse di casa Badalamenti. Sono le stesse persiane chiuse del paese, di quella gente che vuol farsi gli affari propri, che vuole stare al di fuori di tutto. Giordana trasmette quest'impossibilità di comunicazione, queste incomprensioni, con un gioco di specchi e di luci. Nel prologo, racconta le vicende di Peppino avvalendosi di colori vivi e una luce chiara, a volte anche abbagliante, come quella che lo spettatore osserva anche nelle scene della masseria, della piazza, delle grandi camere di casa Impastato, delle spiagge e in capo alla montagna dove Peppino e Salvo parlano dell'importanza della bellezza. Nel bel mezzo del film, a cominciare da questo episodio, i colori e la luce si attenuano, le scene diventano quasi invisibili all'occhio perché al buio (si veda la scena del padre

20 Giovanna Summerfield, Recensione di *Marco Tullio Giordana: una poetica civile in forma di cinema*, *Italica*, vol. 95, n. 3, 2018, p. 489-491.

21 Marco Tullio Giordana, *I cento passi*, *op. cit.*, 00:28:51-00:30:11.

di Luigi quando lascia la pizzeria, per citarne una). Nella parte finale del film, Giordana si serve di scene in bianco e nero durante il funerale di Peppino, come se si trattasse di spezzoni da cortometraggio reali, da documentario, come se Giordana volesse ricordarci che questa è una storia vera, che i protagonisti sono vissuti davvero, che Peppino era un ragazzo in carne ed ossa, un ragazzo dilaniato da un dilemma: vivere a cento passi dalla mafia, essere dei loro, perché di famiglia mafiosa oppure essere diverso, lasciarsi tutto dietro, lottare contro tutto e tutti. Una delle ultime scene del film, dopo il funerale del padre, presenta questo dilemma in maniera molto blanda quasi in attesa che lo spettatore stesso possa dare una sua risposta personale alle domande: rompere con il padre, rinnegare questo legame biologico, affettivo o rispettarlo come da comandamento perché « in fondo non è cattivo », perché ha fatto sacrifici per la famiglia? Normalizzare una situazione che ci dà privilegi anche se non rientra nel piano della legalità perché « ci dà sicurezza, ci identifica »? Sono loro la mafia o siamo noi?

Nella scena di Tano e il caffè al bar di Luigi Impastato, è proprio il boss a farci pensare prima di rispondere. Come un avvocato difensore, Tano fa della retorica, si identifica come benefattore, si camuffa da vittima di vilipendio, si dichiara libero da ogni debito alla fine del suo discorso. La sua disinvoltura mette in crisi prima ancora di parlare: va direttamente verso la macchinetta del caffè come fosse lui il padrone del locale (in un certo senso lo è perché è stato lui ad aiutare Luigi a mettere su bottega) e se lo fa da solo, visto che nessuno dei due ragazzi, Peppino e Giovanni, vuole offrirglielo. Lui « sa fare tutte cose²² ». Oltre il bancone, dove Tano si adopera, la cinepresa si ferma su Peppino immobile e muto, che non lo guarda in faccia. Una notevole differenza di espressione esiste anche tra i fratelli: Giovanni ascolta, a faccia alta e gli occhi quasi spalancati, Peppino invece a volte china la testa, a volte chiude gli occhi, lui a cui non mancano mai le parole, è qui completamente esausto.

Tano ha dalla sua la libertà: di guardare, di parlare, di spostarsi simbolicamente tra la luce e l'ombra della stanza [...] Fa vacillare Peppino, mentre gli sbatte in faccia che la mafia è quella stessa montagna di merda che gli ha permesso di mangiare, di studiare, di avere interessi. Di farsi una cultura, di avere una radio. Di combattere la mafia. È come se Tano qui gli dicesse: tu sei un inutile frammento, un residuo non ancora reciso per mia volontà. Una mia appendice²³.

22 *Ibidem*, 01:16: 22 – 01:16:32.

23 Francesca Iodice, « Nuddu ammiscatu cu niente. I cento passi nella scena del caffè », *Il rumore delle cose*, 21 marzo 2016, online: <<https://ilrumoredellecose.wordpress.com/2016/03/21/nuddu-ammiscatu-cu-nente-i-cento-passi-scena/>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

Gli spettatori, a questo punto, vacillano anche loro. Insieme a Peppino, si domandano: ma allora chi è veramente questo Peppino Impastato?

Giordana continua ad offrirci dei momenti provocatori, dei problemi universali, solo contraddistinti dal desiderio e dalla forza di ribellarsi, che non hanno tempo o spazio prefissati. Il regista stesso ammette che, pur essendo intimorito da un copione sulla Sicilia di cui non conosceva la cultura e la lingua e, che non si sentiva in grado di raccontare, ha poi accettato di girare il film non solo perché Peppino ha subito delle ingiustizie che devono essere condannate a voce alta ma anche perché Peppino al di fuori della sua propria storia, è una storia che sottolinea l'importanza del senso di responsabilità personale e che è l'incarnazione di una ribellione generale che inizia nel 1968 in tutto il mondo. Giordana rende la cosa ancora più palese facendo determinate scelte musicali per la colonna sonora del film: tra le tante, *House of the Rising Sun* (Animals, 1964), *A Whiter Shade of Pale* (Procul Harum 1967) e *Summertime* (Janis Joplin, 1969). *I cento passi* è diventato non solo un film che ci racconta la mafia e la lotta contro la mafia ma anche uno strumento per capire il mondo e per impegnarsi nel mondo. Per questo Giordana da venti anni ormai accetta anche, e sempre ben volentieri, inviti presso le scuole secondarie non solo per discutere i suoi film ma anche per sottolineare l'impegno antimafia.

Alla luce del sole (2005)

Il primo *fil rouge* tra il lavoro di Marco Tullio Giordana e quello di Roberto Faenza è costituito dalla loro intenzione di promuovere un impegno comunitario che inizi dalle giovani generazioni come agenti di cambiamento. *Alla luce del sole* si apre con una dedica ai bambini di Palermo, non solo perché Don Puglisi, il protagonista di questa storia vera, lavorò con costanza ed affetto con i bambini di Brancaccio, quartiere problematico del capoluogo siciliano, ma anche perché Faenza considera questi bambini

il cuore del film, senza di loro non avrei capito Puglisi e la grandezza della sua missione. Aveva capito, l'unico modo di combattere la mafia. Se oltre al lavoro di magistrati e polizia non c'è il coinvolgimento dell'umanità attorno per sottrarla all'influenza della mafia, la mafia non la debellerai mai²⁴.

24 Paolo D'Agostini, « Il prete che credeva nei bambini », *La Repubblica*, 15 gennaio 2005, online: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/01/15/il-prete-che-credeva-nei-bambini.html?ref=search>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

La prima scena con i cani da combattimento che divorano i gattini, di cui sentiamo i laceranti miagolii, sotto gli occhi dei minorenni di Brancaccio, che hanno loro stessi fornito i gattini ai cani affamati, sotto diretti ordini dei mafiosi organizzatori di tali combattimenti, e che provano visibilmente un certo gusto in quella lotta impari, non solo è un colpo allo stomaco, ma davvero rappresentativa del tenore di vita del quartiere e della struttura stessa di Cosa Nostra. Il secondo *fil rouge*, facile da individuare perché Faenza ha ingaggiato lo stesso attore, Pierlorenzo Randazzo (nel film di Giordana, il piccolo Peppino e in questo, Domenico), è questa ribellione contro il padre, contro un sistema, una lotta aggressiva e persistente per allontanarsi da questi parametri e dichiarare la propria identità; in entrambi i casi la trasgressione si allinea con la giustizia, anche a costo di perdere la propria vita (Domenico si suicida davanti al padre che gli aveva vietato di aiutare Don Puglisi e di stare dalla parte della legalità).

Ma andiamo brevemente alla biografia del protagonista del film, prima di analizzare delle scene chiave. Come *I cento passi*, *Alla luce del sole* racconta la storia vera di un eroe, in questo caso Don Giuseppe Puglisi nato nella borgata palermitana di Brancaccio il 15 settembre 1937 ed ucciso dalla mafia nella stessa borgata il 15 settembre 1993, giorno del suo cinquantaseiesimo compleanno. Entra nel seminario diocesano di Palermo nel 1953 e viene ordinato sacerdote il 2 luglio 1960. Dopo parecchie cariche a Palermo e provincia, il 29 settembre 1990 ritorna nel suo quartiere come parroco a San Gaetano. Il 29 gennaio 1993 inaugura a Brancaccio il centro « Padre Nostro », che diventa il punto di riferimento per i giovani e le famiglie del quartiere vista la sua passione per il recupero di adolescenti incriminati o comunque legati alla mafia per legami familiari o commissioni criminali varie²⁵. Il regista Faenza riesce a raccontare i dettagli degli ultimi due anni di Don Puglisi tramite un *flashback* che ci porta a ritroso alla piazzetta di un quartiere dormiente con il parroco che dice a tre uomini in macchina, « vi aspettavo », non come lo si dice alla morte che bussa alla porta ma con un mezzo sorriso e un animo in pace, con la serenità di chi non ha niente da nascondere e niente da rimpiangere, perché, come ha detto papa Francesco in occasione della beatificazione del sacerdote, « in realtà [...] è lui che ha vinto²⁶ ».

25 « Padre Pino Puglisi, il prete che combatteva la mafia col sorriso », *Famiglia Cristiana*, 21 ottobre 2021, online: <<https://www.famigliacristiana.it/articolo/padre-pino-puglisi-il-prete-che-combatteva-la-mafia-col-sorriso.aspx>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

26 *Ibidem*.

A parte la natura testamentaria, in un certo senso, che questo film condivide con il lavoro di Giordana qui discusso, il tema padre-figli (rottura con e sostituzione del padre naturale con un padre putativo) è chiaramente anche al centro del lavoro cinematografico di Faenza. Ci dice Francesco Deliziosi:

Per il film Faenza è ripartito da un tema del suo precedente *Prendimi l'anima*: nell'asilo di Sabina Spielrein (paziente e allieva di Jung) i bambini seguivano un'educazione alla libertà, simbolica e destinata a soccombere nella Russia autoritaria di Lenin prima e degli invasori nazisti poi. La forza di don Puglisi è la stessa: scardinare i legami dell'omertà, aprire gli occhi a chi non vuole vedere, mettere – anche qui, alla maniera di Gesù – i figli contro i padri²⁷.

In una delle scene chiave del film, Luca Zingaretti, nel ruolo di Don Puglisi, si presta a insegnare religione ad un gruppo di ragazzi: qui i bambini, quando il sacerdote entra in classe, ridono e giocano tra di loro, e nel momento in cui si accorgono della sua presenza diventano immediatamente stralunati, disinteressati, quasi infastiditi dal nuovo arrivato che vuole *veramente* insegnare durante l'ora di religione, poi dopo diventano curiosi perché Don Puglisi è arrivato con uno scatolone. Lo poggia a terra e ci salta addosso; chiede ai ragazzi cosa ha fatto; « Professore, ha scassato la scatola » è la risposta. A questo punto, Don Puglisi distribuisce diverse copie di giornale per testare il loro senso critico, il loro modo di pensare, la loro identità. « Come facciamo a sapere la verità? [...] Bisogna abituarsi a pensare con la propria testa [...] insomma, non aver paura di rompere le scatole. Vi va?²⁸ ». I ragazzi rispondono entusiasti e la scena successiva li mostra sui loro motorini avanzare entusiasti verso la parrocchia per aiutare il loro professore a organizzare delle attività ludiche con la comunità. Quei motorini e il muro della parrocchia contrastano radicalmente con il gruppo di motorini con a bordo giovani che appongono la scritta rossa « Viva la mafia » sul muro di fronte alla chiesa, dopo l'uccisione di Giovanni Falcone.

Nonostante quello di Faenza sia un cinema abbastanza sobrio, tutto concentrato su personaggi e fatti più che sulle tecniche visive per non togliere lo spazio e il tempo dovuto per la ricezione emotiva degli spettatori, troviamo anche qui, come nel film di Giordana, la volontà di mettere in risalto la solitudine del martire.

27 Francesco Deliziosi, « Padre Puglisi, vero e falso in *Alla luce del sole* », online: <<https://www.beatopadrepinopuglisi.it/vero-e-falso-nel-film-alla-luce-del-sole/>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

28 Roberto Faenza, *Alla luce del sole*, Italia, Jean Vigo Italia-Rai Cinema, 2005, 00:36:15-00:36:46.

[I]l momento più intenso del film non si identifica con una scena da *gangster-movie*, ma con l'inquadratura dolente di don Pino morente riverso per terra. Non l'azione, ma l'agonia e la solitudine del martire. Anche in questa scena la presenza della regia si rivela in controluce, e più nella traccia sonora che in quella visiva. Mentre la mdp [macchina da presa] inquadra il cadavere, fuori campo si sente la telecronaca di una partita di calcio. Si tratta di una voce *over* più che *off*, un commento extradiegetico del regista che intende esprimere, con questo segno minimo, l'indifferenza della nazione al dramma del parroco di Brancaccio, la solitudine di questi inscritta in un contesto sociale e culturale più ampio²⁹.

È quindi un altro memoriale all'uomo, Pino Puglisi, ma anche un documento importante per mantenere una memoria collettiva, per educare quelli che sono nati « dopo lo sparo », che non sanno, ma anche quelli che erano lì ma non hanno sentito volutamente o che non hanno fatto particolare attenzione, perché a volte si rimane dietro le persiane chiuse, ci si nasconde per paura o per desensibilizzazione. Ma bisogna « venire alla luce del sole, se [si è] uomini³⁰ ».

Prima che la notte (2018)

Ispirato probabilmente dal titolo del romanzo del 1976 di Giuseppe Fava, *Prima che vi uccidano*, e scritto dallo sceneggiatore di *I Cento passi*, Claudio Fava, insieme al giornalista Michele Gambino, il TV-movie per Raiuno, *Prima che la notte* ci permette di entrare in una Catania degli anni Ottanta, quando il siciliano Giuseppe Fava, giornalista e drammaturgo, che collaborò all'*Espresso Sera* nel 1956, condusse la trasmissione di Radiorai *Voi e io* e collaborò con il *Corriere della Sera* e *Il tempo*, continuando a scrivere per il teatro, vi ritorna per aprire un suo giornale, ed, in un certo senso, una scuola di giornalismo. Il film mostra delle scene in cui si passa dall'aeroporto alle strade principali della città etnea per poi fermarsi anche ad Ognina, dove il giornalista compra del pesce fresco, e direttamente in casa Fava. Anche in questo film, come nei due precedentemente analizzati, il rapporto padre-figlio è ben delineato e lungi dall'essere un rapporto di rottura, ci sono delle sfumature per diversificare le due personalità ed approcci che di nuovo mettono anche in rilievo la differenza generazionale.

29 Andrea Bettinelli, « Il silenzio dopo lo sparo: Alla luce del sole di Roberto Faenza », online: <<https://www.effettoonline.com/enol/archivi/articoli/in-deep/200502/200502id00.htm>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

30 Roberto Faenza, *Alla luce del sole*, *op. cit.*, 01:06:03 – 01:06:17.

Ma è proprio qui che Fava opera: in questo mondo giovanile, ricoprendo il ruolo del mentore. Vuole non solo dimostrare ai ragazzi di Catania che possono farcela ma che devono assolutamente fare del vero giornalismo, un reportage sincero e fattuale, al fine di risvegliare le coscienze. La prima missione per Fava e il suo gruppo di giovani giornalisti arriva quasi immediatamente con un possibile articolo di cronaca su una sparatoria, che coinvolge un incensurato, Benedetto Santapaola, Nitto per gli amici, un commerciante di angurie (ma che in realtà è un noto boss catanese). Il gestore de *Il Giornale del Mezzogiorno*, il cavalier Graci, non è molto contento di questa prima pagina, con Santapaola ritrattato come mafioso. Il non conformarsi porterà Fava ad essere licenziato, pronto però a dare avvio a un'altra importante iniziativa, *I siciliani*, una rivista mensile di inchieste e denunce al potere colluso con attività illecite ed imprenditori edili corrotti, sistema in cui sono coinvolti i quattro cavalieri dell'apocalisse mafiosa, così definiti da Fava, Carmelo Costanzo, Mario Rendo, Francesco Finocchiaro e Gaetano Graci. Il regista resta fedele all'obiettivo dell'omonimo libro, ossia quello di essere

[...] un racconto che non vuole rivelare fatti, nomi o segreti, ma che ricostruisce il filo dei dettagli che si erano perduti, le risate di petto di Giuseppe Fava, le sue improbabili partite a pallone, la sua idea sfacciata e rigorosa di giornalismo, la nostra idea scapigliata di quel mestiere³¹.

Il regista riprende quindi delle scene non solo al giornale ma anche al campo sportivo, a feste tra amici e parenti, al bar, a prendere proprio quella granita così osannata da Fava. La scena sulle rocce dove Pippo Fava si tuffa con i suoi "carusi" dopo aver ricevuto un rifiuto per un aiuto economico, è emblematica per la rappresentazione di Fava come uomo, come padre. Le tecniche usate da Vicari confermano questa visione. Concependo il suo film per la televisione, Vicari usa, a sua detta, un copione che non prevede movimenti complessi, perché finiscono per creare un divario tra il regista e la storia, e tra il regista e lo spettatore. Il regista ha dichiarato di aver voluto creare un film corale, dove c'è un personaggio principale ma non assoluto e dove la struttura narrativa viene curata in fase di montaggio in modo che lo spettatore accetti questo cambiamento radicale della narrazione e si abitui all'assenza di un protagonista, senza cedere alle proprie emozioni. La fotografia si avvale di colori caldi, di immagini catturate al sole, ricreando il calore umano del

31 Claudio Fava e Michele Gambino, *Prima che la notte*: (2014), online: <<https://www.baldinicastoldi.it/libri/prima-che-la-notte/>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

rapporto tra Fava e i suoi ragazzi, ivi incluso il figlio, sottolineando anche il contrasto tra la dura battaglia che stavano combattendo e la serenità del loro rapporto³².

Al centro del film, indubbiamente c'è la responsabilità e la libertà di espressione, la stampa e la professione del giornalista. Claudio Fava stesso aggiunge

ho raccontato l'esperienza del cronista che ha partecipato a quella avventura, che ne conosce la trama più autentica, la storia del giornalista che sa quanto sia importante quell'idea di giornalismo e in controluce, sì, troviamo anche la condizione del figlio, la più discreta³³.

Giuseppe Fava è convincente, coinvolgente, affascinante nella sua lezione di giornalismo ai suoi "carusi". Durante il film, lo vediamo sin dall'inizio insegnare al suo *staff* che « il giornalismo è un gioco che si fa molto seriamente », che le testate e le prime pagine sono importanti per attrarre l'attenzione dei lettori, che bisogna raccontare senza reticenze alcune. Il suo concetto etico del giornalismo viene vocalizzato e poi trascritto nella seconda colonna della prima pagina del suo nuovo giornale, « in una società democratica e libera quale dovrebbe essere quella italiana, il giornalismo rappresenta una delle forze essenziali della società ». E vediamo le prime tirature del giornale scorrere veloci sul nastro, la prima copia nelle mani dello stampatore, per poi passare a quelle dei lettori, dei giornalisti stessi, dei *carusi* di Fava, che si identificano in quelle pagine.

Un giornalismo fatto di verità impedisce molte corruzioni, frena la violenza, la criminalità, accelera le opere pubbliche essenziali, pretende il funzionamento dei servizi sociali, tiene costantemente all'erta le forze dell'ordine, sollecita la costante attenzione sulla giustizia, impone ai politici il buon governo³⁴.

Quello spirito professionale etico che si delinea in queste parole enunciate da Fava, battute dalla collega, Cettina, impresso in bianco e nero davanti agli occhi di Micky, Claudio, Giusy, Riccardo, Antonio, tutti alle sue dipendenze

32 Vittoria Scarpa, « Daniele Vicari-Director. We have a duty to maintain a critical stance in the press as we do in cinema », *Cineuropa*, 30 aprile 2018, online: <<https://cineuropa.org/en/interview/353170/>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

33 Katya Maugeri, « *Prima che la notte*, Claudio Fava: 'Non una commemorazione ma un atto di omaggio a una vita straordinaria, senza ansia di eroismo' », *SiciliaNetwork*, 22 maggio 2018, online <<https://www.sicilianetwork.info/prima-che-la-notte-claudio-fava-non-una-commemorazione-ma-un-atto-di-omaggio-a-una-vita-straordinaria-senza-ansia-di-eroismo-catania-intervista/>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

34 Parole dirette di Fava, in Daniele Vicari, *Prima che la notte*, Italia, Italian International Film, 2018, 00:49:10-00:49:43.

per volontà loro, per seguire un uomo che ammirano, che sa fare bene il suo mestiere, si conclude in un ammonimento accorato: « Se un giornale non è capace di questo o per vigliaccheria o per calcolo si porta sulla coscienza tutti i dolori che avrebbe potuto evitare³⁵ ».

Non finì tutto quel 5 gennaio del 1984, con cinque proiettili per far tacere Fava per sempre, o così parve al suo esecutore e al suo mandante, perché quella responsabilità civile, quell'impegno non sono solo di un uomo ma di tutti. Lo specchio che Fava utilizza sul suo palco, per il suo ultimo lavoro teatrale, *L'ultima violenza*, che il suo amico Gaetano trova « invadente », serve da espediente per riportare l'arte al suo scopo sociale, quella di informare, ma soprattutto di far pensare il pubblico, di coinvolgerlo, ispirarlo, un modo per rinfacciare a chi guarda lo spettacolo, ammira una collezione d'arte, legge un libro, una rivista, il proprio posto, il proprio assenteismo o attiva complicità. I veri personaggi del lavoro teatrale di Fava, i grossi nomi dell'amministrazione ed imprenditoria locale, lo prevede lui stesso, saranno lusingati di essere stati rappresentati, altro che offesi. Purtroppo si sentiranno invulnerabili. Con lo specchio alle sue spalle, adesso, l'amico che lo lascia in teatro dopo avergli posto una domanda difficile, per scandire il suo animo e sapere se, a questo punto, nutre del timore per una morte scontata, Fava viene ripreso solo, con una sigaretta in bocca, su una Via dello Stadio quasi deserta, i fiocchi rumori della tarda sera, una macchina che avanza a fari accesi, poi si ferma, spegne le luci e va a marcia indietro. La cinepresa poi si focalizza su Fava, prima sulla sua intera persona, poi sulla testa, il volto, mettendo in evidenza l'insegna ancora accesa del Teatro Stabile, dove lui si è fermato prima di attraversare la strada. Sentiamo la sua solitudine, mentre telefona al figlio Claudio (solo per salutarlo). La sua solitudine è vivida nella scena che segue, anche se adesso è nel salotto di casa con moglie, figli e nipoti tutti intorno. Ma Fava non demorde. La sua lotta non è un atto solitario. Con il suo specchio, ci comunica chiaramente che sta ai lettori, al pubblico identificare questi personaggi, queste problematiche, condannarle e non ripristinarle o tacerle. Fava ha lasciato un messaggio di vita indelebile (Fava stesso dice ad Antonio che con *I siciliani* vuole raccontare « la vita, intercettare i sogni [...] le ribellioni [...] gli eroismi ». Borsellino diceva: « È bello morire per ciò in cui si crede; chi ha paura muore ogni giorno, chi non ha paura muore una volta sola³⁶ ».

35 *Ibidem*, 00:49:48 -00:50:00.

36 Una delle frasi celebri del giudice Paolo Borsellino, riportate sul *Corriere della Sera*, durante l'anniversario della sua nascita, online: <<https://www.corriere.it/cronache/cards/paolo-borsellino-oggi-avrebbe-compiuto-80-anni-frasi-celebri-giudice-assassinato-mafia/chi-ha-paura.shtml>> (ultima consultazione: 23 marzo 2022).

Conclusione

Il particolare dei calzini rossi di Fava-cadavere, fuori dal lenzuolo che nasconde il resto del suo corpo senza vita, è un pezzo importantissimo della memoria collettiva di una Sicilia afflitta dalla mafia (l'agenda rossa di Borsellino che spari in circostanze misteriose) e si allaccia ad un'inquadratura veloce su un paio di lenzuola bianche stese quando Fava rientra dalla trasmissione di Enzo Biagi, un *flashforward* al movimento delle lenzuola per la lotta antimafia appese dopo la strage di Capaci del 1992, collegandosi con quello che aveva detto a Biagi: la mafia porterà al decadimento culturale definitivo d'Italia. La famiglia, gli amici che arrivano presso il capezzale di Fava sono sfocati, non essenziali perché questo non è un funerale ma una celebrazione di lotta.

Questi tre film, al di là di creare dei vividi memoriali per uomini coraggiosi, come Impastato, Puglisi e Fava, di lasciare un documento di reminiscenza e di riconciliazione con il passato e il presente, sono stati proposti affinché gli spettatori possano porsi domande di tipo esistenziale e civile, domande di etica, considerazioni identitarie, lottando contro il sistema, che sia rappresentato da un padre o da un patriarca di un sistema corrotto, ma anche e soprattutto affinché sappiano trovare delle risposte a quello che forse era stato celato, camuffato e anche ottemperato, ma soprattutto risposte a se stessi, per vivere una vita onesta e sincera, di responsabilità per sé e per gli altri. Francesca Andreozzi, nipote di Pippo Fava (la bimba che stava andando a prendere a teatro la sera del suo assassinio), oggi presidente della Fondazione Fava e dell'Associazione di Promozione Sociale Centro Koros di Catania, atta a sostenere individui, spesso dei minori, durante momenti di crisi, con supporto legale e inclusione sociale, utilizza queste narrazioni cinematografiche affinché gli spettatori possano

capire cosa possiamo fare oggi, come ci si può sentire coinvolti e quindi mettersi in gioco invece di stare a guardare [...] C'è la lotta contro la mafia, l'impegno, i valori imprescindibili che lo contraddistinguono ma c'è anche la curiosità, la voglia di capire le cose, la leggerezza e la vitalità. E l'impegno è come un testimone che continuiamo a portare avanti, ognuno nel proprio modo, attraverso il proprio mestiere ma soprattutto le proprie scelte [...] non serve essere un giornalista, un giudice, un poliziotto [...] serve scegliere da che parte stare nella vita di tutti i giorni³⁷.

Si è *nuddu ammiscatu cu nenti* solo se si sceglie di esserlo. È questo in fondo il messaggio comune dei tre film qui discussi, una lezione e ispirazione di vita da parte di tre figure "paterne", in un vuoto di figure autorevoli ed etiche per le nuove generazioni.

37 Mia intervista con Francesca Andreozzi del 10 dicembre 2021.



La banda Cavallero

Une histoire de banditisme ou de recherche de justice sociale dans l'Italie des années 1960 ?

Elisa Santalena

Université Grenoble Alpes. LUHCIE

Résumé : La banda Cavallero était un groupe de braqueurs composée par Pietro Cavallero, Adriano Rovoletto et Sante Notarnicola qui a réalisé dix-huit braquages en cinq ans, blessant plusieurs personnes et en tuant cinq autres, entre Turin et Milan. Ils font la une des journaux pendant la deuxième moitié des années 1960 en Italie, au point de diviser l'opinion publique. Sont-ils des simples criminels, ou des Robin des Bois dans une Italie qui se réveille du miracle économique en comptant ses blessures, économiques et sociales ? Si leur but initial était celui de recueillir de l'argent pour financer la guérilla à l'étranger et la lutte armée insurrectionnelle en Italie alors que les Brigades rouges étaient loin de voir le jour, au fil du temps, Cavallero et Rovoletto, à l'insu de Notarnicola, dépenseront tout l'argent pour leurs propres intérêts en trahissant le pacte social et politique établi entre eux. Et pourtant, leur mythe ne fait que s'accroître, même quand ils seront capturés de façon rocambolesque et qu'ils passeront des décennies derrière les barreaux.

Mots-clés : mémoire, banditisme, Cavallero, Notarnicola, mythe, crime, années 60, Turin, Milan, Italie

Riassunto: La Banda Cavallero era un gruppo di rapinatori composto da Pietro Cavallero, Adriano Rovoletto e Sante Notarnicola che compì diciotto rapine in cinque anni, ferendo diverse persone e uccidendone altre cinque, tra Torino e Milano. Hanno fatto notizia nella seconda metà degli anni '60 in Italia, fino a dividere l'opinione pubblica. Erano semplici criminali, o dei Robin Hood in un'Italia che si stava svegliando dal miracolo economico contando le sue ferite, sia economiche che sociali? Se il loro scopo iniziale era quello di raccogliere denaro per finanziare la guerriglia all'estero e la lotta insurrezionale armata in Italia quando le Brigate Rosse erano ben lungi dal nascere, col tempo Cavallero e Rovoletto, all'insaputa di Notarnicola, avrebbero speso tutto il denaro per i propri interessi, tradendo il patto sociale e politico stabilito tra di loro. Eppure, il loro mito non farà che crescere, anche quando verranno catturati in modo rocambolesco, passando decenni dietro le sbarre.

Parole chiave: memoria, banditismo, Cavallero, Notarnicola, mito, criminalità, anni '60, Torino, Milano, Italia



Après quelques décennies passées dans l'oubli, à l'occasion du décès de Sante Notarnicola, son membre le plus connu, la *banda Cavallero* refait surface dans la mémoire collective et dans les différents médias italiens, en clivant l'opinion publique comme ses membres l'avaient fait à l'époque.

Le questionnement qui se pose autour de leur groupe réside essentiellement dans le fait de comprendre s'ils étaient de simples criminels ou des Robin des Bois dans une Italie qui se réveillait du « boom » en comptant ses blessures économiques et sociales. Étaient-ils différents des autres bandes criminelles qui couraient les rues de l'Italie du Nord et pourquoi leurs actions, au-delà des crimes perpétrés, ont-elles eu un tel retentissement médiatique ?

Avant d'analyser l'origine sociale des membres de ce groupe, le milieu et le contexte de l'Italie des années 1960 dans lequel évoluent nos bandits, il est important d'analyser les faits tels qu'ils se sont réalisés il y a plus de cinquante ans et tels qu'ils ont été lus par la presse de l'époque, notamment par le quotidien *La Stampa*, qui s'en est occupée tout le long de leurs braquages et même pendant les différents procès qui ont suivi leur capture.

L'*Anonima rapinatori*, c'est ainsi que la presse les appelle jusqu'à leur arrestation en septembre 1967, ne connaissant pas la formation du groupe, voit le jour à Turin dans une piola¹ du Corso Vercelli, à l'extrémité de la *Barriera di Milano*. Ses actions, comme nous le verrons, se passent dans ce périmètre circonscrit où se trouve la plupart des richesses industrielles de l'Italie : Turin et Milan. Cette dernière est la ville la plus riche du pays depuis l'après-guerre. Milan est la capitale de l'argent « propre » et de l'argent « sale » : ceux qui veulent vraiment compter doivent s'y faire une place, y compris les criminels. De plus, c'est ici qu'en 1958 se passe le premier braquage « à l'américaine » de l'histoire d'Italie, celui des *Tute blu*² qui, dans la via Osoppo, éperonnent un fourgon blindé et pillent cinq-cents millions de lires³ sans tirer le moindre coup de feu et sans tuer personne, en seulement deux minutes et en faisant perdre leur trace : ils rentrent ainsi dans la légende de la pègre. Les *Tute blu* s'étaient inspirés du *gang des Marseillais* qui avait dévalisé un fourgon blindé du Crédit Lyonnais et son membre le plus connu était Ugo Ciappina, ancien adhérent de la *Banda Dovunque*, ainsi baptisée par la presse parce qu'elle organisait des vols

1 L'équivalent piémontais d'une *trattoria*.

2 Ils sont appelés ainsi parce qu'avant le vol, les sept membres du groupe décident de s'habiller en salopette bleue comme celle des ouvriers. Le 28 février, le *Corriere della Sera* avait publié un article de sept colonnes sur le vol.

3 À l'époque, le salaire d'un ouvrier était de cinquante mille lires.

partout. Il avait été un partisan communiste, dans le groupe des GAP⁴. Indro Montanelli avait écrit à propos des *Tute blu*, dans le *Corriere della Sera* :

Ufficialmente sì, tutti scrivono e proclamano che sono contenti, anzi entusiasti del fatto che i criminali siano stati smascherati in modo da togliere a chiunque la voglia di imitarli. Ma, sotto sotto, senza osare dirlo o dicendolo a bassa voce, la maggioranza tifava per i rapinatori [...]. I rapinatori di via Osoppo ci avevano dato l'illusione che l'Italia stesse uscendo da questo stadio arcaico. Nel campo del delitto, d'accordo. Ma cosa conta da dove si comincia? L'importante è cominciare, pensava la gente. Da cosa nasce cosa⁵.

Nous verrons plus tard si, dans le cas de l'arrestation de la *banda Cavallero*, presque dix ans plus tard mais dans la même ville, il y a eu les mêmes manifestations d'enthousiasme ou si la situation a été bien différente.

L'*Anonima rapinatori* était composée de quatre amis qui se connaissaient grâce à leur militantisme dans les files du Parti Communiste. S'ajoutera, pour le dernier braquage, un jeune homme en dehors de leur circuit politique. Pietro Cavallero⁶ est le chef incontesté et incontestable du groupe : il est né et a grandi à la *Barriera di Milano*, un quartier de Turin qui s'était historiquement développé comme une banlieue prolétaire et ouvrière. Fils de charpentier, il était non seulement un militant communiste, mais un stalinien convaincu, qui

-
- 4 Les Gruppi di Azione Patriottica (GAP), formés par le commandement général des Brigades Garibaldi à la fin du mois d'octobre 1943, étaient des petits groupes de partisans qui ont vu le jour à l'initiative du Parti communiste italien pour opérer principalement dans les villes.
 - 5 Toutes les citations ont été traduites par l'auteur. « Officiellement, ils écrivent et proclament tous qu'ils sont contents, voire même enthousiastes du fait que les criminels aient été démasqués de manière à ôter à quiconque la volonté de les imiter. Mais, au fond, sans oser le dire ou en le disant à voix basse, la majorité applaudissait les voleurs [...]. Les braqueurs de via Osoppo nous avaient donné l'illusion que l'Italie était en train de sortir de ce stade archaïque. Dans le domaine du crime, d'accord. Mais ce qui compte n'est-il pas d'où l'on commence ? L'important est de commencer, pensaient les gens. Une chose en entraîne une autre ». *Corriere della Sera*, 6 avril 1958.
 - 6 AA. VV., *L'Italia del XX secolo*, vol. VI 1961-1970, Milan, Edizione Rizzoli, 1977 ; Carlo Lucarelli, « Milano calibro 9 », *Storie di bande criminali, di mafie e di persone oneste*, Turin, Einaudi, 2008, p. 66-118. Pietro Cavallero est cité dans la chanson du groupe Gang *Bandito senza tempo*. Sante Notarnicola, de son côté, a inspiré de nombreuses chansons et est cité dans plusieurs textes : la chanson du groupe Onda Rossa Posse *Omaggio a Sante* lui est dédiée, le groupe Banda Bassotti dédie la chanson *La conta* aux détenus politiques en Italie et le cite. Dans la chanson de Lou X, *Sulla Costa* il y a une citation à la Banda Cavallero : « miro in alto per davvero come la Banda Cavallero » et, pour finir, dans la chanson de Lord Bean, *Quale Ordine*, le groupe de braqueurs est à nouveau cité : « e rivorrei quegli anni in eskimo col muso fiero i pugni alzati in tribunale della banda Cavallero ».

avait du mal à garder un emploi stable. Son profil politique et son insoumission l'avaient cependant empêché de devenir un dirigeant du Parti, qui l'avait remercié de ses services peu après la mort de Staline. Il était un personnage à l'ascendant certain, très cultivé, avec toutes les qualités d'un chef de bande. Toutefois, il était loin de représenter la figure mythique du gangster comme il y en avait à Milan à cette époque. En effet, il n'appartient pas au monde de la pègre, un univers circonscrit où tout le monde se connaît et où la réputation se construit aussi par un mode de vie ostentatoire. Selon les reconstitutions faites par le journaliste Giorgio Bocca, qui a suivi de près l'affaire à l'époque⁷, c'était un homme aux qualités de leader qui s'était vu refuser le succès qu'il pensait mériter. C'est à ce moment que cet homme déçu décide de partir en guerre contre le monde, et il le fait en organisant une bande composée de gens comme lui, d'anciens militants politiques et d'anciens résistants, avec l'intention d'aller prendre ce qu'il considérait lui être dû.

Le deuxième membre du groupe est Adriano Rovoletto, fils d'un ouvrier et apprenti charpentier. Il vivait dans les *Case SNLA*, un village ouvrier datant de la deuxième moitié des années 1920, abritant les employés et les ouvriers de l'usine homonyme à Turin. Il était le caissier et le chauffeur du gang. C'est lui qui sera arrêté le premier et qui livrera les noms de ses complices. Venait ensuite Danilo Crepaldi, ancien résistant et ancien ouvrier chez Fiat, qui mourra dans un accident d'avion en 1966, un an avant la capture des autres membres. Il était chargé de trouver les armes pour les braquages. Le quatrième membre était Sante Notarnicola, né à Castellaneta, dans les Pouilles. Il passe son enfance dans une institution, sa mère devant partir à Turin trouver du travail et, à l'âge de 13 ans, il émigre lui-même dans la capitale de l'automobile. Tout comme Pietro Cavallero, pour lequel il nourrit une véritable vénération, il est très politisé. Il avait rejoint la FGCI⁸ dès l'âge de treize ans puis le PCI, où il avait connu son mentor et, tout comme lui, il avait pris rapidement ses distances avec la gauche institutionnelle pour rejoindre des groupes révolutionnaires et anarchistes. Il était présent lors du soulèvement de la Piazza Statuto en 1962. Le dernier membre s'appelait Donato Lopez, 17 ans, le plus jeune du groupe à qui Giorgio Bocca donnera l'épithète de « *piccola carogna, il peggiore di tutti*⁹ » : il est l'un des six fils d'un ouvrier du Sud au chômage qui avait immigré à Turin.

7 Giorgio Bocca, *Il bandito Cavallero : storia di un criminale che voleva fare la rivoluzione*, Milan, Feltrinelli, 2016.

8 La Federazione Giovanile Comunista Italiana (FGCI) était l'organisation des jeunes communistes inscrits au Parti communiste italien (PCI).

9 « Petite charogne, le pire de tous ». Giorgio Bocca, *op. cit.*, p. 50.

Leur histoire avait en réalité commencé en 1959, avec des petits hold-up, mais leur activité criminelle organisée, telle que nous la connaissons, ne débute véritablement qu'en 1963. Parcourons donc, de façon schématique, les principaux braquages du gang.

Le 18 avril 1963 Cavallero et Rovoletto prennent d'assaut l'agence n° 19 de l'*Istituto San Paolo* à Turin. Le butin est de 4 000 liras. Le 14 décembre 1964 Notarnicola entre officiellement dans le groupe, après beaucoup d'hésitations. Ils braquent la *Banca Commerciale* de via Solari à Milan. Après une fusillade, ils s'échappent avec 8 000 liras. Le 12 novembre 1965 marque un tournant décisif dans leur histoire : ils parviennent à réaliser un triple hold-up à Milan en l'espace de trente minutes. C'était du jamais vu dans l'histoire du banditisme italien. Les banques de via Pisanello, via Bodoni et viale Regina Giovanna leur valent un butin de 21 724 000 liras, mais il ne s'agit pas que d'argent.

« *Altro che via Monte Napoleone. Vedrai La Stampa. America! America anni '30!*¹⁰ ». C'est Gian Maria Volonté qui, assis dans le cockpit d'une voiture dans une course folle, crie cette phrase. L'acteur joue le rôle de Pietro Cavallero dans le film *Banditi a Milano* que le metteur en scène Carlo Lizzani fait sortir sur les écrans seulement huit mois après l'arrestation du groupe alors que leur procès est encore en cours, ce qui en dit beaucoup sur le matraquage médiatique de l'affaire¹¹. Les bandits non seulement avaient pris d'assaut trois banques en trente minutes, mais ils avaient obligé les caissiers à déclencher les alarmes dès leur départ. Cette technique s'était avérée astucieuse car les voitures de police ne savaient plus de quel côté de la ville se rendre, car trop d'alarmes antivol avaient été déclenchées en une demi-heure. Le tout, couronné par le fait que Cavallero

10 « Ça sera autre chose que via Monte Napoleone. Tu verras *La Stampa*. C'est l'Amérique ! L'Amérique des années 1930 ! ».

11 L'enquête préliminaire qui suit l'arrestation du gang est sur le point de se terminer lorsque les avocats des trois hommes apprennent qu'un film réalisé par Carlo Lizzani, produit par la société De Laurentis, basé sur les événements de la bande de Cavallero, est en cours de réalisation. Les défenseurs se sont ensuite tournés vers le chargé de l'enquête en observant : « *La pubblicità che è fatta al film induce a ritenere con fondatezza che vengano rappresentati fatti reato tuttora in corso d'esame [...]. In un'intervista il regista ha testualmente detto che il film non ha un solo personaggio ma quanti sono stati coloro che direttamente o indirettamente hanno preso parte alla drammatica vicenda [...] e si avvale della collaborazione di uno speciale reparto di polizia, di carabinieri e di alcuni cittadini, autentici testimoni della strage del 25 settembre* ». Les avocats invoquent le principe constitutionnel qui reconnaît le droit de l'accusé à se défendre sans conditions, et demandent une suspension urgente de la distribution du film, au moins jusqu'à la conclusion du procès en première instance. Leur demande sera rejetée. Voir : Guidetti Serra, Bianca, *Contro l'ergastolo. Il processo alla banda Cavallero*, Edizioni dell'Asino, 2012, p. 85.

s'adressait aux employés des banques en français, pour déjouer l'enquête et faire croire qu'il s'agissait de la *French Connection* marseillaise.

Nous ignorons si Pietro Cavallero a véritablement prononcé la phrase que le metteur en scène met dans la bouche de l'acteur, mais ce qui est sûr, c'est que ce bandit atypique, qui ne venait pas des rangs de la pègre, aimait beaucoup se moquer des enquêteurs et qu'il aimait lire les journaux. Il les aimait tellement qu'au cours de sa carrière criminelle, il leur avait envoyé des dizaines de lettres, pour donner des instructions aux directeurs des différentes banques en leur expliquant le comportement à adopter lors du braquage, et en les sommant de préparer à l'avance une certaine somme qui devait leur être remise lors de leur passage¹². Il est facile d'imaginer qu'il était curieux de savoir ce qu'ils allaient écrire dans *La Stampa* après un travail aussi audacieux, et son ego de criminel atypique n'a pas dû être déçu lorsqu'il a vu le titre en première page de la *Stampa Sera* : « *Dalle 11 e 15 alle 11 e 45 assaltate tre banche. Tre commandos della medesima banda ? No, sempre la stessa. L'Anonima Rapinatori*¹³ ».

L'argent dans leurs poches augmente, mais il n'est pas dépensé comme les criminels professionnels ont l'habitude de le faire : pas de grosses voitures, d'hôtels de luxe ni de boîtes de nuit. Au contraire, avec le fruit des braquages, le groupe finance la reconstruction artificielle d'un univers petit-bourgeois qui leur avait été refusé : ils ouvrent un bureau qui s'occupe de mettre des stylos à bille sur le marché, ils embauchent même une secrétaire. Ils rentrent chez eux tous les soirs, parlent à leur femme de l'entreprise en leur cachant leur vraie activité, mais en réalité, l'argent file vite puisqu'ils ont du mal à le gérer.

12 « *Siamo una banda molto ben organizzata. Siamo gli stessi delle rapine di Ciriè, di Alpignano e siamo quelli del «colpo tris» di Milano. Ma non vogliamo più ricorrere alla violenza e vogliamo evitare inutili spargimenti di sangue. Perciò la direzione di questo Istituto deve avvertire le sue agenzie che devono consegnare ai nostri incaricati un milione per ogni dipendente. La consegna deve avvenire entro 60 secondi. Abbiamo bisogno di 550 milioni : appena raggiunta questa cifra ci ritiriamo* ». (« Nous sommes une bande très bien organisée. Nous sommes ceux qui ont commis les vols de Ciriè et d'Alpignano et nous sommes ceux qui ont commis le vol tris de Milan. Mais nous ne voulons plus recourir à la violence et nous voulons éviter toute effusion de sang inutile. C'est pourquoi la direction de cette banque doit avertir ses agences qu'elles doivent remettre à nos agents un million pour chaque employé. La livraison doit être effectuée dans les 60 secondes. Nous avons besoin de 550 millions : dès que nous aurons atteint ce chiffre, nous nous retirerons »). *La Stampa*, 20 mai 1967.

13 (« Entre 11h15 et 11h45, trois banques sont attaquées. Trois commandos de la même bande ? Non, toujours la même. C'est *L'Anonima Rapinatori* »). « *Tre rapine in banca nel giro di una mezz'ora. Mai a Milano la malavita aveva sferrato una così massiccia offensiva* ». (« Trois braquages de banques en l'espace d'une demi-heure. Jamais à Milan, la pègre n'avait lancé une offensive aussi massive »). Vendredi 12 novembre 1965.

Le 16 janvier 1967, dans la ville de Ciriè, près de Turin, les trois bandits attaquent l'Istituto San Paolo, en assassinant un médecin généraliste, Giuseppe Gaiottino. Ils s'enfuient avec deux otages qu'ils libéreront peu de temps après. L'opinion publique et les médias commencent à se scandaliser des procédés employés par le groupe qui, contre toute attente, se fait de plus en plus sanguinaire. Le 25 octobre 1967, les bandits réalisent leur dernier et leur plus sensationnel hold-up.

Le braquage a lieu à Milan et la cible est le Banco di Napoli. Mais contrairement aux autres fois, tout se passe mal. Ironie du sort pour une raison dont nous parlerons plus tard, une fois que l'alarme est déclenchée par les employés de la banque la police se trouve à deux pas, puisqu'un détenu est monté sur les toits de la prison de *San Vittore* en signe de protestation. De plus, les enquêteurs avaient mis en place un système de contrôle territorial capable d'identifier rapidement les voitures en fuite. Les braqueurs s'échappent dans une Fiat 1100 D volée. Ce qui devait être un retour discret à Turin devient une course-poursuite à travers la ville, qui se joue avec des coups de feu tirés des fenêtres des différentes voitures et des manœuvres téméraires au volant, comme nous pouvons le voir dans la parfaite reconstruction du film *Banditi a Milano*. À 16 heures, lorsque la fusillade sanglante est terminée, trois personnes sont tuées et vingt-deux autres blessées¹⁴.

Adriano Rovoletto est blessé et arrêté avec le butin quand la voiture de la bande percute un arbre¹⁵. Les autres membres du gang, se voyant acculés, s'enfuient, mais le chauffeur, pris au piège, donne tout de suite les noms de ses compagnons à la police¹⁶. Ce sera la fin pour le groupe. Lopez sera capturé chez lui le lendemain matin, mais Cavallero et Notarnicola parviennent à s'enfuir. C'est lors de cette cavale, comme l'écrira Sante Notarnicola en 1972, dans sa biographie publiée chez Feltrinelli¹⁷ qui, comme le dira Erri de Luca dans sa préface à l'édition Odradek¹⁸ de 1997, « *è già documento di storia*¹⁹ »,

14 Virgilio Oddoni, livreur pour une papeterie ; Giorgio Grossi, un étudiant de 17 ans ; Franco De Rosa, un napolitain émigré à Milan, qui avait été abattu alors qu'il circulait dans sa 600, et vingt-deux entre passants, automobilistes et policiers sont blessés. Quelques jours après la fusillade, Roaldo Piva, un invalide de guerre souffrant de problèmes cardiaques, meurt de ses blessures. Au cours de ce tragique après-midi, il avait aidé la police à capturer Rovoletto, le caissier du gang, qui tenait encore le sac contenant le butin du vol : 6 750 000 lire.

15 « Banditi sparano sulla folla a Milano : due morti, 22 feriti », *La Stampa*, 26 septembre 1967.

16 « Il bandito catturato confessa otto assalti a banche piemontesi », *La Stampa*, 26 septembre 1967.

17 Sante Notarnicola, *L'evasione impossibile*, Milan, Feltrinelli, 1972.

18 Le livre de Notarnicola sera réédité en 1997 puis en 2005 par Odradek edizioni.

19 « Il s'agit déjà d'un document historique ». *Ibidem*, p. 7.

que Cavallero lui avoue avoir dépensé la totalité de l'argent avec Adriano Rovoletto et ne pas avoir prévu un plan de secours en cas de risque d'arrestation imminente. Notarnicola est sous le choc, il comprend qu'il a non seulement été trahi, mais qu'il a également trahi la cause qui l'avait poussé à devenir un bandit : recueillir de l'argent pour financer la guérilla à l'étranger ainsi que la lutte armée insurrectionnelle en Italie.

Lorsque Cavallero fait ses aveux et que Notarnicola essaie de rebondir de sa déception, une formidable chasse à l'homme qui tient en haleine toute l'Italie, est lancée pour les capturer, jusqu'à l'aube du 3 octobre 1967, quand 500 carabinieri encerclent le poste de péage ferroviaire abandonné près de Valenza Po, dans la province d'Alessandria, à l'intérieur duquel les deux voleurs se cachent. L'information est venue d'un commerçant local qui les avait reconnus lorsqu'ils étaient allés s'approvisionner dans sa boutique. Les soldats font irruption et les surprennent dans leur sommeil. « Qui êtes-vous ? » demande un carabinier en pointant une mitraillette sur l'un d'eux : « Sante Notarnicola, bandit²⁰ ». Les deux hommes se rendent sans avoir la moindre réaction et lorsqu'ils arrivent à Milan, menottés, la foule tente de les lyncher.

Les journaux se pressent de dresser un portrait le plus négatif possible des deux fugitifs, et notamment de Cavallero, à qui on fait endosser toute la responsabilité en le peignant comme un monstre sans scrupules :

Cavallero sorrideva, con i suoi denti lunghi, e si sarebbe detto che la presenza di tanti spettatori non gli dispiacesse. Notarnicola appariva invece disfatto, gli occhi rossi e il viso gonfio di chi ha dormito a lungo all'addiaccio senza essersi ristorato. Alla spavalderia del suo compagno contrapponeva uno sgomento disperato²¹.

Au fil des heures, la presse ne se prive pas pour inventer aussi des faits, comme dans l'article intitulé « Rapinavano e correvano ai casinò », publié par *La Stampa* le 3 octobre 1967 où, en plus, on les traite de « feroci assassini, belve²² ». On n'hésite pas non plus, une fois que Cavallero passe parmi les journalistes et

20 « Il bandito catturato confessa otto assalti a banche piemontesi », *La Stampa*, 26 septembre 1967.

21 « Cavallero souriait, avec ses longues dents, et on aurait dit que la présence d'autant de spectateurs ne lui déplaisait pas. Notarnicola semblait au contraire défait, les yeux rouges et le visage gonflé de celui qui a dormi longtemps à la dure sans s'être restauré. À l'arrogance de son compagnon, il opposait un désarroi désespéré ». « La cattura dei due banditi stamane presso Alessandria », *La Stampa*, 3 octobre 1967.

22 « I feroci assassini », *La Stampa*, 30 septembre 1967.

les photographes après avoir échappé de justesse au lynchage de la foule, à les accuser d'avoir planifié un véritable massacre²³ :

« E' pentito Cavallero del male che ha fatto ? »
« Perché non lo chiedete a quelli che mi hanno fregato la vita ? »
« Ma lei ha fatto una strage ! »
« Succedono tante stragi nel mondo, ce n'è una ogni giorno nel Vietnam, ma non vi impediscono di mangiare e di dormire tranquilli [...]. Il Partito dorme, e io la mia rivoluzione personale, la mia guerra, me la sono fatta per conto mio. Io mi sono tirato fuori dalle masse e adesso vado in pensione a spese dello Stato, vitto e alloggio assicurati, che cosa volete di più ? »²⁴.

C'est donc par admission de Pietro Cavallero que la question de l'engagement militant de nos protagonistes est avouée ouvertement. Il n'est pas inutile de rappeler que nous sommes en 1967, et que le vent des révolutions du deuxième *biennio rosso* commence déjà à souffler. Néanmoins, nous devons faire un pas en arrière de cinq ans, aux sources des raisons sociales qui poussent Cavallero, Rovoletto et Notarnicola à décider que le moment de la révolution est venu, pour comprendre leur histoire jusqu'au bout.

L'année 1963 marque le début des premières difficultés économiques en Italie : l'euphorie du « boom » économique s'estompe. Les partis, les syndicats et l'ensemble du monde du travail doivent commencer à repenser le modèle de développement économique-industriel, notamment parce que le faible coût de la main-d'œuvre s'est épuisé. Si le véritable « miracle » a été un paradis pour les industriels, pour une bonne partie de la population, en première ligne les ouvriers méridionaux, cela s'est révélé être un enfer. Les grands groupes, pour récupérer leurs marges de profit, commencent à décentraliser leurs investissements vers d'autres territoires, et une partie de leur production industrielle se rabat sur le travail à domicile qui se répand petit à petit, sans règles, et en dehors de tout contrôle syndical et fiscal.

23 Dans l'article : « Emozione e sdegno per la brutale strage », publié le même jour que les précédents, nous pouvons lire : « Leur détermination est démontrée par le massacre qu'ils ont perpétré hier, un épisode sans précédents dans l'histoire de la criminalité en Italie. ».

24 « Cavallero, vous êtes-vous repenti du mal que vous avez fait ? »
« Pourquoi ne le demandez-vous pas à ceux qui m'ont volé ma vie ? »
« Mais vous avez commis un massacre ! »
« Tellement de massacres se produisent dans le monde, il y en a un chaque jour au Vietnam, mais ils ne vous empêchent pas de manger et de dormir tranquilles [...]. Le Parti dort, et moi ma révolution personnelle, ma guerre, je l'ai faite tout seule. Je me suis extrait des masses et maintenant je pars à la retraite aux frais de l'État, le gîte et le couvert assurés, que voulez-vous de plus ? » Giorgio Bocca, *op. cit.*, p. 75.

Au niveau politique, la Démocratie Chrétienne, qui perd de plus en plus de popularité, se dissocie, lors du Conseil des ministres du 13 juillet 1962, du projet d'urbanisme à grande échelle présenté par Fiorentino Sullo, son propre ministre des Travaux publics²⁵, dont le projet d'urbanisme avait le mérite de mettre un frein à la spéculation immobilière, un des principaux fléaux de l'époque. La reconstruction de l'après-guerre d'abord et le « boom » après avaient généré un véritable renversement économique, un passage fulgurant d'un système agricole à un système industriel en expansion. Les prix des logements dans les grandes villes avaient augmenté au rythme de la hausse de la demande, causée par les migrations internes et le regain de disponibilité économique. La difficulté dont se plaignaient de nombreux administrateurs locaux était le coût démesuré de la construction de logements sociaux. En outre, il y avait une importante lacune dans la législation ; une loi d'urbanisme bien pensée aurait coupé le phénomène spéculatif à la racine. Concrètement, la proposition consistait à exproprier à un prix fixe toutes les zones nécessaires à l'expansion urbaine, indépendamment de leur destination finale dans le plan d'urbanisme, en permettant l'octroi d'une indemnisation équitable à tous les propriétaires fonciers. Il y avait trop d'intérêts de la part de certains qui créaient leurs propres empires sur la spéculation immobilière avec le soutien du monde politique. La réforme urbaine des villes fut donc sabordée et le pays resta fermement aux mains des spéculateurs²⁶. L'idée même d'un développement des nouveaux services sociaux nécessaires à la création d'une véritable communauté là où naissent les nouvelles banlieues ouvrières est abandonnée définitivement. Fiorentino Sullo est accusé par ses propres collègues de parti d'être communiste et de vouloir transformer les villes selon le modèle soviétique en l'accusant de collectivisme communiste.

Alors que les spéculateurs devenaient millionnaires et que, par la même occasion, ils arrosaient les caisses de partis politiques de pots de vin, des milliers de personnes, en tout point semblables à nos trois braqueurs, vivaient dans ce que nous appelions les « Corées » à la périphérie des grandes villes, des box/cabines collées les unes aux autres, où les différentes municipalités ne construisaient ni écoles et magasins, ni églises et hôpitaux, ni pharmacies ou cinémas, et où ils arrivaient à en oublier même de construire les routes et

25 Le ministre Sullo entre en fonction en 1962 dans le quatrième gouvernement Fanfani et, en mars de la même année, il nomme la Commission pour la réforme urbaine.

26 Le 16 avril, la Chambre et le Sénat sont dissous et les élections politiques auront lieu les 28 et 29 avril. Le premier gouvernement de centre-gauche de l'histoire de la République est formé avec Aldo Moro comme Premier ministre et le socialiste Pieraccini comme ministre des Travaux publics à la place de Sullo.

les égouts. 600 000 hommes et femmes venus du Sud étaient arrivés à Turin depuis les années 1950, et les logements sociaux ne représentaient que 15 % du total construit dans une ville qui comptait plus d'un million d'habitants dans le centre et deux millions dans les municipalités voisines. Autour du Lingotto, il y avait des bidonvilles, de véritables poulaillers faits de carton et de tôle, le « Shangai » de Turin ou la « Corée des méridionaux », où une population attendait d'entrer chez Fiat pour travailler comme ouvriers dans une chaîne de montage. Pietro Cavallero, dans ses dépositions au tribunal ainsi que dans les nombreuses interviews qu'il donna par la suite avait déclaré que ces braquages répétés, qui ont terrorisé Turin, son arrière-pays et Milan dans les années 1960, étaient motivés par un désir révolutionnaire de justice sociale issu de ce même milieu, au contact de ce peuple de « deuxième catégorie » dont aussi bien lui que ses compagnons étaient issus.

Au cours des années 1960 en Italie, notamment dans la zone du « triangle industriel », de nouvelles formes de criminalité qui n'avaient rien à voir avec la criminalité traditionnelle apparaissent, souvent associées à une forme de déviance mais, en réalité, il s'agissait très souvent d'une révolte individuelle contre un système qui emprisonnait la force-travail dans des cages, puis à la chaîne. Les ouvriers des grandes usines et des ateliers font partie de cette nouvelle criminalité, au sein de laquelle se forment presque spontanément des bandes de jeunes qui, au fil du temps, se spécialisent, donnant naissance à de redoutables bandes de braqueurs comme c'est le cas de la *banda Cavallero*. Ces jeunes marginalisés font du défi et du conflit avec la société, et en particulier avec la police, le cadre existentiel de leur mode de vie. Outre l'accumulation d'argent, ils sont surtout intéressés par l'accumulation de pouvoir et par le fait de tourner en dérision l'ennemi : la tripléte des braquages de nos protagonistes, où la police court d'un bout à l'autre de la ville sans parvenir à les capturer, en est un exemple parfait. À ce propos Pietro Cavallero a dit :

C'è stato un passaggio, dalla sfida politica a quella personale contro le forze dell'ordine. Le banche le abbiamo scelte perché le consideravamo il simbolo del capitale, l'ho anche spiegato al Presidente della Corte d'Assise. [...]. Quando alcune banche hanno messo i poliziotti davanti alle porte, noi siamo regolarmente andati dove c'era un poliziotto. Era una specie di sfida militare²⁷.

27 « Il y a eu un passage, du défi politique à celui personnel contre les forces de l'ordre. Les banques nous les avons choisies parce que nous les considérons comme le symbole du capital, je l'ai aussi expliqué au Président de la Cour d'Assise [...]. Quand certaines banques ont mis des policiers devant leurs portes, nous sommes régulièrement allés là où il y avait un policier. C'était une sorte de défi militaire ». Bianca Guidetti Serra, *op. cit.*, p. 132.

Analyser la formation de ces gangs signifie également être capable de reconstruire le monde de l'usine de ces années-là d'une manière non conventionnelle par rapport aux lectures ordinaires de la recherche historique. Les *Cavallero* deviennent alors une avant-garde ouvrière désenchantée bien avant que les mouvements étudiants et ouvriers de 1968 et 1969 ne secouent les consciences, et des précurseurs avant même que les principaux groupes armés ne voient le jour à l'intérieur de ces mêmes usines qu'ils contestent. Nos bandits sont cyniques et amers vis-à-vis de la société dans laquelle ils évoluent. Leurs histoires nous racontent les difficultés des immigrés du Sud, les luttes pour un salaire décent, les conflits et la méfiance des patrons. Dans leurs récits, il n'y a pas de romantisme, mais une solide perception du monde social et du fait qu'il est immuable. La femme de Cavallero, Anita, à la nouvelle de l'arrestation de son mari, dont elle ignorait totalement les activités clandestines et criminelles, résumera parfaitement la situation dans laquelle se trouvent beaucoup d'Italiens à l'époque : « *Stiamo in piedi per cadere, lo so, ma perché la vita è così schifosa ?* ²⁸ ».

C'est à raison que Giorgio Bocca parlera de Pietro Cavallero comme d'un bandit à la Bonnie and Clyde, d'un personnage extrême et représentatif d'une époque et d'une société. Il se trompe, par contre, ne sachant pas ce qui se serait passé les deux années suivantes, à le définir comme « *il figlio anomalo, ammalato, di una rivoluzione fallita e di una generazione frustrata, il figlio di una periferia operaia che mancò la rivoluzione operaia che ha visto degradarsi in conformismo burocratico lo slancio della guerra partigiana* ²⁹ ». Cette périphérie ouvrière sera à la tête d'une décennie formidable, celle qui commence avec l'union entre étudiants et ouvriers, en obtenant de meilleurs salaires, des garanties pour tous et pour toutes dans les contrats de travail, l'Université ouverte à tout le monde, le droit de divorcer, d'interrompre volontairement une grossesse et bien d'autres réformes sociales que ces hommes et ces femmes ont porté à bout de bras jusqu'à leur accomplissement. Tous ces changements ont été impulsés par des individus qui avaient bien de points en commun avec Cavallero, Rovoletto et Notarnicola. Un sentiment de rébellion désenchantée semble donc sous-tendre les choix qui conduisent un certain nombre de personnes à opter pour ce mode de vie. Comme le dit Emilio Quadrelli :

28 « Nous sommes debout pour tomber, je le sais, mais pourquoi la vie est-elle aussi dure ? ». Giorgio Bocca, *op. cit.*, p. 10.

29 « Le fils anormal, malade, d'une révolution échouée et d'une génération frustrée, le fils d'une périphérie ouvrière qui a raté la révolution ouvrière, qui a vu se dégrader en conformisme bureaucratique l'élan de la guerre partisane ». Giorgio Bocca, *op. cit.*, p.19.

La figura del rapinatore finisce per incarnare al meglio questo senso di ribellione permanente al realismo del tempo presente e per rappresentare, in quanto utopia, la forma di rottura più radicale³⁰.

En huit mois, le procès du gang des Cavallero est préparé et conclu. Le verdict, qui était attendu, a été la prison à vie pour les trois accusés. C'était le 8 juillet 1968. Cavallero, âgé de 39 ans, est affecté à la prison de Porto Azzurro ; Rovoletto, âgé de 33 ans, à Pianosa ; Notarnicola, âgé de 30 ans, à Volterra. Lopez est condamné, en raison de son jeune âge, à 12 ans et 7 mois de prison. À la lecture du verdict, les accusés se lèvent et chantent la chanson anarchiste *Figli dell'officina*, datant de 1921, année de l'apogée des revendications syndicales des travailleurs de Turin. Lors des différentes audiences, Cavallero prendra une position anarchiste en parlant de la lutte contre le Capital. Rétrospectivement, il dira à son avocate Bianca Guidetti Serra :

Mentre all'inizio non pensi al denaro, pensi di fare qualcosa di significativo per tutti, anche se non cambierai il mondo. Poi ti accorgi che l'unico risultato è che hai preso un po' di soldi. Di tutto il resto non hai fatto niente e ti adagi [...]. È stata estremamente confusa la cosa [...]. Se ci fosse stata chiarezza avremmo fondato qualche banda armata anche se non era tempo da Che Guevara, oppure non so, avremmo lavorato per un partito o chissà ci saremmo messi a fare gli operai, gli impiegati, come tanti. Invece è stata una confusione; solo adesso comincio a capire meglio [...]. Allora ero convinto di essere nel giusto [...]. Avevo in me, dentro, qualche idea della vecchia teoria anarchica, la « propaganda del gesto » [...]. Col gesto è vero che non organizzi niente, non trasformi la società, però conta il fatto che riesci a compierlo. Per noi, il gesto è diventato la sfida alle forze dell'ordine. Eravamo nel '63-'64, era fresco ricordo della strage di Reggio Emilia, il conflitto con la polizia in piazza Statuto nel '62. Noi c'eravamo in piazza Statuto [...]. Era un misto di politico e di pura ribellione!³¹

30 « La figure du voleur finit par incarner au mieux ce sens de rébellion permanente face au réalisme du temps présent et par représenter, en tant qu'utopie, la forme de rupture la plus radicale ». Emilio Quadrelli, *Andare ai resti*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 22.

31 « Alors au début tu ne penses pas à l'argent, tu penses à faire quelque chose de significatif pour tout le monde, même si tu ne changeras pas le monde. Puis tu te rends compte que le seul résultat est que tu as pris un peu de sous. De tout le reste tu n'as rien fait et tu t'adaptes [...]. La chose a été extrêmement confuse [...]. S'il y avait plus de clarté, nous aurions fondé une bande armée même si ce n'était pas l'époque de Che Guevara, ou alors je ne sais pas, nous aurions travaillé pour un parti ou qui sait nous nous serions mis à faire les ouvriers, les employés, comme tant d'autres. Au contraire il y a eu une confusion ; et je commence à mieux le comprendre seulement aujourd'hui [...]. Alors j'étais convaincu d'être dans le juste [...]. J'avais en moi, à l'intérieur, une idée de la vieille théorie anarchiste, la « propagande par le fait » [...]. Avec le geste il est vrai que tu n'organises rien, tu ne transformes pas la société, mais ce qui

Inévitablement, quand ils ne sont pas tués par la police lors des braquages, la prison devient pour tous ces gangs un passage obligé. De façon tout à fait inattendue, la *banda Cavallero* rentre dans la mythologie des années de révolte exactement dans cet univers apparemment fermé. Et c'est là-dedans que nos bandits rencontreront, sous peu, les jeunes des groupes extra-parlementaires, notamment de *Lotta Continua* et, plus tard, les militants de la lutte armée³². Ensemble, ils seront les protagonistes de la dénonciation la plus radicale des institutions totales dont l'Italie puisse se souvenir. C'est donc à l'intérieur de l'univers carcéral que la bande Cavallero se transforme radicalement, notamment Sante Notarnicola, qui passe du statut de bandit silencieux et gêné que nous avions laissé aux portes de la prison de *San Vittore* de Milan, à celui de poète, révolté, révolutionnaire. Au fil des années, il incarnera à lui seul toutes les luttes de la prison italienne, des années 1960 aux années 1980. À propos de son premier contact avec la prison, il dira à son avocate :

Dopo la condanna di primo grado ci trasferirono [...]. Mentre gli altri furono più o meno fortunati, tra virgolette, dal punto di vista del « trattamento » a me mi mandarono immediatamente a Volterra, nel posto peggiore per l'epoca, il carcere più duro. Questo mi consentì di conoscere in pieno tutta la faccia negativa dell'ergastolo [...]. Prima ti dici : no, non posso accettare tutto questo e pensi di farla finita, pensi che vai in cella e attacchi una corda [...]. Ecco passi questo travaglio. Poi viene la ribellione. Così cominciai a sentirmi innocente nonostante la pesantezza delle imputazioni delle quali ero cosciente. E cominciai a reagire anche per l'aggressione personale dei giornali, del cinema, di tutto [...]. Ero diventato un personaggio in cui non mi riconoscevo. Tutte queste cose messe insieme mi tirano fuori un'aggressività costruttiva, non più distruttiva come quella che aveva caratterizzato la nostra storia [...]³³.

compte c'est que tu réussis à l'accomplir. Pour nous, le geste est devenu le défi aux forces de l'ordre. Nous étions en '63-'64, le souvenir du massacre de Reggio Emilia était encore frais, le conflit avec la police Piazza Statuto en '62. Nous y étions piazza Statuto [...]. C'était un mélange de politique et de pure rébellion ! ». Bianca Guidetti Serra, *op. cit.*, p.132.

32 Sur l'histoire de Lotta continua voir : Luigi Bobbio, *Storia di Lotta continua*, Milan, Feltrinelli, 1988 et Aldo Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978 : storia di Lotta continua*, Milan, Mondadori, 1998.

33 « Après la condamnation en première instance ils nous ont transféré [...]. Alors que les autres furent plus ou moins chanceux, entre guillemets, du point de vue du « traitement » pour ma part ils m'envoyèrent immédiatement à Volterra, dans le pire endroit pour l'époque, la prison la plus dure. Cela m'a permis de connaître pleinement toute la face négative de la perpétuité [...]. Au début tu te dis : non, je ne peux pas accepter tout ça et tu penses à en finir, tu penses à aller dans ta cellule et à attacher une corde [...]. Voilà tu passes ces contractions. Puis arrive la rébellion. Ainsi je commençai à me sentir innocent malgré la lourdeur des inculpations

À la fin des années 1960 et pendant toutes les années 1970, Notarnicola est l'incarnation vivante d'un ex bandit détenu qui passe de la rébellion individuelle au militantisme politique, tout en restant enfermé dans une prison. Il réalise ce « saut qualitatif » dans le passage de celui qui transgresse la justice avec la présomption d'ébrécher véritablement la société capitaliste par ses braquages avec sa bande, à l'action collective organisée avec les détenus de droit commun. Notarnicola est capable, dans les mois d'isolement passés dans une prison ou dans l'autre³⁴, de relire sa propre histoire à la lumière d'un désir révolutionnaire très fort et qui ne trouvait pas, quand il était un homme libre, de débouchées dans le parti Communiste italien³⁵. Au PCI il adresse des accusations d'ambiguïté à cause de son jeu de duplicité entre adhésion à la démocratie et impulsion révolutionnaire jamais tout à fait résolue. Mais c'est à partir de sa prise de conscience collective, en contact avec la prison et les détenus de droit commun qu'il commence son véritable travail militant : c'est en partie grâce à lui que Soccorso Rosso et Lotta Continua peuvent pénétrer dans le silence des prisons pour entretenir leurs correspondances³⁶ avec les détenus et prendre conscience, ainsi, de l'état de détresse du monde carcéral. Après la dissolution du groupe extra-parlementaire et de sa *Commissione Carceri*, il adhérera, dans la prison, aux Brigades Rouges et sera le premier des prisonniers sur la liste dont les BR demandent la libération en échange de la vie d'Aldo Moro³⁷.

Ce que Notarnicola accomplit dans la prison est un travail de longue haleine pour former des consciences : lui qui, tout en le critiquant, s'était néanmoins formé au sein du PCI, quitte à s'en affranchir pour entrer dans une lutte toute personnelle et qui l'éloigne, au lieu de le rapprocher, de la libération

dont j'étais conscient. Et je commençai aussi à réagir à l'agression des journaux, du cinéma, de tout [...]. J'étais devenu un personnage dans lequel je ne me reconnaissais pas. Toutes ces choses mises ensemble provoquaient en moi une agressivité constructive, non plus destructrice comme celle qui avait caractérisé notre histoire ». Bianca Guidetti Serra, *Contro l'ergastolo. Il processo alla banda Cavallero* note 4, 18 janvier 1992.

- 34 Notarnicola sera transféré dans plus de 20 prisons en 21 ans d'emprisonnement. Il sera aussi parmi les premiers à être transféré dans la prison de haute sécurité de l'Asinara, en mai 1977. Au total il a passé vingt ans, huit mois et un jour de prison ferme, dont onze dans les prisons spéciales, avant de pouvoir accéder à la semi-liberté et à la conditionnelle.
- 35 AA.VV., *Liberare tutti i dannati...*, p. 27-36 et l'article : « Una storia a parte : come diventai « bandito » », *Lotta Continua*, Anno II, n. 17, 1^{er} octobre 1970.
- 36 Bianca Guidetti Serra, *Contro l'ergastolo. Il processo alla banda Cavallero* *Ibidem*, p. 120.
- 37 Voir, à ce propos : Marco Clementi, Paolo Persichetti, Elisa Santalena, *Brigate rosse : dalle fabbriche alla « Campagna di Primavera »*, DeriveApprodi, Roma, 2017, p. 455.

des opprimés, se retrouve à réveiller, au sein de la prison, des consciences complètement endormies. À partir de la compréhension du fait que les détenus doivent se battre pour changer eux-mêmes leurs conditions, pour s'améliorer en tant qu'hommes, les luttes deviennent de plus en plus politiques. Notarnicola devient alors un personnage dangereux pour l'administration pénitentiaire qui le déplace comme un pion sur l'échiquier carcéral.

Par les accusations qu'il fait lors de ses procès il remet en discussion tout un système, pointe le doigt sur les plaies de la justice et, de façon très moderne, il comprend vite la puissance des médias, qu'il s'agisse de la presse nationale ou de la presse de contre-information, qu'il utilise pour donner la voix aux luttes du mouvement des détenus.

C'est ainsi que, en 1970, pendant son procès d'appel à Milan, où il a la certitude d'être condamné à la perpétuité pour les crimes de la *Banda Cavallero*, il s'érige en tant que juge de la justice italienne en l'accusant des pires atrocités qu'il ne manque pas de documenter :

Se io sono un criminale, e lo nego apertamente, sono esattamente quale voi mi avete fatto. La criminalità è roba vostra. Essa è prodotta e riprodotta continuamente, inevitabilmente, deliberatamente dalla società classista nell'interesse della classe dominante. La criminalità consiste nella egoistica ricerca del profitto e del successo a ogni costo, nella sopraffazione dei deboli, nello sfruttamento legalizzato e tutto ciò è roba vostra. Consiste, per chi entra in prigione, nell'accettare il carcere diventando dei delatori, degli opportunisti, dei ruffiani per ottenere privilegi, concessioni, libertà anticipate, calpestando i compagni di pena, ingannando l'opinione pubblica con falsi pentimenti, tradendo tutto e tutti e prima ancora se stessi. Io rifiuto tutto questo e vi avverto che, nonostante tutta la *buona volontà* delle istituzioni carcerarie, ogni tipo di trattamento rieducativo non riuscirà a fare di me quello che si propone di fare di ogni detenuto : distruggerne ogni qualità, ogni coscienza, ogni dignità, sino alla totale regressione psicologica, come è quella del criminale borghese. Sarò sempre, e stavolta nel modo migliore, più giusto e più difficile, un comunista, un rivoluzionario. [...]. Altri verranno, migliori di me, fatti esperti dai vostri errori, a raccogliere l'aspetto positivo della nostra esperienza. La lotta contro di voi continua, fuori e dentro il carcere. Voi continuerete ad imprigionare tutti coloro che vi daranno fastidio e costituiscono un pericolo per il vostro disordine costituito. Voi metterete in carcere i pacifisti, noi li aiuteremo a superare le asprezze e le privazioni di questa vita e di questo ambiente. I detenuti comuni, gli sbandati, i ribelli, senza speranza, noi ve li ritorneremo con una coscienza rivoluzionaria. È stato e sarà compito nostro, come avanguardia interna al carcere, trasformare le prigioni in scuola di comunismo e sostituire all'opportunismo un sempre maggiore spirito di fratellanza e di solidarietà.



La banda Cavallero

Questo è il mio impegno e questo è il vostro errore. Voi credete di avere vinto e invece, anche con me, avete già perso la battaglia³⁸.

Notarnicola, par ce discours, affiche un véritable manifeste de ce que sera la lutte dans les prisons, dans les rues : par sa clairvoyance il est capable de renvoyer à l'État italien ses responsabilités dans la montée en flèche de la violence, une violence qu'il estime juste dans un monde d'abus, où les classes populaires sont poussées, non par goût de la violence ou de l'argent, à devenir des criminels. Il renvoie à la gestion des établissements pénitenciers la responsabilité de la dégradation des conditions de vie dans les prisons qui pousse soit à une juste révolte soit à une délation entre détenus pour obtenir des conditions plus dignes, des privilèges hypothétiques tels que l'obtention d'un travail rémunéré, une liberté anticipée mais qui devrait être, en réalité, un droit des détenus. Il accuse l'État italien de réprimer les mouvements contestataires, même les plus pacifiques, dans une répression sanglante. À partir de cette déclaration, les procès aux détenus de droit commun politisés ne seront plus les mêmes : Notarnicola ouvre une brèche dans le système processuel et fait en sorte

38 « Si je suis un criminel, et je le nie ouvertement, je suis exactement ce que vous m'avez fait. La criminalité est votre affaire. Celle-ci est produite et reproduite continuellement, inévitablement, délibérément par la société classiste dans l'intérêt de la classe dominante. La criminalité consiste en une recherche égoïste du profit et du succès à tout prix, dans l'oppression des faibles, dans l'exploitation légalisée et tout cela est votre affaire. Elle consiste, pour celui qui entre en prison, à accepter la prison en devenant des délateurs, des opportunistes, des proxénètes, pour obtenir des privilèges, des concessions des libertés anticipées, en piétinant les compagnons de peine, en trompant l'opinion publique avec de faux regrets, en trahissant tout le monde et avant tout soi-même. Je refuse tout cela et je vous avertis que, malgré toute la bonne volonté des institutions carcérales, n'importe quel type de traitement rééducatif ne réussira pas à faire de moi ce que l'on se propose de faire de chaque détenu : en détruire toute qualité, toute conscience, toute dignité, jusqu'à la régression psychologique totale, comme celle du criminel bourgeois. Je serai toujours, et cette fois de la meilleure manière, plus juste et plus difficile, un communiste, un révolutionnaire. [...]. D'autres viendront, meilleurs que moi, devenus experts grâce à vos erreurs, pour recueillir l'aspect positif de notre expérience. La lutte contre vous continue, à l'intérieur et en dehors de la prison. Vous continuerez à emprisonner tous ceux qui vous dérangeront et constituent un danger pour votre désordre constitué. Vous mettez en prison les pacifistes, nous les aiderons à dépasser les inégalités et les privations de cette vie et de ce milieu. Les détenus communs, les vagabonds, les rebelles, les désespérés, nous vous les renverrons avec une conscience révolutionnaire. Ça a été et cela sera notre devoir, en tant qu'avant-garde interne à la prison, de transformer la prison en école du communisme et de substituer à l'opportunisme un esprit toujours plus grand de fraternité et de solidarité. C'est mon engagement et c'est votre erreur. Vous croyez avoir gagné et au contraire, avec moi aussi, vous avez déjà perdu la bataille ». Pour lire l'intégralité de la longue déclaration à son procès de 1970, voir : Sante Notarnicola, *op. cit.*, p. 129-132.



que le tribunal devienne un lieu de dénonciation inversé³⁹ : l'accusé devient l'accusateur et la justice devient arbitraire, pliée sous le poids de la répression.

À travers leurs braquages qui seront appelés dans la décennie suivante « expropriations prolétaires », à l'idée de guérilla urbaine, des procès prolétaires et à travers leur engagement militant, les membres de la *banda Cavallero* ont été des véritables précurseurs dans l'Italie des années 1960⁴⁰. Ils ont ouvert une voie qui sera suivie par des centaines de jeunes : la politisation de la pègre et l'idéologisation des braquages. Comme le déclarera Pietro Cavallero à son procès d'appel :

Alla classe operaia, al movimento rivoluzionario solamente spetterà l'ultimo giudizio sulle mie azioni. A giudicarmi dovranno essere i metalmeccanici del mio ambiente della Barriera di Milano ; i contadini calabresi, i pastori sardi, gli sfruttati di oggi, la classe rivoluzionaria⁴¹.

39 Les Brigades Rouges, au procès de Turin de 1976 aux *chefs historiques* adopteront ce même processus.

40 Une analyse de la vie de Sante Notarnicola peut être trouvée dans la préface de Daniele Orlandi au recueil de poésies de Notarnicola : Sante Notarnicola, *L'anima e il muro*, Rome, Odradek, 2013, p. 3-34.

41 « Seule la classe ouvrière, le mouvement révolutionnaire aura le dernier mot sur mes actions. Ce seront les métallurgistes de mon milieu, dans la Barriera di Milano, qui devront me juger ; les paysans de Calabre, les bergers sardes, les exploités d'aujourd'hui, la classe révolutionnaire ». Bianca Guidetti Serra, *Storie di giustizia, ingiustizia e galera*, Linea d'Ombra Edizioni, Milano, 1994, p. 131.

Récits du crime organisé et des extrêmes

À l'épreuve du transmedia
et des nouvelles écritures

Martine Sousse

Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Résumé : Les représentations du crime organisé ont suscité de nombreuses créations, depuis le roman et la bande dessinée, en passant par le cinéma, la télévision, jusqu'à, aujourd'hui, l'ensemble des industries créatives et notamment les œuvres numériques interactives. La proposition d'engagement que ces dernières font à leur public, lecteurs, e-lecteurs, joueurs, soulève en premier lieu la question de la narration, dont la structure arbitre entre efficacité fonctionnelle du scénario et position éthique du récit. Elle interroge aussi sur les ressorts de cette nécessaire "jouabilité" des contenus invitant le destinataire à collaborer. À partir d'une observation des enjeux et réalisations concernant le ou les récit(s) autour de la Mafia, nous interrogeons aussi plus largement les représentations du récit des violences extrémistes et comment de nouvelles formes de narration peuvent les aborder via l'expérimentation *De plomb et de sang* développée dans le cadre du projet *History Board : BD, créateurs et société*, financé par le programme Europe Créative et porté par Aix-Marseille Université.

Mots-clés : bande dessinée, récit interactif, mafia, extrémisme, engagement, années 70, Italie

Riassunto: Il crimine organizzato è stato oggetto di numerose rappresentazioni, dai romanzi ai fumetti, passando per il cinema e la televisione, fino all'insieme delle industrie creative di oggi, in particolare le opere digitali interattive: l'impegno che esse sollecitano da parte del loro pubblico –lettori, e-reader, giocatori – solleva in primo luogo la questione della narrazione, la cui struttura media tra l'efficacia funzionale dello scenario e la posizione etica del racconto. Ci si interroga anche sulle ragioni della necessaria "giocabilità" dei contenuti che invitano il destinatario a collaborare. Partendo da un'osservazione delle poste in gioco e delle realizzazioni riguardanti la narrazione (o le narrazioni) intorno alla mafia, ci interroghiamo anche più ampiamente sulle rappresentazioni della narrazione della violenza estremista e su come nuove forme di narrazione possano affrontarle attraverso l'esperimento *De plomb et de sang (Di piombo e di sangue)* sviluppato nel progetto *History Board: comics, artists and society*, finanziato dal programma Creative Europe e realizzato da Aix-Marseille Université.

Parole chiave : fumetto, narrazione interattiva, mafia, estremismo, impegno, anni '70, Italia

Introduction

Le récit du crime organisé et des extrêmes offre aujourd'hui un important panorama d'œuvres linéaires. À l'exception de celles qui n'ont qu'un caractère strictement documentaire, voire journalistique, elles imposent toujours à l'auteur d'arbitrer entre l'intérêt pour le récit (dont le plaisir de s'y plonger) et les questions d'éthique qui peuvent surgir dans sa réception.

La question se pose particulièrement dans la fiction et dans les créations issues des nouvelles écritures. En effet, l'exploitation de faits de violence et du crime organisé dans les œuvres d'imagination ou les récits factuels ou fictionnalisés appelle aujourd'hui des problématiques nouvelles en relation avec l'émergence de productions interactives et transmédia.

Leur scénarisation permet d'observer que montée des extrêmes, terrorisme et crime organisé soulèvent, en matière de récit, la même question : par quelles représentations des protagonistes l'auteur vient-il dénoncer le crime et l'horreur ? Mais cette question est posée sous un éclairage nouveau : comment s'opèrent, dans le cadre d'œuvres interactives, les mécanismes d'engagement du lecteur ou e-lecteur qu'on peut ici nommer le "joueur" (lecteur en ligne, internaute, mobinaute¹) ? Comment l'impliquer face à la figure du criminel (mafieux, extrémiste, etc.) ? Comment entretenir l'intérêt pour le récit en conservant son "game play" sans renoncer à une position de dénonciation ? Il s'agit ainsi de s'interroger sur la manière de mettre en cohérence ces intentions avec les propositions d'écriture collaborative, de lecture participative et de multi-auctorialité, spécificités inhérentes au genre.

La genèse de notre observation

La question de l'intention

Face à cette problématique, et en prenant appui sur notre expérience de création d'un dispositif transmédia de sensibilisation citoyenne, nous avons choisi d'interroger non seulement la question du crime organisé mais aussi celle des extrêmes à travers le projet *De plomb et de sang*. Le dispositif évoqué repose en particulier sur le média bande dessinée dans un format classique et en numérique. Il nous permettait de toucher les jeunes (ils en sont les premiers consommateurs : un français sur trois lit de la BD, 29 % des 18-24 ans de la BD numérique)

1 Utilisateur d'internet à partir d'un appareil mobile (téléphone, assistant personnel).



sur des problématiques qui les concernent au premier chef. La question des violences interpelle en effet les jeunes et ils en sont particulièrement les victimes. Ainsi, le Bataclan, salle mythique pour la programmation de concerts de rock, accueillait le jour de l'attaque le groupe Eagles of Death Metal et attirait « un public d'ados et de jeunes adultes venus en toute décontraction applaudir un groupe rock à succès qui joue à fond d'une dérision maligne à l'égard des codes machos et bas de plafond de la sous-culture redneck » selon un article du quotidien *Libération*². Ce choix de lieu festif, comme celui du Stade de France, ont révélé combien les jeunes adultes sont des cibles pour tous les extrémismes. En dépit des politiques de prévention, ils restent les plus fragiles, la construction de leur identité se joue à l'adolescence et à la post-adolescence (entre 17-18 ans et 30 ans) quand se construisent les fondations de la vie d'adulte³.

Deux univers narratifs cohabitent dans ce projet au travers d'une BD papier qui développe l'axe documentaire et qui situe l'action dans les rues de Bologne au cœur des « Années de plomb » et d'une BD numérique qui explore le conflit moral que soulève la question du passage à l'acte, dans le huis clos d'un appartement de Bologne. L'un et l'autre récit pouvait ainsi interroger sur la figure du criminel dont la réception par le public oscille entre rejet et fascination :

face à la monstruosité de l'acte criminel, l'attitude spontanée est faite à la fois de rejet et de curiosité. Rejet parce qu'il faut tenir à distance toute espèce de retour du refoulé de la cruauté originelle sur laquelle est bâti l'être civilisé, curiosité, voire fascination en raison de l'obscur sensation d'un partage tant avec l'assassin qu'avec la victime⁴.

Notre réflexion et l'expérimentation que nous avons engagée sur ce terrain sont d'autant plus sensibles que le traitement de la montée des extrêmes nous imposait de veiller à ne pas diaboliser, exclure, ou exacerber la portée du discours pour que nos BD soient reçues par les jeunes et utilisées par les acteurs de la médiation socio-éducative. Nous avons choisi de ne pas traiter frontalement la question de la radicalisation face à des adolescents et jeunes adultes possiblement exposés aux risques d'endoctrinements idéologiques de tous bords. Nous appuyer sur le contexte historique (l'histoire se déroule à

-
- 2 Didier Péron, « Génération Bataclan : la jeunesse qui trinque », *Libération*, 15/11/2015.
 - 3 Fejtő Kalyane, « La post-adolescence, une phase du développement », *Revue française de psychanalyse*, vol. 77, 2013, p. 348-358. *Cairn info*, <<https://tinyurl.com/2v2mfmv4>>, consulté le 30/12/2012.
 - 4 Sophie de Mijolla-Mellor, « Les trois figures de l'acte criminel », *Revue française de psychanalyse*, vol. 76, 2012, p. 1003. *Cairn info*, <<https://tinyurl.com/32muz7fs>>, consulté le 30/12/2012.



Bologne, en 1977, lors des « Années de Plomb ») nous a permis d'aborder la question de la montée des extrémismes d'un point de vue global, d'interroger sur les fondamentaux, d'impliquer les lecteurs et de leur délivrer les outils d'élaboration d'une pensée critique.



Figure 1. Seif Eddine Nechi, *De plomb et de sang*, Tunis, Apollonia Editions, 2020, p. 13.

La question du rôle des auteurs et des formes de récit

Pour aborder ce travail et explorer comment s'opère l'immersion du lecteur dans le récit et sa relation aux personnages-clés, nous questionnons ici plusieurs types de création.

Dans un premier temps, nous traitons le récit linéaire au travers de l'album *Un fatto umano*, premier récit en bande dessinée de Manfredi Giffone, dessiné par Fabrizio Longo et Alessandro Parodi⁵ et dont le parti pris graphique repose sur la rencontre entre la fable et la représentation des protagonistes en animaux anthropomorphes, en explorant un axe narratif d'engagement fort et impliquant.

Dans un second temps, nous observons le poids de la création numérique et du récit interactif pour explorer la question du crime organisé et des extrêmes : dans les œuvres et expériences de récits digitaux interactifs, les corpus narratifs ou para-narratifs ont dû souvent arbitrer avec la rigueur historique et la représentation de la violence pour produire intérêt et implication chez l'e-lecteur, qui peut être ici assimilé à l'e-joueur, dès lors que le scénario interactif lui affecte un rôle dans le déroulé du récit. Notre attention porte également sur l'évocation de jeux vidéo développés sur le sujet.

Enfin, nous fondons également notre réflexion sur l'expérience que nous avons conduite lors de notre contribution au projet *History boards*, le dispositif *De plomb et de sang*, évoqué *supra*.

5 Manfredi Giffone, Fabrizio Longo, Alessandro Parodi, *Un fatto umano*, Torino, Einaudi, 2011. Traduction française de Hélène Dauniol-Remaud, Paris, Les Arènes, 2012.

Au vu de ces différents registres, et dans ce glissement du récit vers une dimension d'interactivité, il est intéressant de relever combien la position de l'auteur s'imprègne d'un nouveau registre relationnel. Dans le domaine de la bande dessinée et du roman graphique, les créateurs, scénaristes, illustrateurs venant le plus souvent de la fiction classique, sont d'ores et déjà accoutumés à exprimer l'émotion, le ressenti, les voix intérieures de leurs personnages qui représentent une sorte d'entité sociale. S'agissant de l'évocation du récit autour du crime organisé, en commentaire du livre de Delphine Saubabert et Henri Haget, *Vies de mafia*⁶, Lionel Ruffel évoque la référence à la société du crime comme « monde », au sens d'un « [e]nsemble de choses, de concepts ou d'êtres formant un univers particulier, une société à part » reposant sur des personnages mais par des valeurs communes, entre « archaïsme et modernité⁷ ».

L'expression de ces valeurs permet à l'auteur de susciter chez son lecteur une émotion dont il choisit la teneur et l'intensité. Mais s'agissant d'œuvres interactives, l'équilibrage entre la narration développée, la nature de l'immersion dans le récit et les spécificités de la scénarisation interactive vient brutalement définir le champ de l'interprétation et les limites de l'engagement de l'auteur, voire de son éthique.

Les limites de la représentation

Une histoire de violence

Représenter la violence ? La question est depuis longtemps débattue dans l'univers des écrans et du numérique et deux thèses s'affrontent. Elle aurait une valeur cathartique liée notamment aux performances des effets spéciaux : « le spectateur peut certes être ébranlé par la vision de la violence ou de l'horreur mais il acquiert en même temps une vision critique établissant ainsi une mise à distance⁸ ». La deuxième thèse la considère comme traumatique « car sa nature visuelle la rapproche des fantasmes inconscients⁹ ».

Quand il s'agit de jeu vidéo, l'implication du joueur est plus troublante, « c'est lui par l'intermédiaire de son avatar qui va tuer, massacrer, blesser,

6 Delphine Saubabert, Henri Haget, *Vies de mafia*, Paris, Stock ed, 2011.

7 Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, 2012, p. 13-25.

8 Benoît Virole, *Du bon usage des jeux vidéo et autres aventures virtuelles*, Paris, Hachette Littératures, 2003. *Google books*, <<https://tinyurl.com/mr46esbz>> consulté le 02/01/2022.

9 *Ibidem*.

souvent pour se défendre contre une agression à son encontre mais aussi de façon gratuite ou pour l'augmentation d'un score de points¹⁰ ». Où est le héros dans ce cas ? Va-t-il sauver le monde ? Va-t-il, pour agrémenter la jouabilité du récit, participer à l'horreur ? Il en va ainsi dans le jeu *Return to Castle Wolfenstein* où, confronté à des soldats du Reich qui préparent des zombies à rejoindre les armées hitlériennes, le joueur peut décimer une compagnie de soldats et des médecins nazi sadiques mais aussi envoyer à ces zombies des décharges électriques.

Quelles sont les limites ?

La série *Les Sopranos* pose également la question des limites au regard du jeu vidéo qui en a été tiré.

La série est un véritable ovni dans l'univers télévisuel : six semaines de diffusion, quatre-vingt-six épisodes, des dizaines d'heures de visionnement et un point de vue étonnant sur la Mafia et ses protagonistes à New York. Le parti-pris de la fiction est assumé. Les personnages de mafieux sont sans complaisance mais représentés sous un jour discordant : le chef local, Tony Soprano, au bord de la dépression, est submergé par des crises de panique qui le conduisent à consulter une psychanalyste. La série est un véritable succès puisqu'elle engrange vingt-et-un Emmy Awards et cinq Golden Globes. Elle a généré toutes les exploitations possibles, de la télévision au jeu vidéo, au livre, à l'album tirés de la BO et au film *The Many Saints of Newark*, un prequel racontant la jeunesse du Parrain du New Jersey, scénarisé par le réalisateur des *Sopranos*, David Chase, et sorti en salles en 2021, quatorze ans après la fin de la série. Et, pour boucler la boucle, on évoque une nouvelle série à venir inspirée du prequel.

La série s'enrichit également d'une dimension interactive avec le jeu *The Sopranos: Road to Respect*. Le postulat du jeu est d'incarner un homme de main qui réalise méfaits et actions criminelles pour séduire le mafieux. La presse du jeu vidéo lui reprochera sa faible jouabilité et son scénario. L'adaptation de la série est en effet très pauvre puisqu'il se concentre sur l'accomplissement d'actes criminels et perd l'essence psychologique du récit, ce qu'il développe du point de vue des émotions. Aussi n'en reste-t-il qu'un patchwork d'actions à réaliser, telle la possibilité de se confronter à de mini jeux de machine à sous ou de poker, bref une proposition qui occulte tout à fait l'état émotionnel des personnages de la série.

¹⁰ *Ibidem*.



En substance, développer une création originale, au croisement du factuel et de la fiction, pose la question suivante : s'agit-il d'élaborer un récit ou des récits ? Le monde des industries créatives s'est beaucoup interrogé sur la représentation du crime. Pour les grands reporters Delphine Saubabert et Henri Haget¹¹, la mafia est un « univers surréaliste et incompréhensible pour un étranger ». Lionel Ruffel soutient, quant à lui, qu'il n'y a pas de « style » de récit sur les mafias mais il relève notamment l'intérêt « d'une hybridation générique entre l'écriture journalistique, informative et fondée sur des sources, et l'écriture de la nouvelle, qui suppose l'agencement d'une intrigue et qui suggère une dose d'invention fictionnelle ». Cette hybridation est, de l'aveu des auteurs, au service d'un gain cognitif : « la liberté de la fiction pour mieux traduire la réalité¹² ».

On peut alors s'interroger sur la façon dont le récit mobilise la fiction. Quels en sont les effets sur la narration ? Quelles en sont les ressources, notamment émotionnelles ? Et comment cela s'exprime-t-il dans une création interactive ?

Le registre de l'émotion, facteur d'implication

Dans une création visuelle, dans quelle position la narration place-t-elle le lecteur ? L'impact visuel peut ici être considéré comme une forme de « séquestration émotionnelle », définie par Goleman¹³ comme cet état psychologique transitoire où l'on est possédé par ses propres émotions au point que l'approche rationnelle à la réalité est affaiblie, voire impossible. Cette approche peut être observée dans certains récits linéaires qui s'illustrent par la force du graphisme. Elle constitue aussi un objectif dans les créations interactives qui mesurent leur impact sur la qualité d'implication des e-lecteurs et des joueurs.

Le procédé visuel

Dans *Un fatto umano*, le récit de la Mafia durant les années 1970 à 1990, les auteurs mettent en scène les luttes intestines qui agitent la Pieuve et les actions d'hommes intègres, juges et policiers, le pool antimafia, parmi lesquels figurent les juges Falcone et Borsellino, qui œuvrent à réduire son emprise jusqu'à y perdre la vie. Le récit est riche, documenté, âpre, exigeant et le travail historique, très dense, repose sur plusieurs milliers de documents consultés, articles, entretiens,

11 Delphine Saubabert, Henri Haget, *op. cit.*

12 Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaire », *op. cit.*

13 Daniel Goleman, *Emotional Intelligence*, London, Bloomsbury Libri, I.2., 1996.



actes, vidéos et cent-soixante ouvrages entrés en bibliographie¹⁴ qui constituent la matière d'un scénario sans faille documentaire. Et nul doute que l'exercice aurait pu rester académique, si brillant soit-il. Mais l'émotion reste vive grâce au travail d'illustration et le choix de traiter les protagonistes sous une forme anthropomorphique, développant ainsi un bestiaire vivant et signifiant.

Dans un entretien donné au journal *Asymptote*, Manfredi Giffone, l'un des auteurs de l'album, déclare y avoir vu une solution de simplification face à la multitude de noms et de relations évoqués. Mais il déclare aussi : « au final, le choix de la bande dessinée comme moyen d'expression suggérait déjà l'utilisation de traits animaliers¹⁵ ». Certes, ce procédé caractérise les origines de la bande dessinée (cf. *Félix le Chat*, *Snoopy*, *Pogo* et les Disney). Mais Manfredi Giffone ajoute :

Avec le temps, certains auteurs ont commencé à se demander s'il était possible d'utiliser des animaux rigolos pour raconter des histoires qui allaient au-delà du simple amusement : le *Maus* d'Art Spiegelman en est l'exemple le plus connu, mais avant même Spiegelman, en 1944, les Français Edmond-François Calvo, Victor Dancette et Jacques Zimmerman ont utilisé la même technique dans *La bête est morte*, racontant de première main l'avènement du nazisme. En fait, ce type d'anthropomorphisme ne se limite pas aux bandes dessinées ou aux dessins animés ; même sans mentionner La Fontaine, ou Phèdre, ou Ésope, sans parler des nombreuses religions qui dépeignent les animaux comme des divinités, il suffit de se souvenir d'écrivains comme Carroll, Collodi, CS Lewis, Kipling, voire Kafka et Orwell, qui ont utilisé des animaux comme personnages dans leurs chefs-d'œuvre¹⁶.

Ce qu'on notera, c'est combien cette approche d'animalisation sert le récit avec l'illustration graphique de personnages dont le comportement criminel est dénué de raison, de morale. Il n'y a plus de place pour l'expression de l'émotion, du sentiment, mais une représentation du non-humain.

Dans *Un fatto umano*, les magistrats, les policiers engagés dans la lutte contre les familles et les trafics mafieux sont figurés sous la forme d'animaux dont l'expression est douloureuse, désabusée, presque douce. Ils sont terriblement humains en définitive.

Si les visages de Paolo Borsellino et Giovanni Falcone, respectivement juge anti-mafia et membre du pool anti-mafia sont dessinés sous les traits du

14 <<https://www.unfattoumano.it/bibliografia.html>>, consulté le 25/01/2022.

15 Adrian West, « De Un fatto umano », *Journal Asymptote*, <<https://www.asymptotejournal.com/visual/manfredi-giffone-un-fatto-umano>>, consulté le 25/01/2022.

16 *Ibidem*.

chien et du chat, animaux proches de l'homme, familiers et protecteurs, les figures d'animaux qui servent à représenter les mafieux relèvent quant à elles d'un univers effrayant, dérangeant, répugnant. Tommaso Buscetta, Giuseppe "Pippo" Calderone, Pino Greco "Scarpuddezza" sont dotés de nez crochus, de becs, d'écaillés. Stefano Bontate, Leoluca Bagarella, Salvatore Riina sont dessinés à la manière de taureaux, de phacochères, de sangliers, munis de cornes et de défenses. Ce sont des brutes menaçantes, terrifiantes...

La proposition d'interaction

Quand sort *Le Parrain*, ainsi que le rapportent Gene D. Phillips et Rodney Hill¹⁷, Francis Ford Coppola répond de la sorte aux critiques de cinéma et à l'accusation d'une image romantique de la Mafia : « C'est une erreur de penser que je faisais un film sur la Mafia. *Le Parrain I* est une romance sur un roi avec trois fils. C'est un film sur le pouvoir¹⁸ ». Il ne faut pas oublier que la Mafia avait fait comprendre à son producteur, par des avertissements à peine masqués, qu'elle n'avait aucun goût pour cette mise en lumière ! Le réalisateur avait-il eu intérêt à déclarer qu'il ne s'agissait pas d'un récit sur la Mafia américaine mais d'une histoire universelle, shakespearienne ? Cela expliquerait-il qu'il évoque une tragédie autour de la famille, celle des Corleone, certes, mais développant des thèmes proches du *Roi Lear* ? Et de fait, dans le film, les cinéphiles le remarqueront, jamais le mot « Mafia » n'est prononcé...

Ce capital d'émotion, de valeurs, cette force fictionnelle viennent interpeller le spectateur. Dans l'application numérique, on constate que l'adaptation du récit dans un format qui s'apparente au jeu vidéo permet de susciter la réaction de son e-lecteur en passant par l'interactivité car, souligne Philippe Paolucci, « en instaurant un dialogue privilégié entre narration graphique et jeu vidéo, le support numérique ouvre la voie à une BD dite interactive, dont la lecture se double d'une certaine forme de jouabilité¹⁹ ». Et cette intention est à combiner avec les modalités formelles de l'adaptation. Ainsi, en bande dessinée, il est rarement possible d'afficher à l'écran l'intégralité d'une planche et l'agencement des cases est souvent le reflet de segments du récit qui s'ajustent et s'articulent

17 Gene D. Phillips, Rodney Hill, « Francis Ford Coppola », *Entrevues*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010.

18 « *It is a mistake to think I was making a film about the Mafia. Godfather I is a romance about a king with three sons. It is a film about power* », notre traduction.

19 Philippe Paolucci, « La représentation de la bande dessinée dans le jeu vidéo : l'exemple de Comix Zone et XIII », *Jeu vidéo et livre*, Presses universitaires de Liège, 2018, p. 144-159, Google books, <<https://books.openedition.org/pulg/2716>>, consulté le 15/12/2021.

en fonction des actions ou des épreuves que doit affronter le héros. « En substituant le jouable au lisible, la disparition plus ou moins prononcée du périchamp n'est plus une offense faite au dispositif spatio-topique de la bande dessinée, mais devient un choix de level design parfaitement cohérent²⁰ ».

On ne parle plus ici d'« art invisible » tel que proposé par Scott McCloud²¹, pour exprimer le contenu sémantique que le lecteur reconstruit entre chaque vignette. On parle d'immersion et donc d'engagement.

Dès lors, on peut être tenté de penser que le récit de la ou des Mafias pourrait trouver son expression dans une approche où l'e-lecteur aurait simplement à s'identifier ou à se désidentifier de sa position de simple lecteur, à prendre parti dans les événements scénarisés, voire à contribuer à leur réalisation en agissant sur le déroulé et les actions du récit. La série, le récit linéaire se prêteraient-ils à une forme de distance ou d'universel, y compris à l'égard de la figure criminelle ? Rien n'est moins sûr et Renaud Pasquier évoque « cette communauté affectuelle élaborée entre acteurs, personnages, et spectateurs, qui ne relève en rien de l'identité (fût-elle fantasmatique) mais bien plutôt de l'analogie et du partage d'une expérience, celle de la pluralité vécue²² », et :

C'est avant tout parce qu'ils actualisent la tension intime propre au dispositif sériel, parce qu'ils mettent en lumière son mode d'action le plus original : la série est un puissant appareil de désidentification. À travers elle, je ne suis plus moi, je suis les autres ; je suis nous, je suis vous, je suis tous²³.

Le résultat est rarement à la hauteur de l'intention. Parmi les jeux vidéo consacrés à la Mafia, il faut s'intéresser à *Mafia: The City of Lost Heaven*, sorti en 2002 et enrichi des suites *Mafia II* (2010) et *Mafia III* (2016). Le principe de départ est que le joueur, pour progresser dans le jeu, doit réaliser des missions violentes qui vont du contrat à l'affrontement violent en fusillades, attentats, braquages, etc. Le récit n'est plus que mécanique, il ne laisse place qu'à une succession d'événements sans qu'aucune dimension de sens ne soit élaborée.

S'agissant du film *Le Parrain*, Rosario Giovanni Scalia souligne que

le caractère fortement pathétique et émotionnel de la narration cinématographique « tragique » de Coppola a donc donné lieu à une réception

20 *Ibidem*.

21 Scott McCloud, *L'art Invisible*, Paris, Delcourt, 2007.

22 Renaud Pasquier, « Le dispositif sériel : Sur une bande-annonce des Sopranos, saison 6, 2^e partie », *Labyrinthe*, vol. 37, 2011, p. 41-45, *Open editions journal*, <<https://doi.org/10.4000/labyrinthe.4188>>, consulté le 05/01/2022.

23 *Ibidem*.



instinctive et pré-culturelle des faits représentés, une réception qui précède et conditionne l'interprétation critique rationnelle²⁴.

Toujours selon Rosario Giovanni Scalia : « *Le Parrain* a joué un rôle fondamental dans la diffusion du mythe de la “bonne Mafia” ainsi que d'autres mythes mafieux : son succès planétaire en a fait la principale source d'information sur le phénomène mafieux pour une grande partie de l'opinion ». On retrouve bien cette absence de vision critique dans les multiples exploitations qui seront développées autour du mythe, parmi lesquelles le jeu vidéo.

Mais il n'en résulte pas des productions numériques à succès. La succession d'actions violentes, de missions à caractère criminel ne rivalisent pas avec les *blockbusters* du jeu d'action ou d'aventure qui dominent le marché. Quant à l'échec du jeu vidéo *Les Sopranos*, qui n'a pas su convaincre, on peut penser qu'il résulte aussi de la dématérialisation du personnage de Tony car :

Les Sopranos, c'est donc un corps, celui de Tony. C'est lui qui assure l'unité et la continuité des six saisons, le singulier qui sous-tend le pluriel du titre. Mais toute série ne se définit et ne peut perdurer qu'en articulant le Même et l'Autre, ou plus exactement l'Un et le Multiple : nécessité narrative, thématique, commerciale autant qu'artistique. Le Multiple est bien présent dans le trailer : il s'incarne dans les voix qui le peuplent et le scandent, prenant vite le pas sur les caquètements initiaux, voix de femmes et d'hommes, répliques de personnages empruntées aux six saisons qui se sont écoulées²⁵.

Ces « voix parlent à Tony », « l'habitent, le hantent, le harcèlent²⁶ », ce registre, celui de l'émotionnel, n'est pas restitué.

L'intention didactique du projet *De plomb et de sang*

Bande dessinée linéaire et bande dessinée immersive sur tablette ont été développées dans le cadre d'un projet financé par le programme Europe Créative qui a duré deux ans et a vu collaborer des acteurs de la recherche, de la bande dessinée et de la création numérique pilotés par l'Université d'Aix-

24 Rosario Giovanni Scalia, « Mafieux ou héros ? Mythes et motifs tragiques dans *Le Parrain* et *Le Parrain II* de Francis Ford Coppola », *Cahiers de Narratologie*, vol. 36, 2019, <<http://journals.openedition.org/narratologie/9734>>, consulté le 01/12/2021.

25 Renaud Pasquier, « Le dispositif sériel : Sur une bande-annonce des Sopranos, saison 6, 2^e partie », *op.cit.*

26 *Ibidem.*



Marseille. Le projet visait à mobiliser l'Histoire pour susciter une émotion de lecture et l'émergence d'une pensée critique chez le lecteur, en réaction au récit de la violence d'État et des radicalisations, quels qu'en soient les ferments.

Un projet à visée pédagogique,
une intention sociétale

Notre travail consistait dans ce projet à interroger les jeunes sur les questions majeures des extrémismes, des radicalismes, du discours de haine et sur les moyens de résistance à la violence, en mobilisant les solutions de création et de partage actuels. Notre objectif était de les inviter à engager une réflexion critique sur la question du libre arbitre et des engrenages face aux tentations de radicalisation.

Nous savions également que la bande dessinée, exploitée ici dans un contexte d'innovation créative, permettrait d'interroger et susciter le dialogue sur les questions de société. La bande dessinée historique a toujours exprimé le regard de la société sur les temps forts de son époque. Elle investit très largement ces champs à vision sociale et sociétale. Les BD historiques à caractère engagé fleurissent un peu partout, au Pakistan, avec Paasban, en Europe avec des auteurs d'origine serbe, italienne, algérienne ou argentine, qui s'expriment sur l'exil et la migration (Enki Bilal, Farid Boudjellal, Baru, Clément Baloup, José Muñoz, Baudoin, etc.) ou via des productions récentes sur le thème de la montée du radicalisme : *Léna et les trois femmes* de Pierre Christin, *L'Appel* scénarisé par Laurent Galandon, *L'Attentat* de Loïc Dauvillier dessinée par Glen Chapron, en sont quelques exemples.

Notre vision était d'aborder le lectorat des jeunes sous l'angle de l'Histoire et de la création individuelle et collective, afin de leur permettre de déconstruire les peurs et les fantasmes et ainsi de relever avec force les enjeux de demain sans exacerber les émotions et les antagonismes liés à l'actualité. Sur le sujet particulier de la montée des extrémismes, du racisme, de l'antisémitisme et de la spirale de la violence, le média BD nous a ainsi donné les moyens d'intéresser les adolescents et les jeunes adultes à la problématique de la résistance citoyenne dans l'histoire contemporaine. L'enjeu était en effet pour nous d'adresser de manière spécifique ce public de plus en plus exposé (en témoignent le ciblage des jeunes par les incitations à la radicalisation propagées par les réseaux sociaux, ou le choix des lieux festifs de rassemblement des jeunes urbains comme évoqué précédemment, visés par la menace terroriste).

Nous avons poursuivi dans ce projet les objectifs suivants :

- Construire, mettre en commun et diffuser des outils créatifs de médiation, d’engagement et de décryptage pour réfléchir ensemble, et notamment avec les jeunes, à ces questions.
- Construire, mettre en commun et diffuser des dispositifs de formation pour enseignants et médiateurs en prise avec les questionnements des adolescents.
- Réunir les codes du récit et plusieurs formes convergentes d’expression artistique populaire issues de l’image pour atteindre les internautes et les lecteurs jeunes et connectés, en mobilisant la bande dessinée sous les aspects documentaires et de fiction.
- Contextualiser les questions de violence et d’engagement dans un cadre de compréhension et de communication actuel.
- Associer création, innovation, formation et médiation, dans un projet protéiforme riche, intelligible et porteur.

Sur le plan des ressources créatives mobilisées, le projet était porté, notamment, par Aix-Marseille Université via les laboratoires de recherche CAER et ÉCHANGES et déployé avec des partenaires tunisien (Apollonia Éditions) et italien (La Scuola Italiana di Comix). En France, il impliquait une association travaillant sur les modalités d’appropriation du numérique (Made in la boate) et également la Fondation du Camp des Milles (Chaire UNESCO AMU/Camp des Milles). Le scénario a par conséquent été élaboré avec les chercheuses des laboratoires d’Aix-Marseille Université sur les données historiques et les axes narratifs, et leur découpage et dialogues ont été écrits avec Bernard Mossé, responsable pédagogique du Camp des Milles et Prune Lieutier, chef de projet numérique et doctorante en Littérature numérique, spécialisée dans la question des narrations interactives destinées au jeune public (UQAM, Montréal). Ces collaborations ont permis d’articuler l’axe sensibilisation du récit dans ses versions linéaire (la BD papier) et numérique (la BD interactive).

- Du point de vue de la création, trois problèmes se sont très vite présentés :
- Comment présenter une situation d’engagement extrémiste sans provoquer un rejet par les jeunes exposés quotidiennement au risque d’endoctrinement ?
 - Comment représenter l’acte criminel sans complaisance ? Quel rôle affecter aux protagonistes ?
 - D’un point de vue purement formel, comment opérer le passage du récit au numérique sans perdre l’internaute ?



Figure 2. *De plomb et de sang*, couverture de l'album papier et ouverture de l'application.

Un ancrage de sens autour de la littératie visuelle

La littératie visuelle est la capacité d'interpréter, de traiter et de tirer un sens d'une information présentée visuellement. La discipline est fondée sur l'idée que l'image pourrait être « lue » de sorte qu'une signification pourrait en être tirée. Cette approche vient enrichir le concept de littératie médiatique multimodale que Monique Lebrun, Nathalie Lacelle et Jean-François Boutin²⁷ définissent ainsi :

La littératie est la capacité d'une personne à mobiliser adéquatement, en contexte communicationnel synchrone ou asynchrone, les ressources et les compétences sémiotiques modales (ex : mode linguistique seul) et multimodales (ex : combinaison des modes linguistique, visuel et sonore) les plus appropriées à la situation et au support de communication (traditionnel et/ou numérique), à l'occasion de la réception (décryptage, compréhension, interprétation et évaluation) et/ou de la production (élaboration, création, diffusion) de tout type de message.

Elle mobilise les chercheurs qui abordent les structures hybrides et l'intermédialité, expression du point de rencontre et d'interaction entre différents médias, parmi lesquelles la bande dessinée ou le roman graphique. Elle interroge les champs de la littératie, définie par l'OCDE comme étant « l'aptitude à comprendre et à utiliser l'information écrite dans la vie courante, à la maison, au travail et dans la collectivité en vue d'atteindre des buts personnels

²⁷ Monique Lebrun, Nathalie Lacelle, Jean-françois Boutin, *La littératie médiatique*, Presses universitaires du Québec, <<http://www.puq.ca/catalogue/livres/litteratie-mediatique-multimodale-1196.html>>, consulté le 05/01/2022.



et d'étendre ses connaissances et ses capacités²⁸ » et plus particulièrement celui de la littératie visuelle. Comme le souligne Monique Lebrun :

La littératie visuelle est un concept nouveau, qui vient enrichir celui, mieux connu, de littératie médiatique multimodale. À l'heure où Internet submerge divers publics d'images de toutes sortes, il convient de se demander comment l'école peut contribuer au développement d'une littératie visuelle qui rende l'utilisateur à la fois actif et critique²⁹.

Elle évoque également les normes de compétences en LITV (Littératie visuelle) pour les niveaux lycées et universités, adoptées en 2011 par l'*Association of College & Research Libraries* des États-Unis, et approuvées par une cinquantaine d'institutions d'enseignement :

Tableau 3 – Les normes de compétence en littératie visuelle pour les niveaux secondaire et post-secondaire (*Association of College & Research Libraries*)

- 1- préciser la nature du matériel visuel requis ;
- 2- trouver le matériel visuel requis et y accéder ;
- 3- analyser et interpréter le sens des images et des médias visuels ;
- 4- évaluer les images et leurs sources ;
- 5- utiliser efficacement les images et les médias visuels ;
- 6- produire des images et du matériel visuel significatif ;
- 7- comprendre les enjeux éthiques, sociaux, légaux et économiques entourant la création et l'usage des images et du matériel visuel et les utiliser de façon éthique.

Avec *De plomb et de sang*, notre proposition était de susciter l'intérêt du lecteur via le récit et l'identification aux personnages.

Ce projet reposait donc sur une double approche, dans une culture de la création transmédia. Il s'agissait d'une part d'une BD interactive (en français, anglais et italien), destinée aux tablettes, offrant le point de vue intimiste d'Alessia sur les événements, traité dans le huis-clos de l'appartement occupé par de jeunes étudiants à Bologne, en mars 1977 ; et d'autre part d'une BD papier (en français, italien, allemand et arabe moderne³⁰) en quarante-

28 *Perspectives de l'OCDE sur les compétences*, OCDE, 2013, p. 63.

29 Monique Lebrun, « La littératie visuelle : genèse défense et illustration », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 2, Octobre 2015, *Erudit*, <<https://id.erudit.org/iderudit/1047307ar>>, consulté le 05/01/2022.

30 Les traductions en italien, allemand et arabe moderne de la BD papier ont été réalisées en 2021 dans le cadre d'un projet financé par le programme « Recherche transversale externe » de la MMSH d'Aix-en-Provence. *Hypotheses*, <<https://traductionbd.hypotheses.org/collectif-editorial/nouveau>>, consulté le 20/12/2021.



deux planches réalisée par un jeune auteur tunisien, Seif Eddine Nechi, exposant les événements historiques qui se déroulent dans la rue à Bologne au même moment– le moment le plus violent – des « Années de plomb ». Des indices dans les deux récits dialoguent avec les deux albums et en sont le rappel. Si la bande dessinée papier est riche d'informations historiques (décors, évènements, contexte), la bande dessinée numérique offre à l'e-lecteur une série d'objets visuels d'archives (affiches, fragments d'émissions radio, extraits de film) qui sont autant de documents comparant les contextes nationaux dans une perspective européenne, évoquant le rôle des médias, la place des jeunes et des femmes dans la sphère publique, le processus de passage à l'acte, la place des témoins et des victimes. Ces objets interactifs sont à découvrir durant la visite de l'appartement.



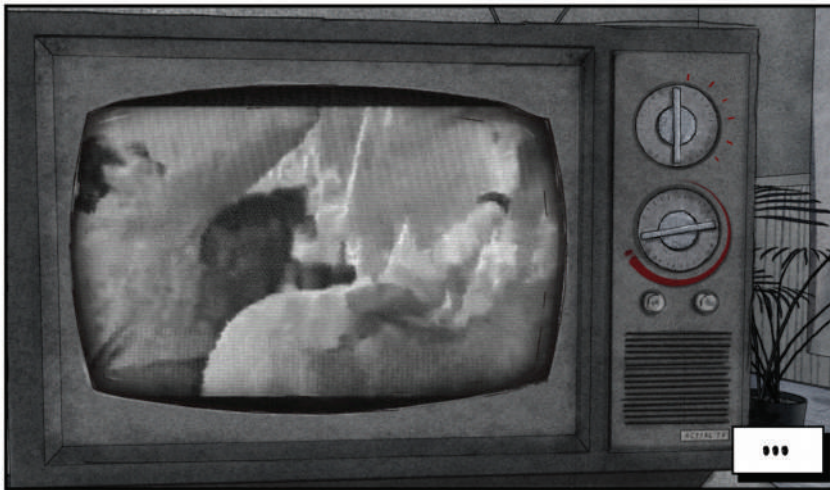
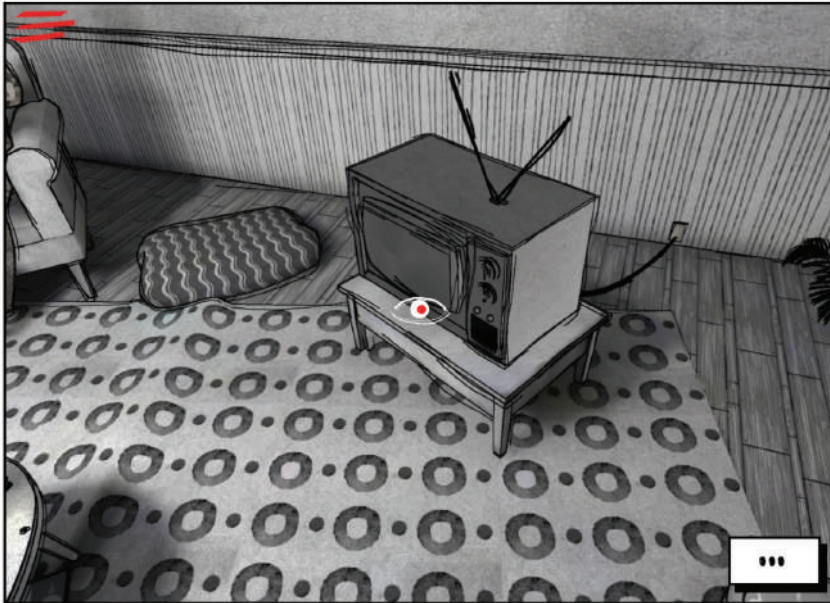


Figure 3. *De plomb et de sang*, l'application interactive : décors et objets cliquables.

Ainsi, les créations visuelles visent à inviter le lecteur à se documenter sur le contexte historique et culturel en cliquant sur les objets, affiches, radio, télévision mis en scène.



Figure 4. *De plomb et de sang*, affiche interactive.

Elles leur proposent aussi de s’immerger dans la période et de la découvrir du point de vue d’un jeune d’aujourd’hui.

La question du héros, de l’identification et de la jouabilité

Mobiliser les lecteurs dans une forme de réception active, c’est solliciter leur engagement de deux manières :

D’un côté *l’engagement implication* relèverait plutôt d’un abandon à l’émotion, à l’affectivité, voire au fusionnel, de l’autre, *l’engagement-distance* conduirait davantage, grâce au recul réflexif, à la mise en évidence des enjeux esthétiques, culturels et idéologiques des sollicitations du texte adressées aux lecteurs³¹.

31 Micheline Cambron, Gérard Langlade, « De l’implication comme forme première de l’engagement », *Modernités*, n° 26, 2008, p. 35-51.

Dans une application interactive, représenter la question des extrêmes et de l'engagement pouvait nous conduire à des caricatures peu souhaitables. Il nous fallait aussi entretenir l'intérêt pour le parcours de visite de l'album numérique, autrement dit le *gaming*.

Quelle était l'histoire proposée ?

De plomb et de sang précipite deux jeunes, Alessia et Peter, dans la tourmente des attentats qui ont touché l'Allemagne et l'Italie dans les années 1970, mieux connus sous le nom d'« Années de plomb ». L'histoire commence en 2020... À l'occasion d'une recherche dans le cadre de ses études, Alessia est propulsée dans le Bologne de 1977. C'est une sorte de voyage dans le temps. Elle y rencontre Peter et de jeunes opposants d'extrême gauche. Peter a une vingtaine d'années, il est étudiant en cinéma allemand et est très engagé politiquement, au point de s'approprier à commettre des exactions violentes pour défendre une utopie qui est devenue sa cause. Il est entraîné dans la lutte par un groupe d'amis, dans le sillage de son frère resté en Allemagne et embarqué dans les mêmes dérives. Peter croit sincèrement qu'il peut faire la différence et veut gagner le respect de ses pairs. Alessia pourra-t-elle l'empêcher de passer à l'acte ?

À aucun moment nous ne voulions traiter en héros le personnage de Peter tenté par ce passage à l'acte. Mais nous ne voulions pas donner à Alessia, la jeune fille d'aujourd'hui, la fonction de moraliste, ou tenir un discours susceptible de rejet. Le plus intéressant pour ouvrir un espace de réflexion nous semblait être de développer un contexte propre à la réflexion individuelle et à l'appropriation en classe et en situation collective (en bibliothèque par exemple). Nous avons donc développé la question du passage à l'acte et du fait criminel dans les deux récits.

Dans la bande dessinée numérique, la quête consiste à conduire Alessia à rencontrer les différents protagonistes (les activistes de Radio Alice, Peter) et à partager avec eux ses alertes et un discours de raison.

Le carnet rouge qu'elle découvre dans une pièce, les tracts, les affiches, l'émission de radio et les extraits d'informations télévisées délivrent à l'e-lecteur le contexte de violence des « Années de plomb ».

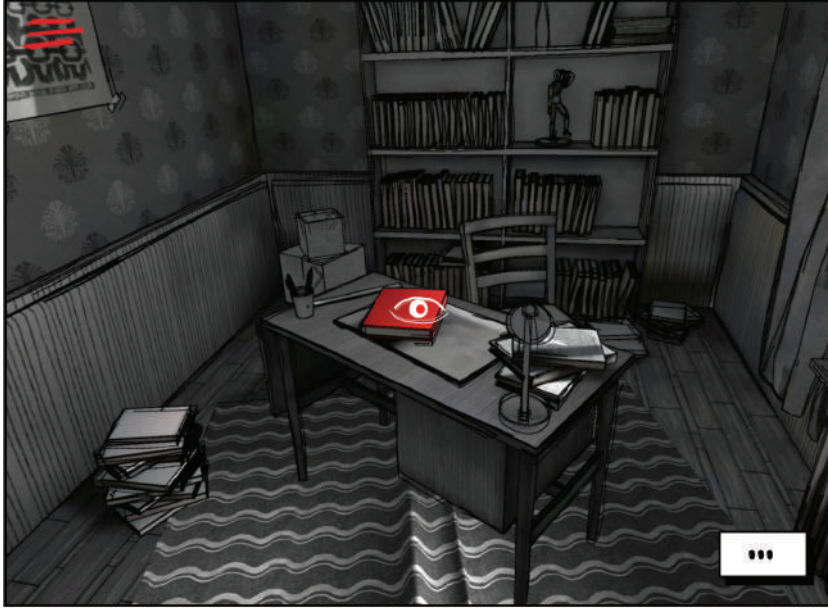


Figure 5. *De plomb et de sang*, l'application interactive : le carnet rouge.

Il les découvre au fil de sa circulation dans l'application et à la condition qu'il active tous les objets qui lui sont présentés ; c'est par ce moyen qu'il pourra accéder à l'écran final. Et là encore, une fois la lecture de la bande dessinée interactive terminée, la question reste posée : que devient Peter ? Est-il passé à l'acte ?

Dans l'album papier, l'action se situe dans la rue où se confrontent très vite les points de vue des protagonistes, des plus déterminés à agir (Franca, Marco), jusqu'aux atteroiements de Peter, qui ne croit plus réellement à la valeur de son engagement extrémiste. La violence politique et policière est également largement représentée.

Récits du crime organisé et des extrêmes

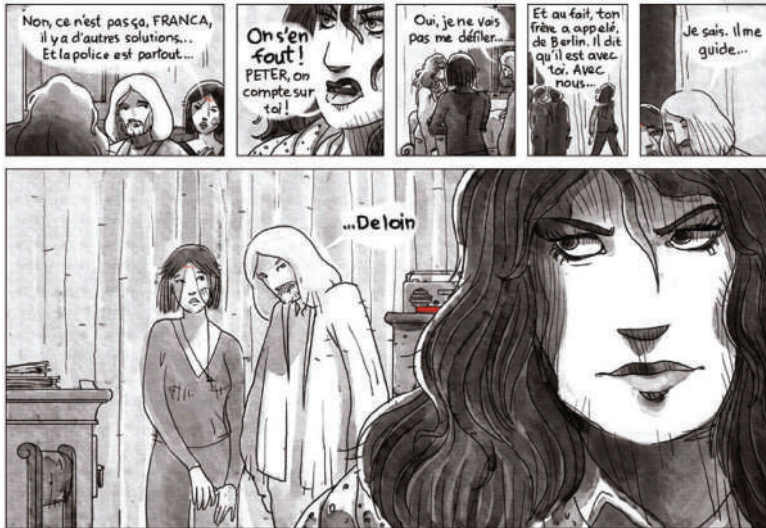


Figure 6. Seif Eddine Nechi, *De plomb et de sang*, Tunis, Apollonia Editions, 2020, p. 25.

La bande dessinée papier s'achève par la vignette suivante :



Figure 7. Seif Eddine Nechi, *De plomb et de sang*, Tunis, Apollonia Editions, 2020, p. 43.

Mais dans les deux créations, le personnage-clé que nous mobilisons est le personnage d'Alessia. Cette personnification de la quête – détourner Peter de l'acte criminel – vise à permettre à l'e-lecteur et au lecteur une forme d'identification : le parti pris du récit est une vue subjective de l'histoire à travers les yeux d'Alessia qui reste une jeune fille d'aujourd'hui et qui partage avec le lecteur adolescent ou jeune adulte les codes (écouteurs, smartphone,...) et le contexte de notre époque (souvenir des attentats). Dans la bande dessinée interactive, elle n'est pas représentée visuellement : le e-lecteur endosse son personnage pour aller à la rencontre de Peter et pour le convaincre de renoncer à l'action violente...

Dans les deux versions du récit, les dispositifs narratifs invitent le lecteur à se substituer à elle.

Cette approche est renforcée par le socle référentiel qui nous a permis de construire le personnage d'Alessia en relation avec l'histoire des événements survenus à Bologne dans le réel. En effet, à l'étape du scénario, nous nous sommes inspirés des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll³², dont s'est également nourrie l'histoire de Radio Alice, figure centrale de la résistance populaire et activiste de l'époque. Car Alice/Alessia est un personnage en quête d'identité qui cherche à comprendre et qui se confronte brutalement à un univers du « non-sens ». Alice est une figure enfantine de la révolte et Alessia est son double.

De fait, le Chat du Cheshire pourrait répondre à Alessia ce qu'il dit à Alice quand il la rencontre :

« Mais je ne veux pas aller chez des fous », répliqua Alice.

« Ah ! Dame ! » dit le Chat, « Il n'y a pas le choix : nous sommes tous fous ici..

Je suis fou... et vous aussi, vous êtes folle, d'ailleurs³³ ».

Le lien entre Radio Alice à Bologne et *Alice au pays des merveilles* est patent, d'un point de vue littéraire et culturel comme d'un point de vue politique. En effet, les événements historiques qui surviennent à Bologne en ce printemps 1977 en témoignent. Il y a d'abord Radio Alice, acteur de la guérilla urbaine qui confronte les opposants à un pouvoir autoritaire et à la violence d'État. C'est une radio libre promue par des artistes, des auditeurs, citoyens en lutte, et construite par le public, un point de rencontre politique, linguistique. La radio fermera en mars 1977 suite à une intervention de police consécutive au décès

32 Lewis Carroll, *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, Paris, 1908. Catalogue Gallica bnf, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34817786p>>, consulté le 30/12/2021.

33 *Ibidem*.

de Francesco Lorusso. La station avait été initiée par le Collectif A-Traverso à propos duquel Maria Antonietta Macciocchi, citée par Yves Lavoine, souligne : « la lettre A (me) semble le signe de l'altérité, de l'anonymat et surtout d'Alice, millions d'Alice qui regardent au-delà du miroir dans le pays des merveilles du compromis historique italien³⁴ ». Radio Alice ouvre même ses programmes, en 1976, en diffusant *White Rabbit* de Jefferson Airplane, avec ce commentaire : « Radio Alice, donc, et c'est l'avion de Jefferson avec le lapin blanc : allez demander à Alice, je pense qu'elle sait / quand la logique et la proportion se sont imbibées et sont mortes, et le chevalier blanc parle à l'envers/ et la reine rouge est loin avec sa tête³⁵ ».

<p><i>When the men on the chessboard Get up and tell you where to go And you've just had some kind of mushroom And your mind is moving low. Go ask Alice I think she'll know. When logic and proportion have fallen sloppy dead And the white knight is talking backwards And the red queen's off with her head Remember what the dormouse said Feed your head, feed your head</i></p>	<p>Quand les hommes sur l'échiquier Se lèvent et te disent où aller Et tu viens juste de prendre une sorte de champignon Et ton esprit fonctionne au ralenti Va demander à Alice Je pense qu'elle saura Quand la logique et les proportions n'existent plus Et le chevalier blanc parle à l'envers Et la dame de cœur veut lui couper la tête Souviens-toi de ce que le loir dit Nourris ta tête, nourris ta tête</p>
--	---

Extrait : Jefferson Airplane, "*White Rabbit*", Surrealistic Pillow, 1967.

Cette singularité constitue l'un des fils rouges de la bande dessinée.

Ainsi, nous avons choisi d'intégrer d'autres références dans la BD, une affiche de concert de Jefferson Airplane, un sol en échiquier dans l'immeuble des protagonistes à Bologne et le reflet du miroir d'Alessia/Alice...

34 Yves Lavoine, *La radio*, Paris, Librairie Larousse, Fenixx (pour édition numérique), 1980. Google books, <<https://books.google.fr/books?id=ldnsDwAAQBAJ&chl=fr>>, consulté le 15/12/2021.

35 De Laude, Silvia, « "Alice vola, Alice è nell'aria". Su Gianni Celati, Alice disambientata e dintorni », *Engramma*, décembre 2018, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3528>, consulté le 15/12/2021.



Figure 8. Seif Eddine Nechi, *De plomb et de sang*, Tunis, Apollonia Editions, 2020, p. 29.

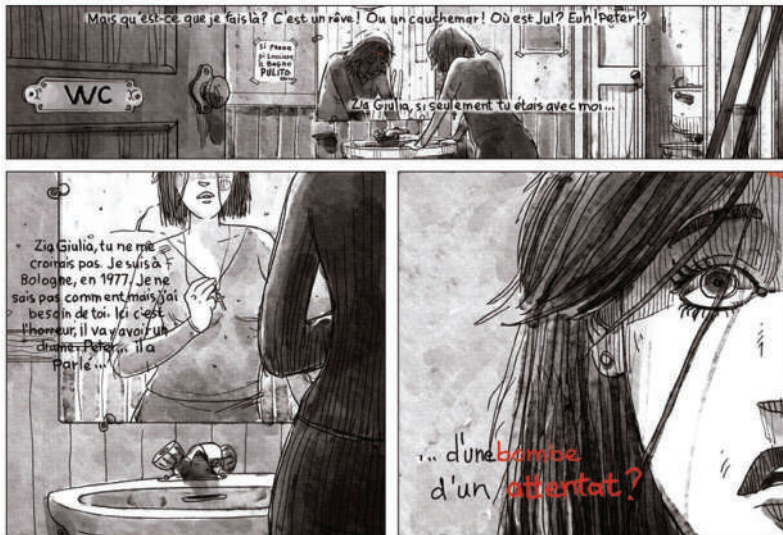


Figure 9. Seif Eddine Nechi, *De plomb et de sang*, Tunis, Apollonia Editions, 2020, p. 22.



Figure 10. Seif Eddine Nechi, *De plomb et de sang*, Tunis, Apollonia Editions, 2020, p. 26.

Concernant la jouabilité du récit, nous avons veillé à ce que la fictionnalisation ne porte pas atteinte à la dimension historique. Un travail de documentation important a été réalisé par les chercheuses d'Aix-Marseille Université. Cette question était d'autant plus sensible que les œuvres et les expériences de récits digitaux interactifs existants illustrent parfois combien les corpus narratifs ou para-narratifs peuvent arbitrer avec la rigueur historique en lui préférant la jouabilité et les performances techniques. À côté des albums linéaires et des romans graphiques dans le genre Histoire, la création numérique s'expose en effet plus particulièrement à transiger avec la rigueur documentaire pour privilégier l'action, le rythme, la tension du récit interactif et donc le plaisir du e-lecteur, devenu joueur, plutôt que son développement. L'exercice est d'adapter le récit aux codes de la bande dessinée en invitant le lecteur à agir sur son déroulement, ce qui représente une contrainte supplémentaire. Le spectre est large en matière de bande dessinée visant à plonger le lecteur dans un univers immersif : il peut s'agir d'un simple cheminement au fil des écrans (telle la création *Phallaina*³⁶), d'expériences dans lesquelles les fonctionnalités restent assez mécaniques (cliquer pour passer de case en case, ou d'écran en écran, éventuellement en modifier le contenu en révélant des objets ou des situations cachées), telles que nous les avons précédemment évoquées ou de propositions plus ambitieuses du point de vue de l'interactivité.

36 Phallaina : la première "bande défilée", par Marietta Ren [teaser], <<https://youtu.be/GlqQIpmhJGQ>>, consulté le 15/12/2021.

Martine Sousse

Dans *De plomb et de sang*, dont le budget de création et l'ambition n'étaient pas d'égaliser les ressources d'un jeu vidéo grand public, nous avons ainsi privilégié l'immersion dans un épisode, la découverte d'indices et l'exploration d'un espace. Si le projet est modeste, ces interprétations et ses utilisations pédagogiques nous ont paru satisfaisantes.

Du fait de la crise sanitaire, le projet, déployé dans le cadre des ressources offertes par la Commission européenne aux communautés créatives, n'a pas encore fait l'objet d'une observation large en situation d'usage par les jeunes. Il conserve toutefois un caractère intemporel et d'actualité qui permettra de le mettre en situation d'analyse quand ce sera possible.

SITOGRAFIE

<http://historyboards.org>, consulté le 15/12/2021

<http://deplombetdesang.com>, consulté le 15/12/2021

<https://www.deplombetdesang-ressources.com>, consulté le 15/12/2021

Les fissures entre dramaturgie et récits de guerre en Colombie

Le cas de *Kilele. Una epopeya artesanal* de Felipe Vergara Lombana¹

Johanna Carvajal González

Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France
Université d'Antioquia, Faculté d'art, Medellín, Colombie

Resumen: En un contexto de post-acuerdo de paz en Colombia y en el marco de la Justicia Transicional se abordará la manera en que el arte puede transmitir la memoria del conflicto. A través de la reconstrucción de los relatos de guerra, la ficción emplea artificios en la escritura dramaturgica que proponen una visión que privilegia un relato más que otro. Se tomará como ejemplo el caso de la obra de teatro *Kilele. Una epopeya artesanal*, escrita por Felipe Vergara Lombana y puesta en escena por el Teatro Varasanta de Bogotá. La obra se basa en la masacre de Bojayá, ocurrida en 2002. En ocasión de sus representaciones, las víctimas y los guerrilleros esperaban encontrar en la puesta en escena el reflejo de la realidad que han vivido. Los guerrilleros tuvieron una reacción de oposición frente a la elección – legítima del autor – de favorecer los relatos de las víctimas en la ficción. Se analizará así la manera en que la ficción permite exponer las diferentes realidades de las vivencias del conflicto.

Palabras claves: Arte político, dramaturgia, conflicto colombiano, siglo XXI, Kilele, Bojayá

Résumé : Dans un contexte de post-accord de paix en Colombie et dans le cadre de la Justice transitionnelle, nous aborderons la manière dont l'art peut transmettre la mémoire du conflit. La fiction, en reconstruisant les récits de guerre, emploie des artifices dans l'écriture de la dramaturgie avec une vision qui aura tendance à privilégier un vécu plutôt qu'un autre. On prendra comme exemple le cas de la pièce de théâtre *Kilele. Una epopeya artesanal*, écrite par Felipe Vergara Lombana et mise en scène par la compagnie Teatro Varasanta de Bogotá. Celle-ci raconte le massacre de Bojayá, qui eut lieu en 2002. Lors d'une des représentations, les victimes d'un côté, les guérilleros de l'autre, espéraient retrouver dans la mise en scène le reflet de la réalité qu'ils ont vécu. Les guérilleros ont eu une réaction d'opposition face au choix légitime de l'auteur de favoriser les récits des victimes dans la fiction. Nous allons analyser comment la fiction permet d'exposer les différences de réalité des vécus pendant le conflit.

Mots-clés : art politique, dramaturgie, conflit colombien, xxi^e siècle, Kilele, Bojayá

1 Toutes les traductions de l'espagnol vers le français ont été réalisées par l'auteure de cet article.

Introduction

Dans un contexte de post-accord de paix en Colombie, l'art est un espace de non jugement, un lieu d'échange de points de vue des victimes et des criminels du conflit, qui est l'une des manières possibles de représenter les récits de guerre. Le cas que nous étudierons dans cet article est la pièce théâtrale *Kilele. Una epopeya artesanal* écrite par le dramaturge Felipe Vergara Lombana, mise en scène par Fernando Montes et la compagnie Teatro Varasanta de Bogotá. Cette pièce nous intéresse pour deux raisons complémentaires. La première est liée au massacre de Bojayá, dont la pièce s'inspire. Un événement qui, par sa gravité, est malheureusement devenu l'une des références phare du conflit armé interne en Colombie. La deuxième raison est motivée par les réactions différentes du public, composé de victimes et de criminels. Ceci nous interroge sur la manière dont les récits de guerre peuvent être perçus au moment de la représentation : il peut y avoir, dans certains cas, identification avec le récit fictionnel.

Nous allons chercher à analyser la manière dont la fiction peut s'appropriier le vécu et comment ce dernier est reçu dans la fiction. Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord les acteurs illégaux impliqués dans ce massacre, en tant que groupes de crime organisé, et nous le décrirons. Puis nous aborderons le dispositif de la Justice transitionnelle –une justice dont les mécanismes sont étudiés pour parvenir à un accord sur les modalités de sortie de fin de conflit– en tant qu'opportunité d'ouverture d'espaces pour connaître les versions de ce qui s'est passé pendant le conflit armé interne, où l'art devient notamment l'un des outils employés pour aider à la réparation des victimes. Enfin, nous étudierons les mécanismes dramaturgiques employés pour écrire cette pièce théâtrale et nous analyserons les réactions du public.

Le crime organisé et le conflit en Colombie

Les deux acteurs illégaux impliqués dans le massacre de Bojayá

Afin de comprendre les causes du massacre de Bojayá et d'étudier l'événement de près, il faut introduire les deux acteurs armés illégaux impliqués : la guérilla des FARC-EP et les paramilitaires, car leur nature est très différente.

D'un côté les FARC-EP (Forces armées révolutionnaires de Colombie – Armée du peuple²), la guérilla la plus ancienne du continent latino-américain, est née officiellement en mai 1966 comme une guérilla associée au Parti communiste. Elle cherchait à défendre par les armes les paysans de l'abus des propriétaires terriens bénéficiaires d'une réforme agraire inefficace. Ceci s'inscrit dans un phénomène historique où on a vu apparaître d'autres groupes de guérilla avec une orientation pro-Chine, créés par des membres expulsés et dissidents du Parti communiste. La lutte armée s'est présentée alors comme une réponse à l'agression armée de l'État³. Mais avec le temps – et surtout avec l'explosion du narcotrafic – dans les années quatre-vingt les FARC-EP ont commencé à protéger les champs de culture illégale de feuille de coca⁴ et leurs économies ont progressivement été financées par les rançons des enlèvements et par le racket mafieux sur le commerce, essentiellement. Certaines perspectives politiques nient la composante politique des activités subversives armées des FARC-EP, les considérant comme un groupe d'activité criminelle et terroriste⁵.

D'un autre côté les paramilitaires sont nés sous le gouvernement de César Gaviria : vers la fin des années quatre-vingt-dix on note une prolifération de groupes illégaux mafieux de sécurité privée. Devant cette déstabilisation de l'ordre public, le gouvernement a encouragé⁶ la sécurité privée opérante dans les zones rurales. En effet, le but de cette mesure était de soumettre ces groupes mafieux au contrôle de l'État. De cette manière, des coopératives rurales ont été créées, les *Convivir*. Les chefs paramilitaires ont rapidement endossé cette responsabilité, qui a favorisé ainsi la privatisation de la sécurité⁷. Ces chefs paramilitaires ont été institués Autodéfenses unies de Colombie (AUC), pour assurer la présence armée là où manquait la force de l'État face au combat pour éliminer les guérillas⁸. Les paramilitaires se sont aussi entendus avec

2 À ne pas confondre avec FARC (Force alternative révolutionnaire des communs) le parti politique formé par les ex-guérilleros des FARC-EP signataires de l'Accord de paix de 2016 sous le gouvernement de Juan Manuel Santos.

3 Jorge Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia*, El colegio de México, 2018, p. 232-235.

4 *Ibidem*, p. 267.

5 Eduardo Pizarro Leongómez, *Una lectura múltiple y pluralista de la historia Comisión de Historia del Conflicto y sus Víctimas*, dans *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica*, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015, p. 93.

6 Grâce où le Décret-loi 356 de 1996.

7 Eduardo Pizarro Leongómez, *op. cit.*, p. 65.

8 *Ibidem*, p. 59.

les narcotrafiquants, notamment pour l'assassinat de trois candidats à la présidence : Luis Carlos Galán en 1989, Bernardo Jaramillo et Carlos Pizarro en 1990⁹. Ils ont commis des crimes atroces dans tout le pays, crimes pour lesquels plusieurs spécialistes ont soutenu que le paramilitarisme en Colombie n'est pas une stratégie pour éliminer les guérillas, mais bien une activité criminelle ordinaire¹⁰.

Comment le Centre national de mémoire historique distingue les crimes des FARC-EP, des paramilitaires et de l'État ?

Dans un effort pour mieux comprendre les causes, les conséquences et les enjeux du conflit colombien, le Centre national de mémoire historique – sous la direction de Gonzálo Sánchez – offre aussi une ample analyse des caractéristiques des groupes armés illégaux et de leur classification¹¹. Parmi ces observations, on trouve :

Mauricio Rubio propose par exemple l'annulation de la différence entre « crime commun » et « crime politique », et entre « crime individuel » et « crime organisé » dans le but d'affirmer que ceux-ci, commis dans un contexte violent, ont des impacts autant au niveau économique qu'au niveau social. Selon lui, « *la violencia no admite gradaciones*¹² » car la distinction entre les crimes justifie la violence de manière explicite ou tacite. Au contraire, Daniel Pécaut assure qu'il y a une distinction entre les crimes commis par les différents groupes de guérillas, par les groupes paramilitaires et par les forces militaires :

[...] se puede concluir claramente que los grupos paramilitares cargan [...] con la mayor responsabilidad en las masacres y los asesinatos selectivos. Y lo mismo ocurre en el caso de las desapariciones forzadas. En contrapartida, la parte de las guerrillas es muy superior en lo que tiene que ver con los secuestros, los ataques contra las poblaciones y las infraestructuras, la siembra de minas¹³.

9 Jorge Orlando Melo, *op. cit.*, p. 267, 268.

10 Eduardo Pizarro Leongómez, *op. cit.*, p. 93.

11 *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica*, Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015.

12 « les violences n'admettent pas de gradations », dans Jairo Estrada Álvarez, *Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada. Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado*, dans *¡Basta ya!*, *op. cit.*, p. 55.

13 « [...] on peut conclure clairement que les groupes paramilitaires ont à leur charge [...] la majeure responsabilité des massacres et des assassinats sélectifs. De même pour le cas des disparitions forcées. En contrepartie, la responsabilité des guérillas est supérieure pour ce qui

Eduardo Pizarro Leongómez, de son côté, nomme les principaux crimes commis par les différents acteurs du conflit dans leur cadre juridique et leur définition. Il décrit des crimes tels que le déplacement de la population, le dépouillement de terres, l'enlèvement, le racket, le recrutement forcé d'enfants soldats (filles et garçons) et adolescents, la torture, l'homicide, l'assassinat dit « sélectif » et les massacres, les menaces, le viol, les crimes contre la liberté de genre, la disparition des corps, les mines antipersonnel et les artefacts explosifs non conventionnels, les attaques et les pertes de biens civils, les attentats contre des biens publics et les éco-crimes¹⁴.

Selon les données recueillies par le Groupe de mémoire historique et la base de données de l'Unité de victimes¹⁵, il se trouve que plusieurs acteurs du conflit ont été responsables de différents crimes, qu'il s'agisse d'agents de l'État¹⁶, de guérillas¹⁷ et de groupes paramilitaires¹⁸.

Ce constat témoigne de la situation complexe en termes de criminalité en Colombie, sans approfondir d'autres terrains comme celui du narcotrafic, des bandes criminelles organisées et de la délinquance commune. De plus, la définition de crime de guerre selon l'article 8 du Statut de Rome¹⁹ nous intéresse pour le cas que nous allons étudier car les crimes associés à cette catégorie ont été commis lors du massacre de Bojayá par les FACER-EP, par les paramilitaires et aussi par l'armée.

concerne les enlèvements, les attaques contre les villages et les infrastructures, la pose des mines antipersonnel », dans Daniel Pécaut, *Una lucha armada al servicio del statu quo social y político*, dans *Basta Ya!*, *op. cit.*, p. 44.

14 Eduardo Pizarro Leongómez, *op. cit.*, p. 76-87.

15 *Ibidem*, p. 74.

16 L'État aurait été responsable d'assassinats sélectifs, de tortures, d'exécutions extrajudiciaires et de disparition forcée.

17 Les guérillas auraient été responsables de l'utilisation de mines antipersonnel et d'artefacts explosifs non conventionnels, d'attaques contre les biens civils et publics, de déplacement forcé, d'enlèvement, de racket, de recrutement illicite et de dégâts environnementaux.

18 Les paramilitaires auraient une énorme responsabilité dans les délits tels que les assassinats sélectifs, les menaces, les massacres, le déplacement forcé, le dépouillement de terres, la torture et les délits sexuels.

19 Voir Nations unies, Bureau de la prévention du génocide et de responsabilité de protéger, <<https://www.un.org/fr/genocideprevention/crimes-against-humanity.shtml>>. Consulté le 31 janvier 2022. Les crimes liés au massacre de Bojayá sont : attaquer la population civile pacifique, détruire des biens à caractère civil, réaliser des attaques qui causeront la perte de vies humaines de la population civile, attaquer des villages où les habitants ne sont pas défendus et diriger de manière non volontaire des attaques contre des bâtiments sacrés.

Le massacre de Bojayá

« *Bojayá está rodeada de megaproyectos de palma, hay explotaciones mineras y compras de tierras a todo lo largo del Atrato*²⁰, en territorios considerados colectivos y ancestrales. En el nombre innombrable de estos intereses, llegó la guerra al Chocó²¹ ». Pour cette raison, les intérêts des multinationales – en alliance à des paramilitaires – et les différents groupes de guérilla se disputent l'exploitation des ressources de la région.

Le massacre de Bojayá²² du 2 mai 2002 a été le sommet d'une confrontation armée entre les guérilleros des FARC-EP et les paramilitaires. La population civile du village de Bellavista était restée coincée au milieu du feu croisé et le prêtre du village a décidé d'ouvrir les portes de l'église du village afin de protéger les habitants. Dans l'intention d'éliminer les paramilitaires qui se cachaient derrière l'église, les guérilleros des FARC-EP les ont attaqués en jetant une bonbonne de gaz qui est tombée par erreur, selon eux, sur le toit de l'église. Cette tragédie a fait cent dix-neuf morts et environ une centaine de blessés. Le combat a duré jusqu'au 7 mai 2002.

Selon les médias, ce massacre a été volontaire de la part des FARC-EP et rares sont les récits qui ont été publiés avec la version des FARC-EP. Le sociologue Alfredo Molano a rencontré une femme des de ce groupe de guérilla qui lui a livré son souvenir. Dans son témoignage, elle décrit l'erreur commis lors de cet affrontement :

Yo estuve con ellos en la pelea de Bojayá. Porque fue una pelea de días con los paras²³ que entraban en lanchas del ejército y protegidos por el gobierno. Resultó una matazón de civiles. Cuando me salí de la guerrilla, los manes des DAS²⁴ me investigaron y yo les conté todo tal como estos ojos lo vieron y lo lloraron. Yo estaba ahí junto al pelado que tiró la pipeta, un negrito de ahí, de esos ríos. Con esa cagada le pusieron el apodo de Tirofijo, por recochar y burlarse de él. Porque la pipeta cayó entre la iglesia cuando lo que se quería era toreársela a los paras que nos disparaban morteros, atrincherados en las

20 L'Atrato est le fleuve le plus important qui baigne toute la région du Chocó qui a de nombreux affluents.

21 « [la zone de] Bojayá est l'objet de méga-projets de culture de palme, d'exploitation minière et d'achat de terres tout au long de l'Atrato, dans des territoires considérés collectifs et ancestraux. Au nom de ces intérêts innommables, la guerre au Chocó s'est installée », dans l'article « Una cicatriz en lo profundo del Atrato », *Verdad Abierta*, 19 septembre 2010. URL: <<https://verdadabierta.com/una-cicatriz-en-lo-profundo-del-atrato/>>. Consulté le 9 février 2022.

22 Bojayá c'est le nom d'un des fleuves de la région de Chocó. Belavista c'est un village aux rives de ce fleuve, où le massacre a eu lieu, mais l'événement a adopté le nom de la région fluviale, Bojayá.

23 Manière contractée de faire référence aux paramilitaires.

24 DAS, Département administratif de sécurité.

paredes de la sacristía. Ellos estaban por fuera y la gente del pueblo estaba por dentro. El pelado no tuvo la culpa, [...] el pelado no tuvo la culpa de haber tirado esa pipeta allí; la verdad, no, yo puedo sostener que no, el pelado no tuvo la culpa. El muchacho fue de malas. No calculó bien las coordenadas y no supo manejar las distancias. Y la bomba cayó entre la gente, desgraciadamente²⁵.

Ce massacre a marqué l'histoire du conflit interne colombien car c'est l'un des chapitres le plus déplorable et douloureux que le pays ait traversé. Depuis le 18 avril 2002 les paramilitaires en chemin ont menacé et abusé la population, ils ont laissé des cadavres derrière eux aux alentours de Bojayá et les dénonciations de la part des habitants sont restées lettre morte. Cela veut dire que les autorités locales étaient au courant de la présence des paramilitaires dans la région, des dégâts qu'ils ont causés et qu'ils n'ont pas pris les mesures correspondantes en lien avec l'armée, qui aurait pu empêcher ce massacre. En outre, les militaires étaient au courant de la présence des paramilitaires sur place car ces derniers ont utilisé des avions de l'armée pour faire atterrir leurs commandants. Ces faits rendent la population civile doublement victime, car, en plus d'avoir perdu des êtres chers de manière violente, elle doit faire face au sentiment d'impuissance devant un système dont elle attendait protection et qui n'a pas répondu à leurs plaintes en effaçant toute responsabilité des paramilitaires.

La justice garante de la transition de la guerre vers la paix et la réparation symbolique

Suite à plus de 50 ans de conflit armé interne en Colombie, deux des principaux acteurs du conflit ont signé un Accord de paix en 2016 : le gouvernement de l'ex-président Juan Manuel Santos et la guérilla des FARC-EP. Mais celui-ci

25 « J'étais avec eux dans la lutte de Bojayá. Parce que c'était une dispute de plusieurs jours avec des "paras" qui arrivaient dans des chaloupes de l'Armée et protégés par le gouvernement. Ça a fini dans un massacre de civils. Quand je me suis désengagée de la guérilla, les mecs du DAS m'ont interrogée et j'ai tout raconté tel que mes yeux l'ont vu et ont pleuré. J'étais à côté du jeune qui a jeté la bombonne, un black de là-bas, de ces fleuves. Grâce à cette connerie on lui a donné le surnom de *Tirofijo* [coup sûr], pour le taquiner et se moquer de lui. Car la bombonne est tombée dans l'église, quand le but était de la lancer aux "paras" qui nous tiraient dessus avec des mortiers, retranchés sur les murs de la sacristie. Ils étaient dehors et les gens du village étaient dedans. Le gars n'était pas responsable, [...] d'avoir jeté la bombonne là-bas ; la vérité, non, je peux affirmer que non, le gars n'était pas responsable. Le gars n'a pas eu de chance. Il n'a pas bien calculé les coordonnées et il n'a pas su maîtriser les distances. Et la grenade est tombée parmi les gens, malheureusement », Alfredo Molano, *Abí le dejo esos fierros*, Penguin Random House, 2017 (première édition 2009), p. 19.

n'est pas le seul effort entrepris au sein de la Justice transitionnelle, pour mettre fin à ce long conflit. En 2005, par exemple, la Loi connue sous le nom de « Justice et paix » a été créée pour accompagner le processus de désarmement des paramilitaires des AUC (Autodéfenses unies de Colombie).

La Justice transitionnelle est un dispositif légal qui se met en place lors d'une transition politique. Pour régler la fin d'un conflit armé, ce dispositif a le double objectif de négocier politiquement et de mettre en action la justice. Pour cela, elle emploie des mécanismes qui permettent des sanctions pénales des violations des droits humains, tout en favorisant la reconnaissance des victimes et le rétablissement de la confiance entre citoyens et l'État²⁶.

Dans ce cadre, les guérilleros des FARC-EP, les paramilitaires et les victimes ont donné leur version sur le cas de Bojayá. Un lent processus a été entamé afin de réparer les dommages aux victimes, jusqu'à ce qu'en novembre 2019 environ six cents familles puissent donner une sépulture à leurs morts²⁷, grâce à la Commission de la vérité²⁸. Ce genre de processus fait émerger de nombreux questionnements quant à la création d'une mémoire historique du conflit : comment valider la mémoire individuelle dans le cadre d'une écriture plurielle des mémoires du conflit ?

Selon Paul Ricoeur, il faut dissocier l'imagination de la mémoire, sachant que l'imagination est fantastique, fictionnelle, irréelle et utopique. Tandis que la mémoire serait la réalité antérieure, et qu'elle constitue ainsi une marque temporelle d'une chose dont on se souvient, d'un souvenir²⁹. On peut aller plus loin et dire que cette mémoire, dans un récit social, s'inscrit dans une

26 Ministère de la justice, La Justice transitionnelle. URL : <<https://sej.minjusticia.gov.co/JusticiaTransicional/Paginas/Introduccion.aspx>>. Consulté le 6 février 2022.

27 Commission de la vérité, « Fin a 17 años de duelo. Bojayá entre la esperanza y el temor », 18 noviembre 2019. URL: <<https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/fin-a-17-anos-de-duelo-bojaya-entre-laesperanza-y-el-temor>>. Consulté le 5 février 2022.

28 La Commission de la vérité « [...] cherche à éclaircir les patrons et les causes qui expliquent le conflit armé interne pour ainsi satisfaire le droit de vérité des victimes et de la société. Elle promeut la reconnaissance de ce qui s'est passé, la connivence dans les zones rurales et contribue à fonder les bases pour la non-répétition, à travers d'un processus de participation ample et pluriel pour la construction d'une paix stable et durable ». « [...] busca el esclarecimiento de los patrones y causas explicativas del conflicto armado interno que satisfaga el derecho de las víctimas y de la sociedad a la verdad, promueva el reconocimiento de lo sucedido, la convivencia en los territorios y contribuya a sentar las bases para la no repetición, mediante un proceso de participación amplio y plural para la construcción de una paz estable y duradera ». URL : <<https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/fin-a-17-anos-de-duelo-bojaya-entre-la-esperanza-y-el-temor>>, consulté le 9 février 2022.

29 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 6.

expérience traumatique car la perte des proches de manière violente implique un difficile processus de deuil tant que l'on n'a pas donné une sépulture.

Le fait de témoigner contribue ainsi à mettre en marche la reconstruction du sens collectif de l'appartenance, à partir de l'expérience commune, sans inscrire forcément la souffrance sociale dans la mémoire historique³⁰. Il s'agit donc de tisser des liens sociaux à partir de récits d'expériences violentes communes afin de créer une mémoire commune, sociale, qui rassemble les victimes, malgré les différentes versions des événements.

Comme suggère Ricœur, « le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre mémoire et histoire³¹ », c'est-à-dire que le témoignage est une pièce clé pour la construction de l'histoire. C'est pourquoi, dans un contexte de sortie de conflit, il est indispensable de partager les témoignages des victimes et des criminels, ouvrant un espace commun qui puisse converger vers une réparation morale, symbolique et de pardon, même si ces processus peuvent avoir une durée de plusieurs générations. « La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli³² » et c'est justement la lutte contre l'oubli qui pourra générer et garantir une conscience face à l'importance de la non-répétition des atrocités vécues.

Cette histoire écrite qui prend en compte les témoignages est contraire à l'histoire imposée, à celle « autorisée », à l'histoire officielle qui est faite pour être célébrée publiquement. Sur le plan institutionnel, c'est la mémoire à enseigner, mais éloignée d'une écriture qui tienne compte de la multiplicité des vécus. « Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi³³ », une mémoire constituée des souvenirs que nous avons en tant que membre d'un groupe, nous demande un déplacement de point de vue pour accéder à des événements reconstruits pour nous par d'autres³⁴.

L'élément qui nous concerne de plus près dans le contexte de la Justice Transitionnelle est la réparation symbolique, qui fait partie de ses actions. Cette réparation est définie³⁵ comme :

30 La pensée de Veena Das concernant le récit social a été analysé pour le cas colombien dans certains passages de AAVV, *Tejer los hilos del silencio. Narrativas mediáticas del dolor*, Universidad Javeriana, 2018.

31 Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 26.

32 *Ibidem*, p. 36.

33 *Ibidem*, p. 108.

34 *Ibidem*, p. 147.

35 Par la Loi 1448 de 2011, Article 141.

Toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas³⁶.

Dans le cas des victimes de Bojayá, la création artistique s'empare de leurs récits afin de leur offrir une réparation symbolique de la privation de sépulture de leurs morts par les moyens d'expression propres de l'art, qui exprime la capacité de partager leur douleur à travers les arts plastiques ou d'autres disciplines artistiques. Plusieurs artistes se sont inspirés du massacre de Bojayá pour rendre hommage aux victimes et pour exprimer publiquement le rejet de cette tragédie. On peut penser au travail de l'artiste Juan Manuel Echavarría, plus précisément à sa vidéo *Bocas de ceniza* qui offre un portrait des survivants qui racontent à travers des chants leur ressenti, leur impuissance, leur douleur et leur incompréhension face à ce qu'il s'est passé³⁷. Le peintre David Manzur a créé un polyptique intitulé *Bojayá*³⁸ dans lequel la scène est représentée dans une atmosphère lugubre, sacrée et en même temps de désolation, avec un personnage crucifié au centre de la scène. Ainsi, la réparation symbolique est aussi une manière de dénoncer publiquement le manque de réactivité de la part des autorités qui auraient pu changer le cours des faits. Enfin, l'empathie qui produit l'art peut renforcer les liens sociaux afin d'empêcher que ces crimes ne se répètent.

Le théâtre : un lieu de réparation par la tragédie

L'origine de Kilele

Kilele. Una epopeya artesanal (*Kilele. Une épopée artisanale*) est, selon le critique Sandro Romero Rey « [...] *es una de las tragedias más importantes de la*

36 « Toute prestation réalisée à la faveur des victimes ou de la communauté en général qui favorise la préservation de la mémoire historique, la non répétition des crimes, l'acceptation publique des événements, la demande publique de pardon et le rétablissement de la dignité des victimes », AAVV, *Reparación Simbólica: Jurisprudencia, cantos y tejidos*, Universidad externado de Colombia, 2018, p. 23.

37 Vidéo disponible sur le site de l'artiste : <<https://jmchavarría.com/es/work/bocas-de-ceniza/>>.

38 Photo de l'œuvre réalisée lors de l'exposition qui célébrait les 70 ans de carrière artistique de David Manzur au Musée d'art moderne de Bogotá (MAMBO), qui a eu lieu de novembre 2019 à février 2020, disponible sur le site <https://www.reporterosasociados.com.co/wp/wp-content/uploads/2019/12/DavidManzur_2.jpg>.

*escena colombiana del siglo XXI*³⁹ », qui représente le massacre de Bojayá dont Felipe Vergara Lombana⁴⁰ a eu l'idée d'en faire une pièce. L'idée était que la désintégration des croyances du monde magico-religieux de cette région était l'une des conséquences du conflit armé. Un article⁴¹ publié suite à l'événement de Bojayá a nourri cette idée : il expliquait que les gens avaient fait des rituels magiques pour maudire les acteurs armés impliqués – l'armée, les guérilleros, les paramilitaires –, à l'occasion de la *noche de las maldiciones y los maleficios* (la nuit des malédictions et des maléfices). Vergara a passé cinq mois en 2004 – deux ans après le massacre de Bojayá – dans la région du Chocó, pour approfondir ces questionnements⁴² (voir figure 1).

Le conflit à ce moment-là était très présent dans les esprits et la population était encore lourdement marquée. La région était difficile d'accès à cause des tensions entre groupes armés. Vergara a pu se rapprocher du Diocèse de Quibdó⁴³ pour ainsi avoir les moyens de traverser la région et de rencontrer ses habitants. Il a participé à l'aide humanitaire sur place, accompagnant le

39 « [...] l'une des tragédies les plus importantes de la scène colombienne du XXI^e siècle », Sandro Romero Rey, *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*, v.II, Universidad Francisco José de Caldas, 2015, p. 737.

40 Felipe Vergara Lombana est dramaturge, comédien, metteur en scène et pédagogue Colombien. Il a travaillé en tant que comédien et que metteur en scène du Teatro 101 et de Varasanta, compagnies théâtrales de la ville de Bogotá. Boursier Fulbright pour réaliser le Master en Direction théâtrale à Philadelphia. Vergara a réussi la bourse de création pour les résidences artistiques du Ministère de la culture de Colombie, grâce auxquelles il a écrit la pièce « *Kilele. Una epopeya artesanal* », la bourse pour jeunes metteurs en scène IDARTES pour la mise en scène de « *Retrato involuntario de Luigi Pirindello* » et la bourse de création multidisciplinaire pour la mise en scène de la trilogie « *Cómo regresa el humo al tabaco* », écrite par lui-même. Vergara a mis en scène « *Corruptour, país de mierda* » (2015), « *Arimbato, el camino del árbol* », entre autres, et a écrit « *De dónde vino este animal* » (2004), « *Arimbato. El camino del árbol* » (2012), « *Coragyps sapiens* » (2011), « *De mí para usted* » (2013).

41 « *Conjuros contra los violentos* », *El Tiempo*, 19 mai 2002. URL : <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1327603>>. Consulté le 29 janvier 2022. Les rituels pour maudire des assassins de Bojayá était l'une des formes pour sublimer la rage et la vengeance. Selon la foi ancestrale des noirs, les assassins, surtout ceux qui ont tué des enfants qui se sont réfugiés dans l'église, ont été condamnés à ce que toute l'eau qu'ils veulent boire dans leur vie se retourne contre eux sous forme de sang.

42 Mais Vergara s'est rendu compte que ce rituel était plus symbolique que réel car il a été réalisé par des artistes et des intellectuels de Quibdó – et non par des autochtones – qui ont utilisé des éléments de la religion Yoruba, de Cuba et d'Haïti.

43 Plus précisément avec Inge Kleutgens, une femme allemande qui travaillait dans l'Agence de coopération AGEH, lors du programme Service civil pour la paix, en collaboration avec la Diocèse. Son projet avait comme but d'éloigner les jeunes du conflit à travers une réflexion politique et le théâtre, raison pour laquelle Vergara a été associé au projet. Il est important de



Fig. 1. Kilele. Una epopeya artesanal. Dramaturgie : Felipe Vergara Lombana.
Mise en scène : Fernando Montes. ©Carlos Lema.

retour des populations déplacées par la violence. Le Conseil communautaire majeur⁴⁴, pour sa part, a accueilli les ateliers de théâtre proposés par Vergara comme une activité qu'il pouvait mettre à disposition des habitants de la région. Sa méthode simple lui a permis de recueillir les récits de guerre grâce aux personnes qu'il rencontrait.

Yo hice un viaje a través de todo el Atrato, desde Quibdó hasta Murindó y me quedé donde la gente de las comunidades. 10 a 12 días por comunidad, con Catalina medina (antropóloga y actriz), que también estuvo en la obra. Hicimos talleres de teatro para la gente. Eran montajes donde había una presentación en público⁴⁵.

mettre en lumière le fait que les institutions religieuses, telles que la Diocèse de Quibdo, ont un rôle social très ancré dans cette région. Le curé sont des médiateurs politiques et sociaux.

44 Organisation communautaire qui défend le territoire des exploitations minières.

45 « J'ai fait un voyage à travers tout l'Atrato, de Quibdó jusqu'à Murindó et j'ai été hébergé chez les gens dans les communautés. 10 ou 12 jours pour chaque communauté, en compagnie de Catalina Medina (anthropologue et comédienne), qui a joué aussi dans le spectacle. On faisait

Kilele. Una epopeya artesanal est l'histoire d'un homme, Viajero⁴⁶ (voyageur), déplacé par la violence, qui entreprend un voyage de retour vers son lieu d'origine. Il se confronte au sentiment de perte, de perte, de suspension face à l'impossibilité du retour car son lieu d'origine est maintenant interdit, occupé. Il revient pour offrir sépulture à tous les morts qui n'ont pas pu avoir de rites funéraires à cause de la guerre. Ercilia, marraine de Viajero, lui fait une demande spécifique à ce sujet :

ERCILIA.- La gente del pueblo alcanzó a poner dos arreglos florales en el malecón y a rezar tres padrenuestros por nosotros, pero un tiroteo dejó sin terminar el enterramiento que querían hacernos. (Pausa) Hay mujeres que toda la vida sueñan con entrar a una iglesia vestidas de blanco al son de la marcha nupcial. Yo no. Yo soñé fue con reunir a todos los pueblos del Atrato en un velorio elegante, con una tumba bonita, mucha comida, rezanderos traídos de Padua o de Puerto Conto y cantadoras de alabaos⁴⁷ venidas del San Juan. [...] Prométame que va a volver al pueblo para cumplirme ese sueño⁴⁸.

Selon la mythologie du Chocó, les âmes auxquelles on n'a pas pu donner de sépulture, deviennent des âmes en peine et des entités dangereuses pour les vivants puisqu'elles sont encore liées aux personnes qu'elles ont laissées sur terre. Elles essayent de les amener dans le monde des morts. Les rituels d'adieu permettent aux âmes de se détacher des vivants, une pratique qui symbolise le passage d'un monde à l'autre et qui permet aux défunts de comprendre qu'ils ont franchi la frontière qui les sépare.

des ateliers de théâtre pour les gens. Il s'agissait de montages où il y avait une sortie d'atelier, avec une présentation publique », Felipe Vergara Lombana, communication personnelle, 12 janvier 2022.

- 46 Un jour Vergara a connu un homme dont nom d'usage était Viajero (voyageur). Tout d'abord c'est un prénom poétique et inusuel. Il était né dans une pirogue, il était très jeune, il avait 16 ans environ et il avait été déplacé cinq fois, il fuyait de la violence. Aux yeux de Vergara, cet adolescent incarnait les personnes de cette région.
- 47 Les *alabaos* sont des chants funèbres, tristes, qui cherchent à aider le défunt à passer vers l'éternité.
- 48 « ERCILIA.- Les gens du village ont réussi à mettre deux bouquets de fleurs sur la digue et à prier deux Notre Père pour nous, mais il y a eu une fusillade qui a interrompu l'enterrement qu'elles voulaient nous faire. (Pause) Il y a des femmes qui rêvent toute leur vie d'entrer dans une église habillée en blanc au rythme de la marche nuptiale. Pas moi. J'ai rêvé de réunir tous les morts du village de l'Atrato avec une veillée funèbre élégante, avec une jolie tombe, avec beaucoup de nourriture, avec des guérisseurs venus de Padua ou de Puerto Conto et des chanteuses d'*alabaos* venues de San Juan [...] Promets-moi que vous allez revenir au village pour accomplir ce rêve », Felipe Vergara Lombana, *Kilele. Una epopeya artesanal*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colección Teatro Colombiano, 2015, p. 18.



Fig.2. *Kilele. Una epopeya artesanal*. Dramaturgie : Felipe Vergara Lombana.
Mise en scène : Fernando Montes. ©Carlos Lema.

Ceci est le cas de Polidoro, fils de Viajero, qui lui raconte le moment de l'explosion de Bojayá, alors qu'il est déjà mort :

POLIDORO. – Fue como caer en un abismo, papá. Se sintió un vacío con candela, hubo gente que salió viva pero sin ropa, la ropa se les ripió de lo fuerte de la explosión... De cerca no se siente el bum que sienten los demás. Adentro se siente un sonido agudo, como un silbido intenso. El oído derecho me quedó dormido del estropicio, ya me he ido recuperando pero a veces todavía me duele. Yo quedé tirado en el mismo lugar, pero uno no piensa nada, las tejas le caen a uno encima, uno ve a los muertos pero uno no se siente nada hasta rato después⁴⁹.

L'origine du mot *Kilele* s'est révélé à Vergara un 16 juillet, alors qu'il est à Murindó. C'était la fête de la Vierge du Carmen, la patronne de ce village. Ce jour-là le village était inondé. L'unique endroit sec était un terrain de football occupé par l'armée depuis des mois, au mépris des droits humains car les combattants ne peuvent pas être dans les zones où il y a une présence de la communauté civile et encore moins occuper les lieux publics. Les gens sont sortis de l'église avec la Vierge du Carmen sur les épaules, chantant une des versions de *Kilele* existantes, jusqu'au terrain de football. Elles ont bénéficié de ce jour de fête pour récupérer ce territoire et l'armée n'a pas pu leur en interdire l'entrée. Ce récit a étonné Vergara :

Una procesión que llegaba a hacer eso me pareció un hecho muy potente y que estaba en línea con lo que yo quería contar: Un pueblo que recupera su tierra. Y cómo lo logra? A través de un "Kilele". Entonces ellos me explicaron que es una palabra del Suajili (una lengua de los pueblos africanos de la época de la sumisión al esclavismo, cuando ellos llegaron aquí, y se conserva todavía en muchas culturas afro-americanas, existe en el Pacífico, en Brasil [...]). Es una palabra muy compleja porque significa al mismo tiempo fiesta, rebelión, grito y llanto. Y todo eso era lo que yo quería que fuera la obra: Un grito, un llanto, un canto y un acto de rebelión y de desespero. La palabra era muy apropiada y la encontré en ese momento de una manera muy especial⁵⁰.

49 « POLIDORO. – C'était comme si on tombait dans un abîme, papa. On a ressenti un vide avec du feu, il y a eu des gens qui ont pu s'en sortir vivants mais sans habits, les habits étaient plein de gravier tellement l'explosion était forte... De près on n'a pas entendu le boom qu'ont entendu les autres. À l'intérieur on entend un bruit aigu, comme un souffle intense. L'oreille droite s'est endormie à cause du dégât, petit à petit j'ai guéri mais parfois ça me fait encore mal. Je suis resté allongé par terre dans le même endroit, mais on ne pense à rien, les tuiles tombent sur le propre corps, on voit les morts mais on ne ressent rien jusqu'à un peu de temps après », *Idem*, p. 18.

50 « Une procession qui arrivait à faire cela m'a paru un fait très puissant et qui était en rapport avec ce que je voulais raconter : un peuple qui récupère sa terre. Et, comment il y arrive ? À travers un Kilele. J'ai demandé donc aux gens qu'est-ce qu'ils étaient en train de chanter et ce qui signifie un Kilele. Alors ils m'ont expliqué que c'est un mot du Suajili (langue des

Récits et création : la dramaturgie comme espace pour rendre hommage à la vie

Comme l'explique Marina Lamus Obregón⁵¹, le seul mot « tragédie » ne comble plus le besoin d'expression des dramaturges contemporains colombiens dans les poétiques de l'horreur. Pour cette raison, au cours des dernières années, des définitions plus précises qualifient des espaces plus amples tel que les *dramaturgias de la violencia*⁵², les *dramaturgias de la resistencia*⁵³ et les *dramaturgias de la memoria*⁵⁴. Pour citer une autre vision avec Sandra Camacho, on parlerait des *dramaturgias de la catástrofe*⁵⁵ dans lesquelles les hommes ne peuvent pas donner d'explication aux causes de la guerre et de la violence dans laquelle ils sont submergés. Puis, dans ces nouvelles écritures, « *el conflicto del personaje de esta dramaturgia que no se resuelve con la catástrofe, sino que empieza por ella y en ella se detiene, no es ya un personajes de acción, sino un personaje del comentario y del relato [...]* »⁵⁶.

Plusieurs metteurs en scène et dramaturges travaillent sur les récits des victimes ou des criminels pour rendre visible la légitimité de leurs mémoires, qui sont souvent cachés derrière la chronique ou les contextes juridiques. Comme le précise Lamus :

Así como algunos personajes de estas poéticas se convierten en testigos de los asesinatos que relatan, como sucede en la ficción teatral; también, los teatristas, [...] se convierten en testigos de los relatos, por esto toman las palabras de manera directa de las víctimas; y otros son « testigos de los testigos »⁵⁷.

peuples africains soumis à l'esclavage de retour d'Afrique, conservée dans plusieurs cultures afro-américaines, elle est parlée dans le Pacifique, au Brésil [...]). C'est un mot très complexe car il signifie en même temps fête, rébellion, cri et pleurs. Et tout ça c'est ce que je voulais dans ma pièce : un cri, des pleurs, un chant et un acte de rébellion et de désespoir. Le mot était très approprié et je l'ai trouvé à ce moment-là d'une manière très spéciale », Felipe Vergara Lombana, communication personnelle, 12 janvier 2022.

51 AAVV, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto armado en Colombia*. Tome I, Bogotá, Ministère de Culture, Teatro R101, 2012.

52 Dramaturgies de la violence.

53 Dramaturgies de la résistance.

54 Dramaturgies de la mémoire.

55 Dramaturgies de la catastrophe.

56 « le conflit du personnage de cette dramaturgie qui ne se résout pas dans la catastrophe, mais existe à partir de celle-ci et s'y arrête, il n'est plus un personnage d'action mais un personnage du commentaire et du récit [...] », cité par Marina Lamus Obregón dans Marina Lamus Obregón, « El canon de la sinrazón », *Teatros*, n.21, novembre 2015-janvier 2015 p. 15.

57 « Ainsi, de la même manière que quelques personnages de ces poétiques se transforment en témoins d'assassinats qu'ils racontent, comme il arrive dans la fiction théâtrale ; les hommes

Cette pièce est avant tout une épopée, une composition dans laquelle les prouesses d'un personnage héroïque, Viajero (Voyageur), sont au cœur de la narration. Celle-ci raconte des faits dont origine est ce nouveau peuple composé des survivants du massacre et ceux qui y ont perdu leur vie. *Kilele* est influencée par certains éléments de la tragédie grecque comme Ulysse, Énée, *alter ego* du personnage principal qui entreprend un périple pour pouvoir retourner dans son village et donner finalement sépulture aux morts. Puis, l'histoire se déroule dans un monde fictif, un village appelé Tragosmiandó, néologisme formé à partir de la racine grecque *tragos* (tragédie) avec la terminaison Emberá⁵⁸ « dó » qui fait référence aux peuples qui se trouvent à côté du fleuve Bojayá.



Fig. 3. *Kilele*. Una epopeya artesanal. Dramaturgie : Felipe Vergara Lombana.
Mise en scène : Fernando Montes. ©Carlos Lema.

de théâtre [...] deviennent des témoins des récits, pour cette raison ils prennent les paroles de manière directe des victimes ; et d'autres sont des "témoins des témoins" », Marina Lamus Obregón, « El cánón de la sinrazón », *Teatros*, n. 21, novembre 2015-janvier 2015, p. 16. La citation employé par Lamus est prise d'un poème de Paul Celan, *Aschenglorie?*, dont dernière phrase a été traduite par André du Bouchet comme « Nul / ne témoigne / pour le témoin ».

58 Les Emberá sont une partie des groupes indigènes habitant la côte pacifique du pays.



Comme dans les tragédies grecques, les dieux ont une place primordiale. Chez *Kilele* il y a deux types de dieux : les nouveaux, qui seraient ceux qui ont le pouvoir sur les gens, et sur leur destin. Il s'agit de la représentation symbolique des acteurs armés et des acteurs économiques d'aujourd'hui. Mais, pour reprendre en main le destin, il faut rencontrer les vieux dieux qui garantissent les liens communautaires et les liens avec la nature. Ce sont ces derniers du Chocó qui correspondent aux saints catholiques. Ce syncrétisme est le produit de l'influence de la religion Yoruba amenée par les esclaves qui sont arrivés dans cette région. Seule la population la plus âgée se souvient de ce type de spiritualité où la déesse Santa Rita, la déesse Santa Helena, le dieu San José sont les dieux les plus évoqués. Dans la pièce, ces dieux sont oubliés et en conséquence, ils deviennent fous. On dit qu'il y a toujours un fou du village, comme Minelia, la personne qui est entrée dans l'église de Bellavista après l'explosion de Bojayá, l'unique personne assez folle pour réunir les corps démembrés. Elle est représentée par le personnage de Santa Rita :

SANTA RITA. – Yo solita fui sacando todos los cuerpecitos de los niños y los armé ahí a la entrada de la iglesia.

SANTA TECLA. – Había cuerpos con dos manos izquierdas y otros que no correspondían al niño...

SAN JOSÉ. – Eso se notaba porque se veían desproporcionados.

SANTA RITA. – Pero yo igual los saqué y los organicé a mi manera. Es que a uno como dios no le gusta que le desordenen así sus cosas y mejor todo mal organizado que hecho un despelote ¿no le parece⁵⁹?

Comme chez Minelia, ces personnes ont une lucidité intuitive pour voir des choses que d'autres ne voient pas. En rassemblant les morceaux éparpillés produits de l'explosion, Minelia en fait un organisme cohérent qui satisfait le besoin des victimes d'être représentées par cette image, c'est ce que Vergara appelle « la fonction sociale »⁶⁰.

59 « SANTA RITA. – Moi toute seule j'ai sorti tous les petits corps d'enfants je les ai montés là-bas à l'entrée de l'église. / SANTA TECLA. – Il y avait des corps avec deux mains gauches et d'autres qui ne (correspondaient) correspondait pas à l'enfant... / SAN JOSÉ. – Cela était visible car ils se étaient disproportionnés. / SANTA RITA. – Mais moi tout de même je les ai sortis et je les ai organisés à ma manière. Le truc c'est qu'en tant que dieu on n'aime pas le désordre de cette manière et c'est mieux d'avoir tout mal rangé qu'avoir tout un bordel, vous ne pensez pas ? », Felipe Vergara Lombana, *op. cit.*, p. 32.

60 Felipe Vergara Lombana, communication personnelle, 12 janvier 2022.



Réception et réactions du public au Chocó

Le Teatro Varasanta a réalisé une représentation pour chaque mort du massacre, dans une volonté d'offrir une action réparatrice. Ainsi, il y a eu cent dix-neuf représentations dans le département du Chocó. Le metteur en scène de la compagnie Teatro Varasanta, Fernando Montes, s'exprime en ces termes :

Lo que más nos impresionó fue ver cómo opera en las comunidades excluidas del Chocó el fenómeno de catarsis que describió Aristóteles hace ya tanto tiempo y en un lugar tan lejano. Existe la necesidad reprimida de llorar la masacre, de poder llorar nuestros muertos, que son fruto del círculo de violencia perpetuado por tantos años en nuestro país. La obra para muchos de los habitantes de la zona, se convirtió en un vehículo para soltar esos nudos vitales y eso es en sí un fenómeno de catarsis. Es importante, mantener presente esta memoria y reactualizarla a través de la obra de arte. En ese sentido, la complejidad de capas y niveles de comunicación de la acción teatral reverberan en él y son más profundos que el simple relato de los hechos. Kilele logra soltar esos nudos, fue un proceso clave y necesario en nuestro país porque esa violencia se empeora con la acumulación de rabia, de ira y de deseo de venganza si no es elaborada y sublimada⁶¹.

Face à la réception du public, la comédienne Carolina García Contreras déclare que « *Esta obra ha tocado sus corazones y su memoria profundamente, ha suscitado en ellos los más diversos significados, y ha sido todo un reto sumergirse en un universo ligado a la muerte, a la violencia, a la fatalidad y a la pérdida [...]* »⁶². Néanmoins, il existe aussi des versions contrastées : lors de la représentation au sein du

61 « Ce qui m'a le plus impressionné c'était de voir comment agit chez les communautés marginalisées du Chocó le phénomène de catharsis qu'Aristote a décrit il y a déjà tellement de temps et dans un endroit si lointain. Il existe la nécessité [qui a été] réprimée de pleurer le massacre, de pouvoir pleurer nos morts, qui sont le fruit du cercle de violence perpétrée pendant autant d'années dans notre pays. La pièce, pour beaucoup d'habitants de la région, est devenue un véhicule pour lâcher leurs nœuds vitaux et ceci est le phénomène de la catharsis. Il est important de maintenir présente la mémoire et de la réactualiser au travers de l'œuvre d'art. Dans ce sens, la complexité de couches et de niveaux de communication de l'action théâtrale se reflète dans l'art et est plus profonde que le simple récit des événements. Kilele arrive à défaire ces nœuds, c'était un processus clé et nécessaire dans notre pays car cette violence empire avec l'accumulation de rage, de colère et le désir de vengeance si ceci n'est pas élaboré et sublime », Fernando Montes dans Marina Lamus Obregón, « El cánón de la sinrazón », *Teatros*, n° 21, novembre 2015-janvier 2015, p. 50.

62 « Cette pièce a touché profondément leurs cœurs [des habitants du Chocó] et leur mémoire, a évoqué chez eux plusieurs significations, et c'était un défi de s'immerger dans un univers lié à la mort, à la violence, à la fatalité et à la perte [...] ». Carolina García Contreras, « Teatro híbrido: El guaco y la paloma », *Teatros*, n° 21, novembre 2014-janvier 2015, p. 51.



Fig. 4. *Kilele. Una epopeya artesanal*. Dramaturgie : Felipe Vergara Lombana.
Mise en scène : Fernando Montes. ©Carlos Lema.

Festival Selva Adentro⁶³ en 2017, *Kilele* a été présenté devant un public très particulier composé d'ex-guérilleros, de la communauté civile qui était proche du massacre de Bojayá et de membres de l'armée. Bien que le massacre datait déjà de quinze ans, le contexte demeurait complexe. D'une part, le gouvernement ne montrait aucun signe d'offrir toutes les garanties promises dans l'Accord signé en 2016, d'autre part, les ex-guérilleros ne savaient pas comment allait se dérouler cette période de désarmement et de retour à la vie civile. En outre, assister à un spectacle qui, selon les ex-guérilleros, défendait seulement la position de la communauté civile impliquée, les a fait se sentir jugés et pointés, contrairement à l'intention du dramaturge. Le spectacle s'est donc déroulé dans une ambiance tendue, puis certains membres du public ont raconté que la pièce s'était arrêtée car un ex-commandant des FARC-EP voulait dire sa version des événements car il ne s'identifiait pas au récit mis en scène. La comédienne de la compagnie Elizabeth Ramírez, se souvient de ce moment :

[...] La última función para mí fue extraña porque el público era diferente al de siempre. [...] hubo una manera bien distinta de recibirla a como estábamos acostumbrados porque es como si nosotros estuviéramos señalándolos de alguna manera; aunque la obra no lo hace, es posible que se leyerá así. Ahí había un excomandante que estuvo en esa toma de Bojayá. Él dijo que lo único que nos tenía que decir es que el conteo de personas muertas no era ese, que eran muchos más porque los de ellos no se habían contado. [...] Fue fuerte porque era por primera vez otro público, pero también fue interesante para la obra, tal vez ahí se completa y se abren más preguntas: ¿será que sí estábamos hablando desde donde pensábamos todo el tiempo?, ¿será que la obra sí es neutral?, ¿será que estamos siendo injustos con alguna de las partes?, ¿será que había alguna parte que no vimos? [...] ⁶⁴.

63 Le Festival Selva Adentro est né en 2017 au cœur d'un campement de guérilleros des FACR-EP signataires de l'Accord de paix, dans le département du Chocó, pas loin de Bojayá. Pour approfondir, voir Johanna Carvajal González, « Festival de Artes Escénicas Selva Adentro: Un escenario de reconciliación en el Chocó, Colombia », *Amerika*, 21 | 2021. URL : <<http://journals.openedition.org/amerika/12954>>.

64 « [...] La dernière représentation a été pour moi très bizarre parce que le public était différent de l'habituel. [...] il a eu une manière très différente de la recevoir de celle dont on a été habitué car c'était comme si nous les signalions en quelque sorte ; même si la pièce ne le montre pas, c'était possible de la lire ainsi. Il y avait un ex-commandant qui a été présent lors de la prise de Bojayá. Il a dit que l'unique chose qu'il devait nous dire c'était que le comptage des personnes mortes n'était pas juste, qu'il s'agissait de beaucoup plus car leurs morts n'avaient pas été comptés. [...] C'était fort parce que pour la première fois c'était un autre public, mais c'était aussi intéressant pour le spectacle lui-même, peut-être que c'est à ce moment-là au final que des questions se posent : sommes-nous en train de parler à partir de

Ce sont des questions très pertinentes à l'heure de mettre en doute la manière dont l'opinion publique et les colombiens en général ont été élevés dans la polarisation entre criminels et des victimes. Le concept de victime dans ce contexte est très discutable car beaucoup de guérilleros sont aussi des victimes : victimes d'un système qui les a poussés à intégrer les troupes illégales puisque l'État ne garantit pas les besoins essentiels tels que l'éducation, la santé et le travail. De cette manière, beaucoup d'entre eux sont rentrés dans la guérilla poussés par la nécessité d'avoir un salaire fixe et de pouvoir subvenir aux besoins de leur famille, ou bien, obligés par les recruteurs. Toutefois, rappelons que beaucoup ont rejoint les FARC-EP par conviction.



Fig.5. *Kilele. Una epopeya artesanal*. Dramaturgie : Felipe Vergara Lombana.
Mise en scène : Fernando Montes. ©Carlos Lema.

l'endroit d'où nous pensons tout le temps ? la pièce est-elle si neutre ? sommes-nous injustes avec l'une des parties concernées, y a-t-il eu une partie que nous n'avons pas vu ? [...] », José Luis Mondragón, « "Kilele" o el silencio en el teatro », *Arcadia*, 3 avril 2019. URL : <<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/kilele-o-el-silencio-en-el-teatro/73611/>>. Consulté le 20 janvier 2021.

Quand une fiction interpelle, questionne et confronte, elle suscite l'envie de créer sa propre narration. C'est dans cette fissure entre fiction et récit qu'émerge la possibilité d'une nouvelle narration. C'est un moment de confrontation et d'échange des visions d'un événement, une sorte de contre-narration. Comme assure Vergara,

La ficción es un lugar que produce y provoca pensamiento. En el hueco que se crea entre la realidad y la ficción [...] puedo cuestionar la realidad y su narrativa. Porque si es posible esa realidad imaginada, entonces hay otras narrativas posibles y es posible que yo pueda inventar nuevas formas de relacionarme con la realidad, de ficciones que tienen la potencia de mirar el mundo⁶⁵.

Conclusion

L'art est un espace de liberté et de création, de croisement de regards et d'invention de nouveaux mondes. Il joue avec la fiction pour ouvrir d'autres horizons de lecture sur la réalité. Chez *Kilele* le dramaturge choisit de représenter la communauté civile victime du massacre de Bojayá, une population qui agit sur son propre destin, qui peut se révolter contre des intérêts qui nuisent à sa culture, à ses terres et à sa dignité. Mais ne seule représentation théâtrale parmi la centaine a servi à remettre ce choix en question. En effet, le point de vue des guérilleros dans la pièce était inexistant, selon le choix de Vergara. Le spectacle a déclenché un sentiment d'injustice de la part des ex-guérilleros à cause de leurs compagnons morts lors du massacre et dont la presse n'a pas parlé, et qui n'ont pas été comptés dans le recensement officiel.

Cette représentation est spéciale car, sans l'existence d'un Accord de paix, cette rencontre entre artistes, ex-guérilleros et communauté civile, n'aurait pas eu lieu. Les récits de guerre appartiennent à une multiplicité de victimes qui peuvent faire partie de la communauté civile mais aussi des guérilleros voire des paramilitaires.

L'art peut rendre hommage et réparer de manière symbolique la dignité des personnes qui ont souffert des dégâts à cause de la violence de la guerre.

65 « La fiction est un endroit qui produit et provoque de la pensée. Dans le trou qui se crée entre la réalité et la fiction [...] je peux questionner la réalité et sa narration. Car si cette réalité imaginée est possible, alors il y a d'autres narrations possibles et il est possible que je puisse inventer de nouvelles formes pour me mettre en rapport avec la réalité, de ficciones qui ont le potentiel de regarder le monde », Felipe Vergara Lombana, communication personnelle, 12 janvier 2022.

De plus, le travail artistique à partir des récits provoque l'envie et la nécessité que chaque témoignage soit pris en considération, représenté et entendu. La réparation par le biais de la reconnaissance de la douleur, qu'elle appartienne aux victimes ou aux criminels, et la mémoire racontée dans la fiction est un véritable travail de lien social et d'empathie. Pour cette raison les victimes dans *Kilele* ne sont pas représentées en tant qu'êtres impuissants, faibles ou épuisés. Au contraire, elles sont honorées et mises en valeur sous la figure du héros. Vergara affirme :

Yo quería representar esa población como héroes, no como los objetos dañados sino más bien como sujetos de derecho, seres potentes que pueden revelarse frente al destino de morir desplazados, impotentes, ausentes, sin tierras. Encarnados por los personajes de los nuevos dioses⁶⁶.

Aujourd'hui grâce à la Justice transitionnelle on entend le récit de plus de 50 années de conflit. Il y a un besoin de connaître les conflits pour arriver à les dépasser. Les artistes sont l'un des vecteurs de transmission des récits pour les transformer et mettre en scène le ressenti des victimes. Comme affirme le metteur en scène de *Kilele*, Fernando Montes,

En un país como el nuestro de grandes choques culturales, polémico a nivel cultural surge la pregunta. ¿Qué hacer con nuestra violencia? El trabajo teatral se presenta como una alternativa, cuando ya no somos activistas políticos de los años setenta... A través de nuestra investigación queremos el mejoramiento de seres humanos, es decir, la búsqueda del potencial que existe en cada ser⁶⁷.

66 « Je voulais représenter cette population comme des héros, non comme des objets endommagés mais bien comme des sujets de droit, des êtres puissants qui peuvent se révolter contre le destin [néfaste] de mourir dépouillés, impuissants, absents, et sans terres », *Ibidem*.

67 « [...] dans un pays polémique comme le nôtre de grands chocs culturels, polémique au niveau culturel, on se pose la question : quoi faire avec notre violence [subie] ? Le travail théâtral se présente comme une alternative, même si nous ne sommes pas des activistes des années soixante... À travers notre recherche nous voulons améliorer des êtres humains, c'est-à-dire, la recherche potentielle chez chaque être », Fernando Montes dans Carolina García Contreras, « Teatro híbrido: El guaco y la paloma », *Teatros*, n° 21, novembre 2015-janvier 2015, p. 45.



Fig. 6. *Kilele. Una epopeya artesanal*. Dramaturgie : Felipe Vergara Lombana.
Mise en scène : Fernando Montes. ©Carlos Lema.



Images de morts et mort des images

De la surexposition des cadavres
dans la photographie de presse mexicaine
et de la lutte contre l'invisibilité des victimes
dans l'art contemporain

Mathieu Corp

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Resumen: En México, las fotografías de las víctimas del crimen organizado aparecen a diario en los periódicos denominados de « nota roja ». Su irrupción masiva a finales del siglo XX transforma el significado y la función de las imágenes de los muertos, que pertenecen a una larga tradición iconográfica. Al sobreexponer los cadáveres y trivializar el trato degradante que se les inflige, las imágenes de los muertos son despojadas de los significados y de la función social que antes tenían. Varios artistas contemporáneos denuncian esta situación y conciben experiencias estéticas capaces de acercar al espectador a la muerte y reinscribir a las víctimas en el espacio social de los vivos.

Palabras claves : fotografía, nota roja, finales del siglo XX, México

Résumé : Au Mexique, les photographies de victimes du crime organisé font quotidiennement la une des journaux dits de *nota roja*. Leur irruption massive à la fin du xx^e siècle bouleverse le sens et la fonction des images de morts, qui appartiennent à une longue tradition iconographique. Surexposant les cadavres, banalisant le traitement dégradant qui leur est infligé, les images de morts sont dès lors dépouillées des significations et de la fonction sociale qu'elles assuraient. Différents artistes contemporains dénoncent cette situation, et conçoivent des expériences esthétiques capables de rapprocher le spectateur de la mort, et de réinscrire les victimes dans l'espace social des vivants.

Mots clés : photographie, *nota roja*, fin du xx^e siècle, Mexique



Mathieu Corp

Non seulement nous ne disposons plus d'images de la mort qui sachent nous obliger, mais nous commençons à nous habituer à la mort des images qui bénéficiaient encore, il y a peu, de la puissance de fascination anciennement opérée par le symbolique.

Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*.

Au Mexique, les photographies de victimes du crime organisé font quotidiennement la une des journaux dits de *nota roja*¹. Les cadavres, souvent mutilés, parfois démembrés, y sont représentés en gros plan, dans une débauche voyeuriste de sang, tandis que les titres décrivent crûment les conditions du décès. Ces victimes du crime organisé cohabitent en première page des journaux à sensation avec celles des accidents de la route, des féminicides et autres faits-divers. La *nota roja*, et les représentations visuelles de cadavres qui la caractérisent, s'inscrit dans une longue tradition journalistique et iconographique, qu'une exposition récente du Museo del Estanquillo de Mexico retrace et fait remonter à la fin du XVIII^e siècle². Elle comprend de grands noms des arts visuels mexicains, tels que le graveur José Guadalupe Posada, ou le photographe Enrique Metinides³.

C'est à partir des années 1990-2000 que les photographies de victimes du crime organisé commencent à inonder les colonnes des rubriques de *nota roja* des journaux, bouleversant foncièrement le sens et la fonction de ce genre journalistique, tout en prolongeant une tradition iconographique ancrée dans la culture mexicaine. Pour décrire et comprendre ces mutations, il convient de revenir dans un premier temps sur l'histoire de cette tradition, afin de mettre en évidence la fonction sociale occupée par cette catégorie d'images au sein de la culture mexicaine. La contextualisation est d'autant plus nécessaire que l'incorporation de ces photographies au sein d'une longue tradition iconographique conduit

1 L'expression fait référence à la rubrique faits-divers des journaux.

2 Rafael Barajas, *Una crónica de la nota roja en México. De Posada a Metinides. Del Tigre de Santa Julia al Crimen Organizado*, México, Asociación Cultural El Estanquillo, 2018, p. 181.

3 L'édition 2011 des Rencontres d'Arles a consacré au photographe une exposition intitulée *101 Tragédies*. Voir : *Rencontres d'Arles Photographie 2011*, Arles, Actes Sud, 2011.



parfois à des interprétations culturelles qui signalent une continuité historique, au détriment des bouleversements provoqués par l'irruption massive de ces images au tournant du XXI^e siècle. En effet, comme nous le verrons, la surexposition quotidienne et indifférencié des cadavres, les sévices qui leur sont infligés et l'esthétique qui préside à leur représentation photographique, ont conduit à banaliser cette violence et à dépolitiser sa représentation.

Dans le champ de l'art contemporain, différents artistes se sont emparés de cette situation pour montrer comment le traitement et la surexposition – mais aussi la disparition⁴ – des cadavres ébranlent la capacité des images de morts à signifier et à occuper une fonction sociale. Au-delà de la dénonciation des violences liées au crime organisé, leurs œuvres mettent en évidence la rhétorique des photographies médiatisées par la presse et la vacuité du sens de ces images. Nous analyserons enfin les stratégies plastiques mises en œuvre par les artistes pour lutter contre cette vacuité, afin de rapprocher le spectateur de la mort et de réinscrire les victimes dans l'espace social des vivants.

Les photographies de victimes du crime organisé : avatar contemporain d'une longue tradition iconographique

L'écrivain et journaliste mexicain Carlos Monsiváis (1938-2010) a consacré de nombreux écrits à la *nota roja* et notamment une chronique historique intitulée *Los mil y un velorios*, parue pour la première fois en 1994⁵. Il situe son apogée au milieu du XX^e siècle, souligne son ancrage dans la culture populaire (par le biais des *corridos*⁶ notamment ou des gravures de Posada, antérieurs à la constitution de la *nota roja* en tant que genre journalistique) et répertorie

4 Selon les statistiques publiées par la Commission Nationale de Recherche du Mexique (Comisión Nacional de Búsqueda), on comptait en 2021 près de 95000 disparus. Depuis les années 2000, et en particulier à partir de 2007, les disparitions forcées se sont devenues une manifestation récurrente des violences liées au crime organisé. Voir : <<https://comisionnacionaldebusqueda.com/>>.

5 Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios*, México, Alianza Editorial, 1994, p. 96. L'exposition organisée en 2018 au Museo del Estanquillo, a été réalisée à partir de la collection d'archives réunies par l'auteur en relation avec la *nota roja*.

6 Les *corridos* constituent un genre musical mexicain. Ils présentent des récits populaires liés à des événements politiques, des personnages historiques, des crimes ou des histoires d'amour. Voir : Aurelio González, *México tradicional. Literatura y Costumbres*, México, Colegio de México, p. 387.



différents cas qui ont contribué à la constitution d'une mémoire sociale, au sein de laquelle certains crimes et criminels sont devenus des références partagées. Dans ce contexte, les crimes popularisés par la *nota roja* étaient encore marqués par leur caractère exceptionnel. Outrageant la morale sociale, ils assuraient une fonction cathartique et donnaient à voir leur valeur exemplaire dans le drame des victimes et le châtement des criminels, en témoigne par exemple certaines expressions récurrentes associés aux titres accompagnant la publication des gravures de José Guadalupe Posada représentant ces crimes (Figures 1, 2 et 3) :

Sensacional noticia. Horroroso Ejemplar y Tremendo Castigo del Cielo, Terrible y Verdadera Noticia. Del Espantoso Ejemplar ocurrido con Norberta Reyes, ¡Las terribles consecuencias de la embriaguez! Horripilantes crímenes. Un hombre que asesina a su mujer y su hijo⁷.

Au cours du xx^e siècle différentes interprétations ont été formulées pour expliquer la vitalité et la pérennité de cette tradition iconographique. Toutes tendent à faire de la violence dont ces images sont l'indice le symptôme d'une relation d'intimité avec la mort, considérée en tant que caractéristique historique et culturelle du peuple mexicain. Pour l'écrivain José Revueltas (1914-1976), la popularité des images morbides constitue le témoignage du « *monstruoso humor mexicano*⁸ », du « *placer por el absurdo y por las imágenes más inverosímiles a las que termina por dárselas, con el uso repetido y la popularidad aplastante, una existencia lógica y natural, de aceptación tranquila y sin reparos*⁹ ».

Dès 1950, dans *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (1914-1998) évoque les différentes manifestations culturelles, « *canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares*¹⁰ », qui témoignent de cette familiarité avec la mort.

7 Notre traduction : « Stupéfiante nouvelle. Exemple atroce et terrible châtement du ciel ; Terrible et authentique nouvelle. Au sujet de l'exemple effroyable de l'affaire de Norberta Reyes ; Les terribles conséquences de l'ivresse ! Des crimes horribles. Un homme qui assassine sa femme et son fils ».

8 José Revueltas, « A propósito de los muros de agua », in *Obras completas 1. Los muros de agua*, México, Edición Andrea Revueltas y Philippe Cheron, 1980, p. 18. Notre traduction : « monstrueux humour mexicain ».

9 José Revueltas, « Fantasía y realidad en el pueblo mexicano », in *Obras completas 24. Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, México, Edición Andrea Revueltas y Philippe Cheron, 1980, p. 183. Notre traduction : « goût pour l'absurde et pour les images invraisemblables auxquelles l'on finit par donner, à travers l'usage répété et la formidable popularité, une existence logique et naturelle, acceptée paisiblement et sans scrupule ».

10 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2007 (première édition en 1950), p. 193. Notre traduction : « chansons, proverbes, fêtes et réflexions populaires ».





Fig. 1. José Guadalupe Posada, *Sensacional noticia, Horroroso ejemplar y tremendo castigo del cielo*, 1919. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.

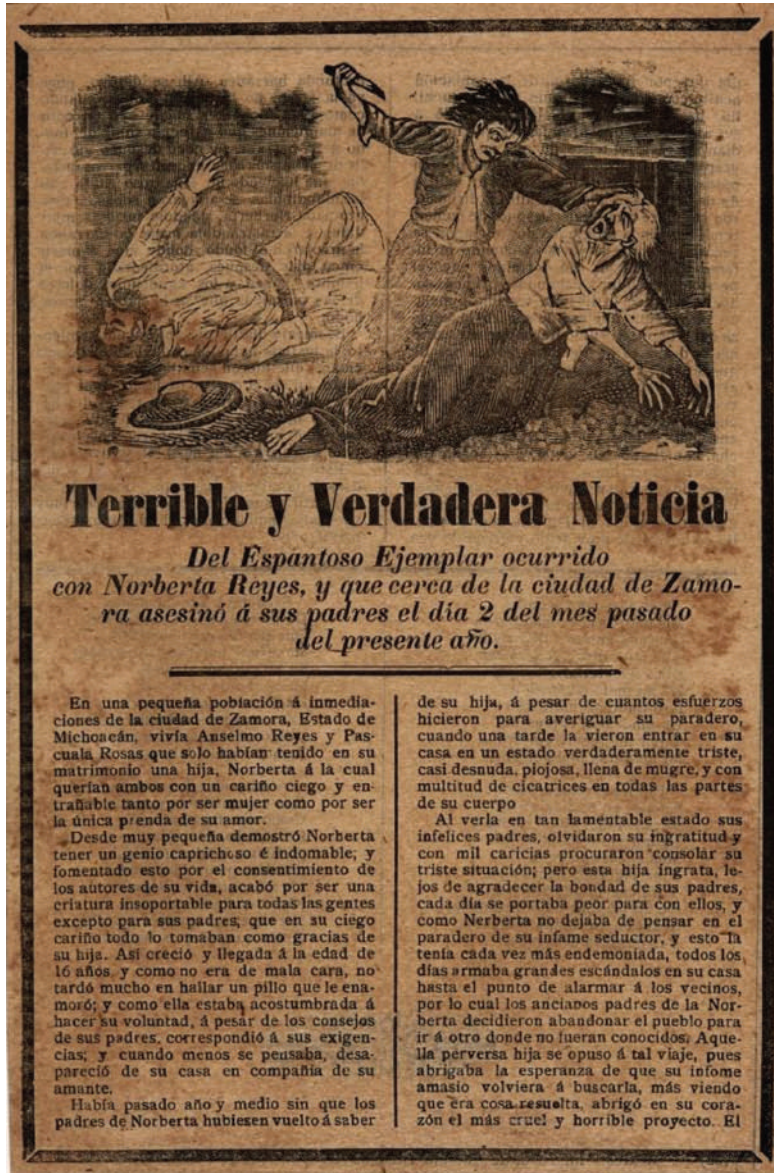


Fig. 2. José Guadalupe Posada, *Terrible y Verdadera Noticia. Del Espantoso Ejemplar ocurrido con Norberta Rey*, 1900. Collection : Carlos Monsiváis.



Fig. 3. José Guadalupe Posada, *¡Las terribles consecuencias de la embriaguez! Horripilantes crímenes. Un hombre que asesina a su mujer y su hijo*, 1900. Collection : Carlos Monsiviás.



Il souligne également le « *desdén o ironía* » avec lesquels la mort est abordée¹¹, y voit l'expression, bien souvent festive, de l'insignifiance et de la vanité de l'existence humaine, et une caractéristique propre au peuple mexicain : « *nuestras relaciones con la muerte son íntimas – más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo*¹² ».

Cette intimité des Mexicains avec la mort, et les interprétations culturelles qui la caractérisent, conduisent à considérer les photographies de cadavres, victimes du crime organisé, comme le prolongement contemporain d'une longue tradition iconographique. Certains auteurs n'hésitent pas à décrire le phénomène des violences sur les corps, dont témoignent ces images publiées par les journaux de *nota roja*, comme le signe manifeste d'une continuité historique héritée de la période préhispanique. L'historienne de l'art Caroline Perrée estime ainsi que : « ces pratiques de violence sur les corps entrent dans un imaginaire collectif très ancien et qui n'a jamais complètement disparu [...] la mort sacrificielle apparaît comme une donnée inhérente à la culture mexicaine¹³ ». Ainsi, les photographies de victimes du crime organisé ne seraient que l'avatar contemporain de cette tradition.

Inscrivant les photographies de cadavres, corps mutilés et démembrés, dans un héritage culturel propre au peuple mexicain, cette interprétation s'appuie sur des rapprochements iconographiques, qui sembleraient en effet permettre de reconstruire une continuité historique. Dans son article, Caroline Perrée met ainsi en relation les photographies contemporaines de cadavres disloqués avec l'image du corps démembré de la « déesse Coyolxauhqui représenté sur le disque exposé au musée d'Anthropologie de Mexico », estimant que l'image du corps démembré « hante l'imaginaire mexicain¹⁴ ». Des considérations culturelles, issues des réflexions développées par Octavio Paz, étayent ce rapprochement : « Même si le sens donné à la mort chez les Aztèques et les catholiques n'est pas le même [...] dans les deux cultures, la vie et la mort sont perçues comme les deux faces d'une même réalité, dans laquelle la mort apparaît comme la voie vers une vie nouvelle¹⁵ ». Par conséquent, « c'est bien cet imaginaire de la violence de

11 *Ibidem*. Notre traduction : « dédain ou l'ironie ».

12 *Ibidem*., p. 195. Notre traduction : « nos relations avec la mort sont intimes - plus intimes, peut-être, que celles de n'importe quel autre peuple ».

13 Caroline Perrée, « Au Mexique, la mort sainte dans l'art. Teresa Margolles : quand l'œuvre saigne », in *Amerika*, n° 8, 2013, p. 2. Mis en ligne le 22 avril 2014. Consulté le 12 octobre 2021. URL : <<https://doi.org/10.4000/amerika.3812>>.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.



la mort, qui s'exprime encore et toujours par une esthétique du corps démembré qui semble revivre à travers les morts orchestrées par les cartels que présentent les photos reproduites dans la presse à sensation¹⁶ ». La continuité historique identifiée ici repose donc sur des rapprochements esthétiques, légitimés à l'aune de considérations culturelles qui attribuent à la mort une dimension de transcendance, et aux images qui en témoignent une fonction sociale.

Dans un chapitre qu'il consacre à « L'image et la mort », l'anthropologue Hans Belting relève la diversité des « idées que les différentes cultures se sont faites de la mort », mais il signale, par-delà cette diversité, « l'importance que l'expérience de la mort a acquise dans les processus qui ont donné naissance aux images¹⁷ ». Il prête ainsi aux images de morts une fonction sociale : « C'est l'image qu'ils avaient eux-mêmes produite que les hommes opposaient désormais à l'image de la mort, au cadavre. En fabriquant des images, on entreprenait quelque chose pour ne pas demeurer plus longtemps passivement assujéti à l'expérience de la mort¹⁸ ». À ce titre, la tradition iconographique des images de cadavres au Mexique, ainsi que les différentes représentations populaires de la mort, témoignages d'un « humour monstrueux », apparaissent légitimement comme les symptômes d'une intimité avec la mort, visant à « répondre [ou repousser] par l'image à l'énigme de la mort¹⁹ ». Le caractère outrancier des images appartenant à l'iconographie de la *nota roja* (antérieures à l'essor du narcotrafic), parfois grotesque, souvent surréaliste et toujours tragique, du récit des crimes qui y ont été documentés, contribue à répondre à l'énigme de la mort, par la « *burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia*²⁰ ».

Cependant, il nous semble que cette lecture, qui invite à comprendre les photographies contemporaines de victimes du crime organisé à l'aune de la permanence d'une tradition culturelle, contribue à décontextualiser les causes de ces morts et à opacifier le contexte politique et économique qui les produit. À cet égard, une telle lecture ne tient pas compte de l'impact des bouleversements produits par la massification du crime, ni de l'ébranlement de la fonction sociale des images qu'engendrent ces bouleversements. En revenant

16 *Ibidem*.

17 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 188.

18 Caroline Perrée, *op. cit.*, p. 186.

19 *Ibidem*.

20 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 194. Notre traduction : « la dérision de la vie, l'affirmation du non-sens et de l'insignifiance de l'existence humaine ».



maintenant sur les réflexions menées par Octavio Paz au sujet du crime et en les analysant en tenant compte des bouleversements entraînés par l'essor du narcotrafic, nous souhaitons montrer comment l'image de la mort, tout en continuant d'appartenir à une tradition iconographique, a vu sa valeur et donc sa fonction symbolique, profondément remise en question.

Irruption du crime organisé, massification du crime et banalisation des images de mort au tournant des xx^e et xxi^e siècles

Lorsqu'il publie en 1950 *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz situe ses réflexions dans une société moderne, partiellement sécularisée, « *en un mundo intrascendente*²¹ ». C'est dans ce contexte qu'il établit une différence substantielle entre deux types de crime, le crime moderne qu'il situe implicitement dans un contexte international marqué par la Seconde Guerre mondiale, et le crime tel qu'il l'observe encore dans son propre pays, le Mexique. Au sujet du crime moderne, il écrit :

Los criminales y estadistas modernos no matan: suprimen. [...] En los campos de concentración primero se degrada al hombre; una vez convertido en objeto, se le extermina en masa. El criminal típico de la gran ciudad – más allá de los móviles concretos que lo impulsan – realiza en pequeña escala lo que el caudillo moderno hace en grande. También a su modo experimenta: envenena, disgrega cadáveres con ácidos, incinera despojos, convierte en objeto a su víctima²².

Au Mexique, au contraire :

Para nosotros el crimen es todavía una relación – y en ese sentido posee el mismo significado liberador que la Fiesta o la confesión –. De ahí su dramatismo, su poesía y – ¿por qué no decirlo? – su grandeza. Gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia²³.

21 *Ibidem*, p. 195.

22 *Ibidem*, p. 196. Notre traduction : « Les criminels et les hommes d'État modernes ne tuent pas : ils suppriment. [...] Dans les camps de concentration, l'homme est d'abord dégradé ; une fois qu'il est devenu un objet, il est exterminé en masse. Le criminel typique de la grande ville - quels que soient les motifs concrets qui l'animent - fait à petite échelle ce que le chef de guerre moderne fait à grande échelle. Il expérimente lui aussi à sa manière : empoisonne, désintègre des cadavres avec de l'acide, incinère les dépouilles, transforme sa victime en objet ».

23 *Ibidem*, p. 197. Notre traduction : « Pour nous, le crime est encore une relation - et en ce sens, il a la même signification libératrice que la Fête ou la confession. D'où son côté dramatique,



Dans un contexte marqué par la révélation récente des crimes de masse et des atrocités perpétrées durant la Seconde Guerre mondiale, le crime mexicain apparaît encore en tant que « relation », entre une victime et un assassin, « que es lo único que humaniza al crimen, lo único que lo hace imaginable²⁴ ». Dans de tels crimes, la victime n'est pas convertie en objet, mais dispose encore d'une identité. Au contraire, le crime moderne se caractériserait par une volonté de faire disparaître la singularité de la victime, à travers la mise en œuvre de deux procédés distincts : soit par la disparition du corps de la victime, soit par le traitement dégradant du cadavre qui conduirait à sa transformation en objet, autrement dit à sa déshumanisation.

La fin du xx^e siècle bouleverse ce panorama et rend caduque la distinction entre ces deux formes de crimes, établie par Octavio Paz en 1950. Au tournant des années 1990-2000, l'irruption massive des crimes liés au narcotrafic modifie profondément le paysage de la violence au Mexique. En 2021, l'ONG « Semáforo Delictivo » estimait que 80 % des homicides au Mexique étaient liés au narcotrafic²⁵. En 2009, dans la réédition de sa chronique historique publiée pour la première fois en 1994, Carlos Monsiváis prend acte de ce bouleversement et avertit dans la préface :

Vuelvo a este texto, que en rigor y por atender a la demografía funeraria debería llamarse *Los cien mil velorios*. En 15 años el cambio mayor es la emergencia feroz, a momentos militarizada, del narcotráfico, que modifica radicalmente el sentido de la nota roja y lo traslada casi a diario al altar de las ocho columnas. Desaparece la singularidad de los asesinatos y de los asesinos, y la masificación del delito es, también, la deshumanización masiva²⁶.

sa poésie et – pourquoi ne pas le dire ? – sa grandeur. Grâce au crime, nous accédons à une transcendance éphémère ».

- 24 *Ibidem*. Notre traduction : « qui est la seule chose qui humanise le crime, la seule chose qui le rende imaginable ».
- 25 Voir les statistiques précises publiées par l'ONG « Semáforo Delictivo » et par INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). URL : <<http://www.semaforo.com.mx/>>. Consulté le 12 novembre 2021.
- 26 Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Editorial Secretaría de Educación Pública / Asociación Nacional del Libro / Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, 2009, p. 12. Notre traduction : « Je reviens sur ce texte qui, à proprement parler et en accord avec la démographie funéraire, devrait s'appeler *Les cent mille veillées funèbres*. En quinze ans, le plus grand changement est l'émergence féroce, parfois militarisée, du narcotrafic, qui modifie radicalement la signification de la *nota roja* et le situe presque quotidiennement sur le piédestal des huit colonnes des journaux. La singularité des meurtres et des assassins disparaît, et la massification du crime est aussi une déshumanisation massive ».



Le caractère exceptionnel des crimes popularisés durant le xx^e siècle disparaît devant l'escalade de la violence, l'augmentation et la répétition des crimes : « *la nota roja que tradicionalmente había actuado como recurso reparador y excluyente representando al criminal y a la víctima como esos otros distintos en actos y suerte al lector, se convierte de pronto en relato compartido del cual no escapa el público aterrado*²⁷ ». La massification du crime et la circonscription de celui-ci à certaines zones spécifiques du pays impactent l'imaginaire national et produisent une nouvelle « *cartografía del terror*²⁸ ».

Deux autres éléments contextuels, consubstantiels à l'essor des violences liés au narcotrafic, contribuent à bouleverser le sens de la *nota roja* : d'une part, la révélation de la corruption et des liens qui unissent une partie de la classe politique aux cartels de la drogue, d'autre part, le développement, à partir des années 2000, et en particulier sous la présidence de Felipe Calderón (2006-2012) d'une « rhétorique de la guerre » contre le narcotrafic²⁹. La révélation d'affaires criminelles liées au narcotrafic impliquant des hommes politiques, par exemple dans la disparition des 43 étudiants d'Ayotzinapa en 2014, et l'impunité qui les couvre³⁰, participe au discrédit de l'action politique, affaiblissant l'autorité de l'État. Enfin, la « rhétorique de la guerre » contre le narcotrafic, mise en scène par le pouvoir politique et relayée par les médias, produit « *una narrativa hegemónica de buenos y malos*³¹ », qui « *neutraliza* al

27 Anadeli Bencomo, « Nota roja, narcocorrido y violencia : las leyendas del narcotráfico según Monsiváis », in *Taller de Letras*, vol. 50, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, p. 166. Notre traduction : « la *nota roja* qui avait traditionnellement agi comme une ressource réparatrice et excluante, représentant le criminel et la victime comme des autres différents du lecteur par leurs actes et leur destin, devient soudainement une histoire partagée à laquelle le public terrifié ne peut échapper ».

28 *Ibidem*.

29 C'est sous la présidence de Felipe Calderón, entre 2006 et 2012 que le taux d'homicide a le plus augmenté, le maximum historique ayant été atteint en 2011 avec 27487 assassinats. Voir : Carolina Torreblanca y Oscar Elton, « 374 mil 180 personas : cuatro sexenios de asesinatos en México », *Animal Político*, 9 décembre 2020. URL : <<https://www.animalpolitico.com/el-foco/374-mil-180-personas-cuatro-sexenios-de-asesinatos-en-mexico/>>. Consulté le 3 janvier 2022.

30 Voir notamment : Silvia Dutrénit Bielous, Gonzalo Varela Petito, « Desapariciones forzadas e impunidad en la historia mexicana reciente », in *Razón Crítica*, n° 4, 2018, p. 105-135. Doi : <<http://dx.doi.org/10.21789/25007807.1300>>.

31 Sergio Rodríguez-Blanco, Federico Mastrogiovanni, « Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas », in *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n° 58, 2018, p. 91. Notre traduction : « un récit hégémonique de bons et de méchants ».





*periodismo en tanto práctica de significación crítica*³² », entretient l'impunité des pouvoirs politiques et opacifie la compréhension des violences générées par le narcotrafic, en ignorant volontairement les ramifications du phénomène, la façon dont il est imprégné dans de nombreux secteurs, ruraux et populaires, de la société :

Bajo la retórica de la guerra se construye una percepción del problema en la que los “mafiosos”, los “narcos”, los “criminales” aparecen como esos *otros*, extraños a la sociedad. La representación del mal que encarna la figura del enemigo es ubicada fuera de la noción de *nosotros*. Una gran falacia de la guerra contra las drogas, contra el narcotráfico o contra el crimen organizado. En esta fallida guerra, el enemigo está dentro y al cuestionar el modo de vida de las redes de narcotráfico, las preguntas se revierten hacia nuestra propia cotidianidad. *Ellos* son, el vecino, el primo, el amigo, el hijo de la maestra, el estudiante³³.

Face à un tel contexte, la banalisation et l'opacité du crime se sont substituées à l'exceptionnalité, qui caractériserait la *nota roja*, désormais « despojada de su dimensión catártica³⁴ ». Tandis que les assassinats se succèdent, la singularité des victimes et des corps s'estompe pour n'apparaître plus que comme les symptômes d'une violence endémique.

L'irruption des violences liées au narcotrafic a donc bouleversé le sens de la *nota roja* et rendu caduque la fonction sociale des images de la mort : « Cette violence médiatique et médiatisée envahit et sature l'espace public au point de la banaliser, d'en faire une image quotidienne qui ne suscite plus aucune réaction si ce n'est sa simple contemplation passive. Nul doute que cette presse à sensation crée par la photographie une esthétique de la violence ordinaire³⁵ ». Dans ce contexte, la *nota roja* cultive désormais une spectacularisation morbide des crimes, juxtaposant souvent des photographies de cadavres avec celles de

32 *Ibidem*, p. 96. Notre traduction : « neutralise le journalisme en tant que pratique de production critique de sens ».

33 Lilian Paola Ovalle, « Imágenes abyectas e invisibilidad de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México », in *El Cotidiano*, n° 164, 2010, p. 104. Notre traduction : « Sous la rhétorique de la guerre, une perception du problème est construite dans laquelle les “mafieux”, les “narcos”, les “criminels” apparaissent comme ces *autres*, étrangers à la société. La représentation du mal incarnée par la figure de l'ennemi est placée en dehors de la notion de *nous*. C'est une grande supercherie de la guerre contre les drogues, contre le narcotrafic ou le crime organisé. Dans cette guerre ratée, l'ennemi est à l'intérieur, et lorsque nous remettons en question le mode de vie des réseaux du narcotrafic, les questions se tournent vers notre propre vie quotidienne. Ils sont le voisin, le cousin, l'ami, le fils de la professeure, l'étudiant ».

34 Anadeli Bencomo, *op. cit.* Notre traduction : « privé de sa dimension cathartique ».

35 Caroline Perrée, *op. cit.*, p. 2.





Mathieu Corp

femmes dénudées, l'ensemble apparaissant comme la récupération marchande de l'articulation des pulsions antagonistes, de l'ancienne association du couple oxymore Eros et Thanatos.

Revenons maintenant sur les traits qui caractérisent cette « esthétique de la violence ordinaire » dans la photographie de presse, afin de comprendre ensuite les stratégies plastiques mises en œuvre par différents artistes pour dénoncer le traitement des cadavres auquel elle conduit, et lutter contre la disparition du sens des images qui lui est corrélée.

Esthétique des photographies de crime et déshumanisation des victimes

L'œuvre de l'artiste mexicaine Teresa Margolles intitulée *PM2010* offre un témoignage édifiant des caractéristiques formelles de la photographie de cadavres, victimes du crime organisé, telle qu'elle est produite et diffusée dans la presse. Au cours de l'année 2010, l'artiste a collectionné les premières pages du journal *PM* de Ciudad Juarez, publié chaque soir de lundi à samedi, et systématiquement consacré à un crime. Elles ont ensuite été disposées côte-à-côte de manière linéaire sur un ou plusieurs murs selon les lieux d'exposition. Elles ont également été compilées dans un livre édité par l'artiste.

Chaque image représente une scène de crime, apparaissant souvent à côté de photographies de femmes dénudées posant de manière érotique, et suscitant une autre forme de voyeurisme (Figures 4, 5 et 6). On ne distingue que quelques éléments des scènes de crime, l'asphalte d'une route ou d'une rue, le mur d'un édifice souvent, parfois une ou plusieurs voitures, avec des impacts de balles, et toujours un cadavre. Étendue sur le sol, il est quelques fois entouré d'individus, policiers en uniformes ou en civils, militaires, arrivés peu avant le photjournaliste. Peu d'éléments permettent de reconnaître les lieux, le contexte urbain est seulement suggéré. Le champ dégagé par le cadrage permet surtout d'appréhender le corps, masse inerte au milieu de l'image. Dans d'autres photographies, fréquemment, le cadavre apparaît en gros plan, le sang répandu, le corps désarticulé.

Les titres, en lettres capitales, et dont la couleur rouge fait écho au sang des victimes, exacerbant la cruauté de l'image, décrivent de manière laconique les conditions de l'assistanat ou le nombre de victimes : « *Matan a seis en 20 minutos* », « *¡Teipeado!* », « *Otra jornada de sangre ayer 17 más* », « *Decapitan*



Images de morts et mort des images



Fig. 4. Teresa Margolles, *PM2010*, 2012. Installation. 313 images de couverture du journal PM de Ciudad Juárez, Mexique, publiées en 2010. Dimension pour chacune : 37,2 X 32,2 cm, encadrées.
Vue de l'installation : 7^e Biennale de Berlin, Berlin, Allemagne, 2012. Photo : Marta Gornicka.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



Fig. 5. Détail de : Teresa Margolles, *PM2010*, 2012. Installation. 313 images de couverture du journal PM de Ciudad Juárez, Mexique, publiées en 2010. Dimension pour chacune : 37,2 X 32,2 cm, encadrées.
Vue de l'installation : 7^e Biennale de Berlin, Berlin, Allemagne, 2012. Photo : Marta Gornicka.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



Fig. 6. Teresa Margolles, *PM2010* (Livre), 2012. Livre imprimé sur papier, étui.
Livre d'artiste qui compile les images des couvertures du journal *PM* de Ciudad Juárez,
Mexique, publié en 2010. Livre : 30 x 36 cm. Étui : 32,5 x 38,5 cm.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

a 'Federal', « *La destrozán con piedra y le pasan auto*³⁶ ». Contrairement aux faits-divers narrés par les textes accompagnant les gravures de Posada un siècle plus tôt (voir Figures 1, 2 et 3), aucun nom ou adjectif ne produit d'appréciation morale du crime. Les seules appréciations émises concernent la quantité d'assassinats : « *Ayer sólo hubo dos homicidios*³⁷ ». L'utilisation récurrente de la troisième personne du pluriel rend compte de l'indétermination qui entoure les auteurs et de la focalisation de la *nota roja* sur les évidences matérielles du crime, au détriment des informations permettant de les contextualiser. Les victimes ne sont jamais nommées et leur visage demeure non reconnaissable et souvent non visible. L'anonymat préside à la représentation des assassins comme de leurs victimes.

36 Notre traduction : « Ils en tuent six en 20 minutes », « Scotché ! », « Une nouvelle journée sanglante hier avec 17 victimes de plus », « Ils décapitent à un agent de police », « Ils l'abattent à coup de pierre et roulent dessus avec une voiture ».

37 Notre traduction : « Hier il y a seulement eu deux homicides ».

Le nombre des images compilées fait vite apparaître, par la répétition, des modèles ou des formes de crimes. La chercheuse Lilian Paola Ovalle distingue ces « *formas naturalizadas y ritualizadas de muerte violenta*³⁸ », apparaissant de manière récurrente dans les photographies de cadavres. L'identification de ces formes repose sur la composition des images ainsi que sur la nature de l'assassinat, dont rendent souvent compte les titres des journaux, utilisant fréquemment des néologismes forgés à partir de la description de l'état du cadavre : « *encajuelado* », « *enteipado* », « *zarandeados* », « *empozolados*³⁹ ». Chacun de ces termes fait référence à des types de sévices infligés aux corps des victimes. Leur utilisation répétée dans les titres des journaux les a progressivement convertis en catégorie de crimes : « *la escena y sobre todo su repetición, trivializa la muerte. La desacraliza y sobre todo, la naturaliza*⁴⁰ ».

Dans l'installation *PM 2010* de Teresa Margolles, l'accumulation des images et leur disposition sous forme de séries linéaires horizontales donne à voir cette répétition et rend compte de la massification du crime. Le traitement journalistique, à la fois photographique et informatif, reposant essentiellement sur une présentation factuelle, génère une représentation stéréotypée sur laquelle achoppe le désir de compréhension du spectateur, pour ne susciter que la stupeur. La répétition des sujets et des formes de représentation des homicides, la précarité temporelle de l'expérience médiatique des images et de l'information qui y est associée, ainsi que l'anonymat des victimes comme des bourreaux, opacifient le contexte du crime et font disparaître sa singularité. Le crime n'est dès lors plus une « relation », mais une occurrence de plus, confirmant l'évidence d'une violence endémique et alimentant un imaginaire de la terreur. Les formes ritualisées du crime correspondent à ce qu'Octavio Paz décrivait au début des années 1950 pour caractériser « les criminels modernes⁴¹ » : il ne s'agit pas de tuer mais de supprimer. La dégradation du corps, la destruction de son intégrité physique, convertit la victime « en objet ».

38 Lilian Paola Ovalle, *op. cit.*, p. 106. Notre traduction : « formes naturalisées et ritualisées de mort violente ».

39 Les « *encajuelados* » correspondent aux corps retrouvés dans le coffre de voitures abandonnées sur la voie publique. Les « *enteipados* » font référence aux photographies de corps dont les visages ont été recouverts de ruban adhésif. Les « *zarandeados* » sont les corps qui ont été partiellement incinérés. Les « *empozolados* » correspondent aux corps partiellement désintégrés avec de l'acide.

40 Lilian Paola Ovalle, *op. cit.*, p. 111. Notre traduction : « La scène et surtout sa répétition, banalise la mort. Elle la désacralise et surtout, la naturalise ».

41 Voir note de bas de page n° 22.



De telles formes de violence « *destruye[n] la unicidad del cuerpo, borra[n] la identidad, deshumaniza[n] el cadáver*⁴² ». En outre, nombreux sont les corps des victimes qui ne parviennent pas à être identifiés et qui sont enterrés dans des fosses communes. En mutilant les corps, en faisant disparaître leur visage, on les prive de leur capacité à faire image.

Au-delà des procédés mis en œuvre par les bourreaux, l'esthétique des photographies de presse et la rhétorique qui président à leur publication participent de l'invisibilisation et la déshumanisation des victimes :

los diarios de “nota roja” [...] se han ocupado de crear un archivo visual en donde un cadáver es igual a otro [...]. El cuerpo humano es esas imágenes está fragmentado pues el fotógrafo se concentra en retratar la carne herida o carne muerta eliminando así las diferencias constitutivas que definirían a cada humano⁴³.

Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, auteurs de la citation ci-dessus, estiment que, dans ce contexte, les corps sont traités par les bourreaux, et représentés par les photographes, comme des déchets.

« *Desecho* » (soit « Déchet ») est le titre d'une performance réalisée par l'artiste guatémaltèque Regina José Galindo à l'occasion de la Foire d'art contemporain intitulé *Zona Maco* de 2017 à Mexico. Au cours de cette performance, l'artiste s'est enfermée dans un sac en plastique noir, déposé devant un container à ordures à proximité de la Foire, avant d'être emporté par le service des éboueurs⁴⁴. Par les brefs mouvements que l'artiste accomplissait avec son corps, depuis l'intérieur du sac, les passants étaient en mesure d'inférer la présence d'un être vivant. Son identification jouait le rôle d'interpellation, rappelant le traitement outrageant de certains cadavres, victimes des violences liées au narcotrafic, régulièrement retrouvés dans des poubelles ou décharges à ordures⁴⁵.

42 Lilian Paola Ovalle, *op. cit.*, p. 112. Notre traduction : « détruit[nt] l'unicité du corps, f[ont] disparaître l'identité, déshumanise[nt] le cadavre ».

43 Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, « La imagen del desecho. Hacia un análisis de estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura », in *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, vol. 4, n° 7, 2015, p. 74. Notre traduction : « les journaux de *nota roja* [...] se sont employés à créer une archive visuelle dans laquelle un cadavre est le même qu'un autre [...]. Le corps humain dans ces images est fragmenté parce que le photographe se concentre sur la représentation de la chair blessée ou morte, éliminant ainsi les différences constitutives qui définissent chaque être humain ».

44 Voir le compte-rendu de la performance et les photographies qui l'accompagnent sur le site de l'artiste : URL : <<https://www.reginajosegalindo.com/>>. Consulté le 12 octobre 2021.

45 L'écrivain Roberto Bolaño (1953-2003) y fait également référence dans l'une partie des cinq parties qui composent le roman *2666* dont l'action est située dans la ville fictive de Santa



Au sein de la photographie de *nota roja*, rares sont les approches qui renouvellent l'esthétique des photographies de crimes. On en trouve néanmoins des tentatives dans certaines images récompensées au sein de concours de photojournalisme. C'est par exemple le cas de la photographie réalisée par le journaliste Christopher Venegas, lauréate du 3^e prix du prestigieux World Press Photo dans la catégorie « *Contemporary Issue* ». Elle représente cinq cadavres, enveloppés d'un drap blanc et pendus sous un pont de la ville de Saltillo au Nord du Mexique. Ils correspondent à la catégorie des « *colgados* » et « *encobijados* » telles qu'on les retrouve employés dans les titres des articles de presse⁴⁶. L'image publiée sur le site web du World Press Photo est intitulée « *Victims of organized crime*⁴⁷ ». Extraite par le biais du concours des conditions de publication traditionnelle des journaux de *nota roja*, la photographie se distingue d'abord par sa facture plus nette et soignée. La lumière d'un gyrophare éclaire depuis l'extérieur du cadre le mur du souterrain où les corps ont été retrouvés. Associée à l'éclairage urbain orangé, elle projette sur le mur une lumière violacée qui confère à la scène de crime un aspect surnaturel, où se distinguent les corps enveloppés, inertes, reposant sur le sol ou pendus le long du mur. Si les cadavres conservent leur anonymat, le drap blanc, resté immaculé, dans lequel ils ont été enveloppés active pour le spectateur de l'image la figure de la momie, dont le processus d'embaumement avait pour but de conserver l'intégrité du corps mort. L'image contraste à ce titre avec les photographies traditionnelles de cadavres publiées par les journaux de *nota roja*, où les corps ne sont représentés que comme des masses ou restes informes dégradés et souvent maculés de sang.

Autre lauréat d'un des prix du World Press Photo en 2011 dans la catégorie « *General News, Stories*⁴⁸ », Fernando Brito, journaliste spécialisé dans la *nota roja* auprès du quotidien *El Debate* de la ville de Culiacán, a produit des images qui renouvellent l'esthétique des photographies de crimes. À la différence de Christopher Venegas, le photographe a ici été primé pour une série réalisée en

Teresa, qui correspond à celle, réelle, de Ciudad Juárez. Dans la quatrième partie, il fait état de 110 assassinats ou viols commis sur des femmes, dont les corps ont souvent été retrouvés abandonnés dans des décharges. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelone, Anagrama, 2004.

46 Les « *encobijados* » correspondent aux corps retrouvés enveloppés dans des draps ou des couvertures, tandis que les « *colgados* » sont littéralement les pendus.

47 Voir : <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2014/christopher-venegas/1>>. Consulté le 12 novembre 2021.

48 Voir : <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2011/fernando-brito/6>>. Consulté le 14 novembre 2021.

marge des images qu'ils publient dans le quotidien. Intitulée *Tus pasos se perdieron con el paisaje*⁴⁹, Fernando Brito a constitué cette série depuis les scènes de crime où son travail de journaliste le conduisait. L'inscription du cadavre au sein de l'espace où il a été retrouvé caractérise l'ensemble de ces images (Figures 7, 8, 9 et 10), établissant d'emblée un contraste avec l'esthétique des photographies de *nota roja* où le contexte est seulement suggéré par quelques éléments génériques (pans de mur, segment de route ou de chemin). L'environnement est ici systématiquement rural et agricole : le ou les cadavres gisent au bord d'un chemin de terre, d'un champ ou d'une rivière. Le format reprend le modèle de composition de la photographie de paysage. Organisée en fonction des règles de la perspective, celle-ci suscite une observation contemplative de l'image, où le regard se déplace, du premier plan et des éléments du paysage – haie d'arbres, chemin, bord de champ, reliefs – organisés dans le cadre, jusqu'à la ligne d'horizon et le ciel vers lesquels ces éléments convergent. Dans certaines images (Figure 7 notamment), la dépouille de la victime apparaît seulement comme un détail, n'interrompant pas le déplacement du regard.



Fig. 7. Fernando Brito, 22 juin 2010, nord du Mexique. Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (3^e prix du World Press Photo 2014, dans la catégorie « Contemporary Issue, Stories »).
Crédits : Fernando Brito.

49 Notre traduction : « Tes pas se sont perdus avec le paysage ».

Images de morts et mort des images



Fig. 8. Fernando Brito, 16 avril 2010, nord du Mexique.
Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.
Crédits : Fernando Brito.



Fig. 9. Fernando Brito, 18 septembre 2010, nord du Mexique.
Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.
Crédits : Fernando Brito



Fig. 10. Fernando Brito, 31 juillet 2010, nord du Mexique.
Image issue de la série *Tus pasos se perdieron con el paisaje*.
Crédits : Fernando Brito.

Dans la majorité des photographies cependant, la présence du cadavre, situé au premier plan et mis en évidence par l'utilisation d'une faible profondeur de champ, interpelle le spectateur et interfère avec le déplacement du regard. Celui-ci bute et revient sans cesse sur le corps étendu sur le sol, alors que la composition de l'image l'invite à se déplacer et regarder au loin. Une tension est ainsi générée dans l'acte de regard qu'implique le modèle de la photographie de paysage. Cette tension conduit à déplacer et renouveler la représentation des victimes du crime organisé, car elle joue également sur un plan éthique. Le format de la photographie de paysage, prise à hauteur d'œil, imitant une perception « naturelle » (ou naturalisée), place le spectateur en position de contemplateur attentif. Or, le soin porté aux couleurs, à la lumière, et la faible profondeur de champ utilisé, révèlent de nombreux détails morbides sur le corps du cadavre, traces des sévices qui lui ont été infligés (Figure 10 par exemple), convertissant manifestement la position de contemplateur en celle de voyeur, qui devient rapidement insoutenable.

Contrairement à l'esthétique traditionnelle de la photographie de presse, l'inscription du cadavre dans un contexte et surtout l'acte de regard

que la représentation de ce contexte suscite par l'activation du modèle de la photographie de paysage, redonnent à voir le traitement dégradant des cadavres. La tension mise en œuvre permet donc de rappeler la violence de ces morts et, par voie de conséquence, la manière dont cette violence est banalisée et naturalisée par la photographie de *nota roja* : « *Así, Brito denuncia el trato que se les da al cadáver tanto en el crimen como en la imagen*⁵⁰ ».

Les écrits consacrés aux effets sur le spectateur de la photographie de *nota roja* insistent tous sur l'idée que l'esthétique employée, caractérisée par une complaisance à l'égard de la violence, ajoutée à la répétition et l'accumulation des images de violence, « *genera una anestesia, una incapacidad de sentir algo por su demasía*⁵¹ » :

la representación visual del sufrimiento se había convertido para nosotros en un cliché y que, de tanto ser bombardeados por fotografías sensacionalistas, nuestra capacidad de respuesta ética había quedado disminuida⁵².

Dès lors, la photographie de *nota roja* n'exercerait désormais « aucune fonction critique », et aurait même conduit à empêcher tout exercice d'un « regard critique⁵³ ». Face au constat de la vacuité des photographies de *nota roja*, les approches qui, à la manière de Fernando Brito, produisent un écart avec ses représentations stéréotypées, contribuent à mettre en évidence et à dénoncer cette situation. Mais, c'est dans d'autres propositions artistiques, qui semblent avoir pris acte de la « mort des images » engendrée par cette vacuité, que se distingue une véritable volonté de produire des expériences capables de rapprocher le spectateur de la mort, et de réinscrire les victimes dans l'espace social des vivants.

50 Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, *op. cit.*, p. 87. Notre traduction : « Brito dénonce ainsi le traitement réservé au cadavre tant dans le crime que dans l'image ».

51 *Ibidem*, p. 85. Notre traduction : « génère une anesthésie, une incapacité à ressentir quoi que ce soit en raison de son caractère excessif ».

52 Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 102. Citée par Roberto Carlos Monroy et Laksmi Adyani de Mora Martínez, *op. cit.*, p. 88. Notre traduction : « la représentation visuelle de la souffrance était devenue pour nous un cliché et, pour avoir autant été bombardés de photographies sensationnalistes, notre capacité de réaction éthique avait été diminuée ».

53 Caroline Perrée, *op. cit.*, p. 2.



De l'esthétique de la trace contre la surexposition des cadavres et de la lutte contre l'invisibilité des victimes

Depuis les années 1990, l'artiste Teresa Margolles (née en 1963 à Culiacan) a produit des œuvres dont la mort et les violences criminelles au Mexique constituent les dénominateurs communs. Diplômée en médecine légale, elle a travaillé dans une morgue, où elle recueille les matériaux avec lesquels beaucoup de ses œuvres ont été réalisées, ceux-ci sont quelques fois directement prélevés sur des scènes de crime : sang de cadavres ou tissus dans lesquels ils ont été enveloppés, graisse humaine, liquides utilisés pour laver les corps, et même parfois fragments de corps. Même lorsqu'il ne s'agit pas directement de matériaux ayant été en contact avec les victimes, l'artiste utilise des objets qui portent les stigmates réels de ces violences. Ces œuvres ne sont donc pas des images au sens de représentations visuelles produites par un dispositif optique, mais des installations faites de traces qui, comme nous allons le voir, engagent la mobilisation par le spectateur de représentations ou d'images mentales, capables de faire apparaître ce qui n'est pas rendu visible.

C'est le cas par exemple pour l'œuvre intitulée *Muro baleado* (« Mur criblé de balles »), datant de 2009, pour laquelle l'artiste a remonté un à un dans l'espace d'exposition les parpaings d'un mur criblé de balles. L'acte consistant à extraire de son contexte les traces de cette violence pour les donner à voir dans un espace muséographique doit moins être considéré à l'aune de la tradition artistique du *ready-made*, que de la nature indicielle de ces traces. Les impacts de balle renvoient aux manifestations de violence et aux crimes qui scandent quotidiennement l'actualité et que médiatisent la *nota roja*⁵⁴. Mais c'est le spectateur qui est amené à établir ce lien, à mobiliser ses propres représentations mentales pour combler « le vide qui se crée entre ce qui est donné à voir (peu de chose) et ce qui est signifié sur les cartels [de présentation des œuvres]⁵⁵ ».

Dans la majeure partie des installations de Teresa Margolles le spectateur ne peut identifier immédiatement l'origine des traces de corps issues de scènes de crime, c'est la lecture du titre des œuvres et des informations présentées sur les cartels qui le lui permet. C'est par exemple le cas de *Caída libre* (« Chute

54 En 2019, selon des estimations un assassinat avait lieu chaque 15 minutes au Mexique. Voir : <<https://www.mexicosocial.org/un-asesinato-cada-15-minutos/>>. Consulté le 10 janvier 2022.

55 Sylvia Girel, « Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ? », in *La Voix du regard : Revue littéraire sur les arts de l'image, Images interdites, figures imposées*, 2007, p. 63.



libre ») composée d'un réservoir empli de graisse humaine qui s'écoule au goutte-à-goutte sur le sol pour former progressivement une flaque. Les gouttes tombent à intervalles réguliers, produisant une scansion qui évoque la répétition et le rythme auquel les crimes se succèdent dans l'actualité. *Encobijados* (« Enveloppés »), le titre de cette œuvre réalisée en 2006 renvoie à la catégorie de cadavres retrouvés enveloppés dans des couvertures. L'œuvre est constituée de ces couvertures colorées et sur chacune d'entre-elles on peut distinguer des tâches et des morceaux d'adhésif qui ont servi à les maintenir plaquée contre le corps de la victime qui y a été enveloppée. Les corps sont absents, mais chaque couverture renvoie à cette absence, presque fantomatique car les couvertures ont été disposées verticalement, tels des ponchos, et non couchées sur le sol.

En vertu de leur nature indiciare, les matériaux à partir desquels ces œuvres sont produites, par transfert ou extraction de leur contexte vers celui de l'exposition, renvoient donc systématiquement à un ou plusieurs cadavres, victimes des violences engendrées par le crime organisé. Il ne s'agit pas cependant d'un crime spécifique, daté et localisé, que le spectateur serait en mesure d'identifier, mais du crime en tant que phénomène inscrit dans un contexte, et de la mort en tant qu'absence à laquelle renvoient les traces laissées par les cadavres : « C'est implicitement que ce contexte naturel est présent, et tout son art consiste à inviter le spectateur à le reconstruire, tout au moins à se l'imaginer⁵⁶ ».

Comme nous avons tâché de le montrer, la surexposition des cadavres dans les photographies de la presse a contribué à banaliser et naturaliser la violence à laquelle elles renvoient, et à épuiser la capacité de l'image à représenter la mort en suscitant de la part du spectateur une « réponse éthique ». Si, comme l'affirmait Roland Barthes en 1980, « dans la Photographie le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation⁵⁷ », les photographies de *nota roja* conservent en effet leur valeur de preuve. Cependant, la capacité du spectateur à se figurer la violence de ces morts et à y répondre éthiquement est mise à mal par la répétition et la banalisation des crimes. Comme paralysé par la stéréotypie des représentations photographiques, le pouvoir de représentation de l'image photographique est dès lors relégué au profit de sa seule valeur d'authentification. La diminution de la capacité de « réponse éthique » du spectateur en est la conséquence, et la passivité que lui impose la saturation de ce type d'images dans les médias en est le symptôme.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 139.



Dans les installations de Teresa Margolles, le dépouillement des œuvres, ou leur caractère minimaliste, engage de la part du spectateur un travail nécessaire de reconstruction, de recomposition du sens qui mobilise son imaginaire, ses représentations mentales. Le processus d'inférence, qui permet de rattacher les traces dont ces œuvres sont composées aux morts violentes auxquelles elles renvoient, ne s'accomplit pas dans l'immédiateté de la reconnaissance d'une situation stéréotypée, mais suppose une activité cognitive. Les œuvres décrites ci-dessus, les objets exposés et les traces qu'ils présentent occupent une fonction métonymique que le spectateur est amené à activer par le biais des informations qui lui sont communiquées quant à la nature de ces traces. Dans *Herida* (« Blessure »), créée en 2007, l'œuvre jouit d'une fonction davantage allégorique. L'artiste a creusé un sillon traversant de part en part le sol bétonné de l'une des salles d'exposition de la Fondation Jumex de Mexico et l'a rempli de sang et autres fluides prélevés dans des morgues sur différents cadavres. Le titre et la forme de l'œuvre renvoient à la matérialité des cadavres, des lésions ou des mutilations infligées au corps durant le crime et depuis lesquelles le sang s'écoule. Mais il renvoie également à la violence endémique qui frappe le pays, plaie ouverte ou blessure vive qui ne cesse de le meurtrir.

Dans d'autres œuvres, le spectateur est directement mis en contact avec l'eau savonneuse utilisée pour laver les dépouilles. C'est le cas de *En el Aire* (produite en 2003), et de l'installation présentée au sein du Pavillon du Mexique à la Biennale de Venise en 2009 et intitulée *Cleaning*. Dans la première, l'eau a été transformée en bulles de savon projetées à intervalles réguliers parmi les spectateurs qui se déplacent dans la salle. Dans la seconde, le spectateur parcourt des salles dont le sol est constamment humidifié par une eau savonneuse de même nature, répandu par des proches des victimes sollicités et recrutés dans le cadre de l'exposition. Comme les œuvres précédemment décrites, celles-ci engagent de la part du spectateur un travail de recomposition du sens, élaboré à l'aide des indices, des traces et des informations qui sont mises à sa disposition. Cependant, la mise en contact du spectateur avec la matérialité des traces qui renvoient aux cadavres rompt ici brutalement la distance avec laquelle nous avons l'habitude de considérer la mort⁵⁸ : « [les cadavres] deviennent les objets d'une expérience

58 On peut également mentionner la performance de Regina José Galindo intitulée « Necromonas » (2012) en référence aux substances chimiques émises par un corps en décomposition. Durant cette performance l'artiste posait nue sur un socle, à la manière d'un mort. Le cadavre en décomposition d'un porc, dissimulé sous le socle, émettait une odeur de mort pestilentielle dont le spectateur faisait l'expérience, identifiant le corps de l'artiste comme un cadavre en décomposition. Voir : <<https://www.reginajosegalindo.com/>>.



esthétique possible malmenant les mises à distance réelles et/ou symboliques élaborées dans le cadre de nos mondes sociaux ordinaires⁵⁹ ». Or, si cette mise à distance des morts est le fruit d'une évolution historique de nos sociétés, dans le contexte mexicain elle est également le produit d'une banalisation de la représentation des victimes des violences liées au crime organisé. Celle-ci a épuisé le pouvoir de « transfiguration ontologique » historiquement attribué aux images, soit le pouvoir transféré à l'image « d'apparaître au nom et à la place du corps » qui, pour l'anthropologue Hans Belting⁶⁰, est l'une des caractéristiques majeures à l'origine de la production d'images de morts :

L'image n'était pas seulement une compensation, mais elle acquérait, dans l'acte de la délégation, un « être » qu'elle représentait au nom d'un corps, sans que ce statut ontologique soit démenti par l'apparence à partir de laquelle il opérait. [...] Par les images et à travers les rites dont elles étaient l'objet, on procédait à une extension de l'espace social en y adjoignant l'espace des morts⁶¹.

Si Hans Belting utilise le passé dans cette citation, c'est parce qu'il estime que, dans le contexte contemporain, « la mort est devenue si abstraite qu'on voit même s'évanouir à son propos la question du sens qui lui était traditionnellement attachée⁶² ». Dans un contexte où l'espace médiatique est devenu l'espace social privilégié et surabondant d'apparition des cadavres, la mort semble avoir été mise à distance pour devenir une simple évidence, quantifiable. Face à la vacuité des représentations photographiques de cadavres, engendrée par cette situation, les œuvres de Teresa Margolles tendent à renouveler l'expérience des images de morts violentes et, dans la mise en contact avec la matérialité des cadavres, interrogent la distance qui préside à nos relations avec ces morts.

D'autres artistes imaginent également des stratégies pour renouveler la capacité de réponse éthique du spectateur. C'est le cas du mexicain Rafael Lozano-Hemmer qui, en 2015, a créé une œuvre intitulée *Level of confidence* (que l'on pourrait traduire par « Niveau de confiance »). L'artiste utilise les quarante-trois portraits des étudiants d'Ayotzinapa, disparus le 26 septembre 2014 dans la ville d'Iguala. Le 7 novembre 2014, le gouvernement mexicain fit connaître aux proches des victimes les premiers résultats d'une enquête

59 Sylvia Girel, « L'art du cadavre », in *Communications*, Vol. 97, n° 2, 2015, p. 81-92. URL : <<https://doi.org/10.3917/commu.097.0081>>. Consulté le 8 janvier 2022.

60 Hans Belting emprunte ici à Louis Marin le concept de « transfiguration ontologique ». Hans Belting, *op. cit.*, p. 187.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*, p. 183.



qui a depuis été plusieurs fois remise en question, et qui concluait que les étudiants avaient été assassinés par les membres d'un cartel local de la drogue et incinérés dans une décharge. Des sacs plastiques contenant des cendres et des restes de corps furent à cette occasion présentés aux familles des victimes comme les pièces à conviction de cette enquête. Les portraits des étudiants, issus des photographies d'identification de leur école, sont depuis devenus les images que les familles et leurs comités de soutien ont opposé à ces « restes » de corps, images déshumanisées des victimes. Les visages des étudiants ont été abondamment relayés dans la presse et dans les manifestations organisées pour réclamer vérité et justice, et sont devenus les symboles d'une lutte contre l'impunité et les insuffisances de la justice mexicaine dans le traitement des crimes liés au narcotrafic. Au-delà des réclamations de justice, l'utilisation de ces images a permis d'opposer à la déshumanisation des victimes des visages humains, dotant à nouveau l'image d'un pouvoir de délégation, soit de la capacité à représenter une absence, en particulier face à la disparition des corps et donc de la possibilité de mener à bien un rituel funéraire permettant pour les familles de faire le deuil de leurs proches.

Dans l'œuvre créée par Rafael Lozano-Hemmer, les portraits des étudiants apparaissent sur un écran numérique devant lequel le spectateur se place pour les observer. Une caméra analyse alors son visage par le biais des technologies de reconnaissance faciale, pour présenter au spectateur le portrait dont les traits lui sont le plus similaires (Figure 12). Le degré de similitude, ou le « niveau de confiance », est exprimé par un pourcentage. Par ce processus, qui engage le spectateur à se reconnaître dans un visage, les victimes sont re-singularisées et n'apparaissent plus seulement comme ces « autres », simples occurrences additionnelles des violences liées au crime organisé. Le processus d'identification permet de générer de l'empathie, et qu'une relation soit ainsi tissée entre le spectateur et l'individu auquel l'image renvoie. L'image représente davantage qu'une absence, elle est dès lors réinscrite dans la communauté humaine, soit dans l'espace social des vivants.

Les œuvres Teresa Margolles et Rafael Lozano-Hemmer constituent des réactions à la surexposition des cadavres dans la photographie de presse et à la banalisation de leur traitement dégradant, qui ont conduit à la déshumanisation des victimes. En produisant des expériences qui rapprochent le spectateur de la matérialité de la mort, Teresa Margolles nous invite à prendre conscience de la distance qui préside à nos relations avec les morts. L'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer, en suscitant une identification aux victimes, et en réinscrivant celles-ci dans la communauté des humains, contribue à renouveler les conditions de l'expérience des images, afin que le spectateur retrouve la capacité de réponse



Images de morts et mort des images

éthique que la répétition des images a mise à mal. À ce titre, ces artistes mettent en évidence le paradoxe de nos sociétés contemporaines qui, tout en surexposant les cadavres, en multipliant les images de morts, relèguent la matérialité des corps et la singularité des victimes loin de l'espace social des vivants.



Fig. 11. Rafael Lozano-Hemmer, *Level of confidence*, 2015.
Exposition réalisée à Montréal, Québec, Canada.
Photo par : Antimodular Research.





Débat critique

Giuliana Benvenuti,
Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv
(Il Mulino, Bologna, 2017, 205 pages)

Lucia Faienza
Università di L'Aquila

Marco Tirino
Università di Salerno, Dipartimento di Studi Politici e Sociali

Carlo Baghetti (a cura di)
Aix Marseille Université, InCIAM, Aix-en-Provence, France

Recensione

Il saggio di Giuliana Benvenuti *Il brand Gomorra*¹ intercetta alcuni degli spunti di riflessione più interessanti sull'universo narrativo originato dal romanzo *Gomorra*². Buona parte del successo dell'opera, infatti, è dovuta alla sua natura polimorfica e transmediale, che la sottrae al solo dominio letterario per inserire più ambigualmente il romanzo nella categoria di consumo del *brand*.

L'approccio di Benvenuti, infatti, è quello di studiare il «fenomeno *Gomorra*» dal punto di vista dell'ecosistema narrativo generato dal romanzo: in questo contesto la letteratura è il tassello iniziale di un puzzle più complesso e articolato, e da tale rifrazione si osserva il passaggio dal best-seller al *brand*. I fattori chiamati in causa sono molteplici: le trasformazioni interne all'industria culturale italiana, il ruolo dell'editor e dei media, l'immaginario popolare originato dagli adattamenti filmici e televisivi. L'autrice sottolinea le peculiarità del romanzo di Saviano e l'influenza sul panorama letterario italiano: dalla rottura del patto di

1 G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, Il Mulino, Bologna, 2017.

2 R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano, 2006.



genere all'occupazione di una soglia tra la vocazione civile – saldamente ancorata alla realtà – e la genesi di un'epica, con tutta la sua portata simbolica e metaforica.

Partendo dal discorso letterario sono di particolare interesse le questioni che riguardano l'autorialità, da intendersi in senso più esteso rispetto alla sola proprietà intellettuale dell'opera: *Gomorra*, da un certo punto in poi, sembra sfuggire dalle mani del suo creatore e scindersi in pianeti indipendenti, ciascuno con il suo demiurgo. Nel saggio viene sottolineato come la questione del rimaneggiamento tematico e compositivo sia legata al passaggio intersemiotico che avviene dal codice scritto a quello visivo; un esempio eloquente è ravvisabile nell'adattamento di Matteo Garrone³ con l'eliminazione della figura del testimone – vera e propria colonna portante del romanzo – e la scomposizione della narrazione in quadri indipendenti, senza ulteriore materia connettiva (quale, appunto, il personaggio-testimone Saviano, dalla chiara dimensione parresiasica). L'ecosistema narrativo diventa ancora più complesso con la serie televisiva⁴ e le ulteriori espansioni transmediali correlate (i contenuti generati dagli utenti⁵, il film *L'immortale*⁶, le numerose parodie⁷): ciò da un lato attesta la produttività simbolica e mitologica dell'universo *Gomorra*, sulla base di un'ulteriore scissione rispetto alle intenzioni del romanzo; dall'altro, conferma la consapevolezza dell'industria audiovisiva dell'esistenza del “brand” *Gomorra*, con quanto ne deriva in termini di coinvolgimento e fidelizzazione delle audience.

Un aspetto rilevante dell'analisi di Giuliana Benvenuti è la rifocalizzazione del lavoro del critico letterario: nel contesto espanso in cui un romanzo da prodotto «autosufficiente» diventa «parte di un circuito comunicativo più ampio⁸» si rende necessario un lavoro sull'opera *totale*. In primo luogo, quindi, gioca la cooperazione di ambiti disciplinari diversi: ed è ciò che permette di incrociare l'analisi stilistica – presente nell'ampia trattazione della lingua di Saviano – e formale con la teoria della comunicazione, la sociologia dei media e i *visual studies*.

3 M. Garrone, *Gomorra*, Italia, Fandango, Rai Cinema con il supporto del Ministero dei Beni Culturali in collaborazione con Sky, 2008.

4 *Gomorra. La serie*, Italia, Sky, Cattleya, Fandango, Beta Film, 2014-2021.

5 Il riferimento è a contenuti come meme, GIF, fanvideo, disseminati su bacheche e profili di social come Facebook, Instagram, Twitter e così via.

6 M. D'Amore, *L'immortale*, Italia, Vision Distribution, Cattleya, 2019.

7 Tra queste, la più nota è la famosa “quadrilogia della frittura” del gruppo The Jackal, all'epoca ancora classificabili come Pro-Am (professionisti-amatori). I quattro video sono disponibili sulla piattaforma di video-sharing YouTube.

8 G. Benvenuti, *Il brand Gomorra*, cit., p. 116



Intervista a Giuliana Benvenuti (Università di Bologna)

Lucia FAIENZA: Inizio con una domanda ovvia: che cosa rimane di Gomorra a distanza di sedici anni dalla sua prima pubblicazione? Si può parlare di un'eredità materiale del romanzo nei termini di stile, retorica, linguaggio, oppure la maggiore influenza viene esercitata fuori dalla letteratura nelle regioni del "brand" dell'immaginario?

Giuliana BENVENUTI: Tutte e due le cose. Esiste un "effetto *Gomorra*" sulla narrativa, un'eredità materiale che tocca il campo stilistico-retorico, ma anche una più ampia influenza sull'immaginario, che riguarda in primo luogo le successive produzioni di Saviano. In questo senso va letta, per esempio, la ripresa dell'immaginario criminale di *Gomorra* in *ZeroZeroZero*⁹ che prende corpo, da un lato, richiamandosi all'autorità di Saviano nel racconto delle dinamiche del narcotraffico (autorità che gli è valsa il ruolo di testimonial della serie Netflix *Narcos*¹⁰), e dall'altro presentandosi come evoluzione nel racconto della criminalità italiana, assumendo, rispetto agli altri prodotti del *brand*, connotati più globali, per produzione, cast e ambientazione (pensiamo alla serie tv italo-franco-statunitense creata da Stefano Sollima, Leonardo Fasoli e Mauricio Katz e andata in onda su Sky a partire dal febbraio 2020¹¹). Nella stessa direzione, muove la "riattivazione" del *brand* da parte dell'autore con *La paranza dei bambini*¹², dove viene tematizzata l'influenza di *Gomorra* sull'immaginario e sul look dei giovani camorristi. Al libro del 2016 – un ritorno o una conversione al romanzo dettato dalle note condizioni che non consentono più a Saviano l'inchiesta sul territorio – è poi seguito un secondo episodio, *Bacio feroce*¹³, oltre a una trasposizione cinematografica nel 2019, diretta da Claudio Giovannesi¹⁴ (già parte del team di registi di *Gomorra – La serie*).

Quanto a produzioni che esulano dall'autorialità di Saviano, possiamo parlare di "effetto *Gomorra*" per *Il clan dei camorristi*¹⁵, sceneggiato televisivo trasmesso

9 R. Saviano, *ZeroZeroZero*, Feltrinelli, Milano, 2013.

10 C. Brancato, C. Bernard, D. Miro, *Narcos*, USA, Colombia, Gaumont International Television, 2015-2017.

11 S. Sollima, L. Fasoli e M. Katz, *ZeroZeroZero (serie tv)*, Italia, Francia, USA, Cattleya, Bartlebyfilm, Sky Studios per Canal+, Sky Atlantic, Amazon Studios, 2020.

12 R. Saviano, *La paranza dei bambini*, Feltrinelli, Milano, 2016.

13 R. Saviano, *Bacio feroce*, Feltrinelli, Milano, 2017.

14 C. Giovannesi, *La paranza dei bambini (film)*, Italia, Palomar, Vision Distribution, 2019.

15 A. Sweet, A. Angelini, *Il clan dei camorristi*, Italia, Taodue, 2013.



su Canale 5 nel 2013, il cui produttore Pietro Valsecchi ha esplicitato la filiazione della serie dal film di Garrone. Il legame più evidente con *Gomorra*, soprattutto sul versante delle strategie commerciali e transmediali, è però intrattenuto da *Suburra* (come si intuisce sin dal titolo)¹⁶, romanzo sulla criminalità romana contemporanea di Carlo Bonini e Giancarlo De Cataldo (2013) e ideale sequel di *Romanzo criminale*¹⁷, poi film nel 2015 per la regia del già citato Sollima¹⁸ e infine serie tv prodotta da Cattleya, RAI Cinema e Netflix (2017)¹⁹ – che da una parte ripercorre tutta la stessa filiera libro-film-serie che ha caratterizzato lo sviluppo di *Gomorra*, e dall'altra si richiama in modo analogo a una genealogia che trova nell'impegno politico la sua condizione d'esistenza.

L.F.: Il fenomeno Gomorra è interessante anche se osservato dal punto di vista dell'operazione editoriale e di marketing: Gomorra "diventa" un romanzo grazie all'interesse degli editor che curano la pubblicazione, e assume a caso letterario grazie all'intervento dei media. Crede che il romanzo di Saviano abbia influito anche sul modo di pensare e realizzare successivamente il prodotto-libro? E che quest'influenza abbia riguardato tanto gli autori quanto le case editrici?

G.B.: Sicuramente *Gomorra*, con il suo successo, ha contribuito a far emergere quanto il web, a partire dalla fine degli anni Novanta, abbia significato per molti scrittori italiani e stranieri trovare uno spazio di pubblicazione, per lo più rapidissima, alternativo a quello dell'editoria libraria. La rete è cioè diventata un luogo dell'apprendistato letterario che ha reso possibile un'ampia proliferazione delle scritture, oltre alla creazione di diversi spazi che permettono allo scrittore di interagire con una comunità (a partire dai cosiddetti litblog). Il libro, grazie al suo successo di vendite, ha dunque fornito una testimonianza di un trend che vede il crescente interesse degli editor per le scritture sul web, con un sempre più frequente passaggio dalla rete al volume.

Gomorra è però, soprattutto, il caso che porterà alla progettazione di narrazioni transmediali. Benché non progettato dall'inizio per dare origine a una catena transmediale, ha poi funto da apripista per operazioni nelle quali il libro nasce già con questa prospettiva. Se già *Romanzo criminale* aveva sperimentato con buon riscontro una filiera che dal romanzo conduce alla serie

16 C. Bonini, G. De Cataldo, *Suburra*, Einaudi, Torino, 2013.

17 G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002.

18 S. Sollima, *Suburra (film)*, Italia, Francia, Cattleya, Rai Cinema, La Chauve Souris, Cofinova 11, Cinemage 9, 2015.

19 M. Placido, A. Molaioli, G. Capotondi, *Suburra (serie)*, Italia, Cattleya, Rai Fiction, Netflix, 2017-2020.

televisiva, passando per l'adattamento filmico, il successo del *brand* di Saviano ha determinato il percorso di *Suburra*, romanzo scritto già con l'orizzonte di diventare film e serie tv. In queste produzioni si mette in luce una generazione di operatori dell'industria culturale che dimostra familiarità con le dinamiche del mercato transnazionale: tutte queste produzioni, in cui il passaggio rapido da un media all'altro riprende una sequela di adattamenti ed espansioni già sperimentata, sono infatti diventati titoli globali. Da un punto di vista editoriale è interessante il fatto che queste forme di sinergia tra media hanno un impatto sul modo di raccontare storie, sulla stessa struttura narrativa, che sempre più di frequente è pensata per, o destinata a, trasformarsi in un universo narrativo in espansione e veicolato da diverse piattaforme. Nel passaggio da un media all'altro, cambia il genere; cambia l'autorialità, ormai non più singola; cambiano la fruizione e la ricezione del lettore/spettatore, che diventa visibile, attivo, e che percepisce il testo letterario non più come centro ma come parte di un insieme.

L.F.: Uno dei tratti di maggiore originalità della scrittura di Gomorra è la lingua utilizzata. Una lingua espressivamente sovraccarica, "iperbolica" e "antiletteraria" che rompe con la medietas dell'italiano del romanzo. Secondo lei queste innovazioni hanno impresso un'evoluzione nello stile e nella scrittura del romanzo italiano contemporaneo, oppure ritiene che la sua influenza sia confinata ai soli fenomeni epigonali di Gomorra?

G.B.: Un dato importante di cui tenere conto quando si affronta il discorso sulla lingua è che nello stile iperbolico e, per così dire, antiletterario adottato da Saviano non è riconoscibile propriamente una matrice letteraria, quanto piuttosto cinematografica (mi riferisco in particolare alla cinematografia *pulp*): in questo semmai *Gomorra* può aver funto da modello, rendendo sempre più evidente il distacco della letteratura dalla tradizione nazionale e accentuando un'intertestualità non più esclusivamente letteraria, che in parte era già stata praticata dai *Cannibali*²⁰, pur con soluzioni stilistiche diverse. Ne consegue che, a quanto mi pare – senza certezze a riguardo, data l'enorme produzione di romanzi propria della contemporaneità – non si può dire che, fatta eccezione per gli epigonismi, *Gomorra* abbia fatto scuola in questo senso; anche se forse è presto per dirlo, considerando che Saviano sta continuando a pubblicare

²⁰ Etichetta utilizzata per indicare gli scrittori che pubblicarono all'interno dell'antologia Aa.Vv., *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, a c. di D. Brolli, Einaudi, Torino, 1996.

romanzi e saggi che mantengono alcune delle soluzioni stilistiche proprie del suo esordio, compreso l'uso insistito dell'iperbole.

Mario TIRINO: Come si differenziano le strategie tra romanzo, film e serie tv in rapporto alla epicizzazione dei personaggi? È possibile pensare a intenzioni divergenti come frutto delle divergenti interazioni, in ciascun medium, tra politiche produttive, sensibilità autoriali e tipologia dei pubblici?

G.B.: È chiaro che, se pure la fiction televisiva si posiziona su una diretta linea evolutiva rispetto a *Gomorra* libro, spettacolo teatrale e film, la strategia di marketing punta notevolmente sulla dimensione epica, non solo per ciò che concerne i personaggi. Una simile politica produttiva tiene conto delle specificità del *medium* (dunque, anche delle attese del pubblico), e ha implicazioni forti nella scelta degli autori. In tutto ciò hanno un ruolo anche i precedenti a cui la serie si richiama più o meno direttamente: alcune strategie di marketing erano già state sperimentate per *Romanzo Criminale*²¹, anch'essa presentata come serie-evento e secondo la retorica dell'epica del male. Riassumendo, l'intenzione per così dire primigenia di Saviano è scrivere un libro di impegno civile (come tale confezionato e presentato dall'editore), rivolgendosi a un largo pubblico, generalista, pur parlando di un argomento che solitamente interessa a una nicchia più ristretta; viene poi il film di Garrone che ricalca le intenzioni etnografiche della testimonianza di Saviano, in questo caso entrando nel circuito del film d'autore, che tuttavia le politiche produttive cercano di indirizzare a un pubblico più ampio, sfruttando da una parte il successo del libro e dall'altra il richiamo al neorealismo italiano nel contesto internazionale – anche se poi per alcune scelte stilistiche, come l'uso del dialetto, il film fatica a intercettare un pubblico, per così dire, indifferenziato (il discorso sui pubblici richiederebbe spazio e dunque sarò qui un po' sommaria). Infine, la serie sceglie la strada del gangster movie e la politica produttiva è molto chiara: dicono molto a riguardo la regia affidata a Sollima, marchio di fabbrica in sé, oltre che il ritmo della narrazione e delle riprese che avvicinano la serie a quelle HBO (con SKY che si propone come garanzia di qualità, un *brand* che si interseca con il *brand Gomorra*).

Gomorra – La serie si rivolge allora al pubblico tipico delle serie *crime* che ha alle sue spalle la tradizione dei gangster movie (*Scarface*²² su tutti): ecco che a questa intenzionalità produttiva, per cui la serie è confezionata con la

21 S. Sollima, *Romanzo criminale (la serie)*, Italia, Cattleya, Sky Cinema, 2008-2010.

22 B. De Palma, *Scarface*, USA, Universal Pictures, 1983.



volontà di arrivare a un ampissimo pubblico globale, consegue naturalmente quell'epicizzazione del male che è uno dei marchi di riconoscibilità del genere e della piattaforma Sky.

M.T.: A proposito dei pubblici, Gomorra è stato tra i primi esempi di serialità televisiva a generare, in Italia, flussi rilevanti di prodotti creati dagli utenti, in chiave mitologica, parodistica, celebrativa. Che tipo di direzione ha conferito al transmedia storytelling della serie il lavoro delle culture grassroots?

G.B.: L'innovazione più consistente apportata al *brand* dalle produzioni *grassroots* è senz'altro l'assunzione di una forma non solo parodica, ma propriamente comica nel racconto della Camorra, che nasce esclusivamente in questo ambito. Si tratta di uno specifico trattamento, nel racconto della criminalità organizzata, che quantomeno nel contesto italiano era tutt'altro che consueto, al contrario della più diffusa chiave drammatica o, sulla scia di Hollywood, epico-mitologica. In generale, qualche precedente c'era senz'altro già stato (penso ad esempio a *Johnny Stecchino* di Roberto Benigni²³); ma dopo il grande successo della webserie *Gli effetti di Gomorra sulla gente* ad opera dei The Jackal abbiamo assistito a una vera e propria esplosione di una rilettura comica del fenomeno mafioso che non è più tabù, grazie anche all'autorizzazione esplicita di Saviano, comparso in prima persona nella serie ad esplicitare la funzione politica della risata contro la Camorra. Si tratta infatti di un'interessante direzione che sempre più si riscontra anche per altre serie di successo come le già citate *Romanzo criminale* e *Suburra*: narrazioni transmediali che, pur proponendosi anch'esse la rappresentazione realistica della criminalità organizzata presente o passata, con tutte le problematiche che ciò si porta dietro, hanno a loro volta provocato una notevole produzione di parodie e spesso dato luogo al comico.

M.T.: Nell'universo di Gomorra opera una sorta di "brand Saviano", come marca autoriale che sovrintende e supervisiona l'intero insieme dei materiali culturali che compongono l'universo narrativo di Gomorra (i due film di Garrone e D'Amore, la serie, altri prodotti ancillari come special televisivi o la celebre parodia web dei Jackal). Secondo Lei, è possibile che questo tentativo di orientare l'esegesi dell'intero mondo narrativo abbia creato alcuni fraintendimenti? In particolare, possiamo ipotizzare che, mentre Saviano, attraverso interviste e altri spazi mediatici, ha

23 R. Benigni, *Johnny Stecchino*, Italia, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Penta Film, Silvio Berlusconi Communications, 1991.



spinto per rivendicare il realismo della serie Sky, in realtà sotto la guida artistica di Sollima la serie stesse nel frattempo imboccando una strada antirealistica, più vicina al barocco e alla tragedia shakespeariana?

G.B.: Sì, sono senz'altro d'accordo. Credo che, nonostante uno sforzo di Saviano di presentare tutte le produzioni legate al *brand* come unificate non solo da una missione etico-civile, ma anche da un'uniformità stilistica improntata a ciò che lui intende per realismo – e nonostante una costante “autorizzazione” dei diversi prodotti da parte dello stesso autore, che corrisponde bene al modello economico del franchise – in realtà la serie abbia imboccato una strada ben diversa. Questo, per la verità, accade piuttosto di frequente nelle narrazioni transmediali, che per loro natura prevedono una continua negoziazione tra diverse autorialità, anche per ciò che riguarda le specificità dei singoli medium e dei differenti pubblici. All'autorialità di Saviano si affianca quella di Garrone, che opera scelte ben riconoscibili nell'adattamento cinematografico, e quella di Sollima, regista della serie oltre che di *Romanzo Criminale* e del film *Suburra*, forse la figura che più in Italia si avvicina a ciò che in ambito anglosassone viene definito lo *showrunner*. Questa autorialità plurale si riconosce anche nelle scelte estetiche, come detto; se però senz'altro la tragedia shakespeariana caratterizza la sola serie, credo che l'elemento barocco si possa ritrovare anche nel libro (penso all'utilizzo dell'elenco e di figure dell'accumulazione, evidente sin dall'*incipit*) e anche nel film, con il richiamo insistente a un'iconografia barocca che caratterizza il territorio (mi vengono in mente gli interni degli appartamenti dei camorristi, le madonne addobbate di luci elettriche al neon, etc.).

Letizia Battaglia, les images contre la mafia (1935-2022)



Les trente-cinq premières années de sa vie, Letizia Battaglia fait l'expérience de l'oppression, de l'enfermement et de l'humiliation. Fuyant l'autorité d'un père violent, elle épouse à seize ans un homme qui, à son tour, l'écrase de son emprise.

À l'aune des années soixante-dix, Letizia Battaglia implose et choisit de prendre son destin en main. Elle quitte la Sicile et s'installe à Milan avec ses trois filles. Parallèlement, elle rejoint le quotidien palermitain *L'Ora*. Dans la perspective d'illustrer elle-même ses articles, elle apprend la photographie en

autodidacte. Très rapidement, ses clichés gagnent en notoriété, notamment ceux qu'elle réalise lors des manifestations étudiantes.

Lorsqu'elle retourne à Palerme, la ville est le théâtre d'affrontements meurtriers entre les différents clans rivaux de Cosa nostra, la mafia sicilienne. Elle prend la décision d'immortaliser les scènes de crime pour dénoncer la violence mafieuse. À la charnière des années 70 et 80, fermement convaincue du pouvoir des images, Letizia réalise des tirages de ses clichés qu'elle expose sauvagement dans les rues de Corleone, notoirement connue pour être un repère de clans mafieux.

Son militantisme contre la mafia et la corruption se traduit aussi par un engagement en politique. Elle noue d'amitié avec les juges antimafia Giovanni Falcone et Paolo Borsellino. À la mort du premier, le 23 mai 1992, Letizia est moralement abattue. Ainsi, elle renonce définitivement à photographier les scènes de crimes. Par la suite, elle ne cessera pourtant jamais de marquer son positionnement net contre la mafia et participera à de nombreux projets liés au crime organisé.

Ses photographies évoluent et, toujours en noir et blanc, elles traduisent avec justesse tous les pans de la réalité dont elles émergent. L'objectif de Letizia nous montre ce que la société cherche à masquer. Elle arpente les rues et photographie l'ambivalence du regard sombre des enfants qui jouent dans les rues de Sicile, représentant ainsi l'existence dans les quartiers populaires. Elle s'intéresse également à la condition féminine, elle qui a dû toute sa vie s'imposer dans des milieux d'hommes et dans une société largement dominée par le patriarcat. Ainsi, elle participe à un projet au début des années 2000 où, exposant des corps de femmes, elle exprime à la fois sa bienveillance à leur égard et son espoir en l'avenir.

Letizia Battaglia s'est éteinte le 13 avril dernier, à Palerme.

Sommaire des numéros précédents des Cahiers d'Études Romanes

Axe de recherches 5 « Le roman policier »

Cahiers d'Études Romanes, n° 38 – *Territoires de la non fiction* (2019)

Claudio MILANESI et Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction. Territoires de la non fiction • Claudio MILANESI *Les Journaux en public* d'Enrico Deaglio. La non fiction italienne des années quatre-vingt-dix • Yael TEJERO Miradas sobre el territorio. Crónicas de Leila Guerriero y María Sonia Cristoff • Roberto LAPIA Nominare l'attuale: Alessandro Gazoia, Roberto Calasso e il racconto del tempo conteso • Emanuela JOSSA Vidas precarias: los migrantes centroamericanos en las crónicas de Óscar Martínez • Cinzia SCARPINO « Tutto era innominabile ma niente era inimmaginabile ». *The White Album* di Joan Didion • Stefano MAGNI Il dramma di Mayerling analizzato e rappresentato da Giuseppe Antonio Borgese • Laura BALAGUER Entre témoignage, archives et invention : trois œuvres pour raconter le militantisme au Colegio Nacional de Buenos Aires • Gerardo IANDOLI Le dire-vrai sur un savoir-faire. *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications • Néstor PONCE Archivo, memoria, cementerio. *Los que duermen en el polvo* (2016) de Horacio Convertini • Margarita VARGAS, Bouleverser la non fiction : Haïti chez Michel Soukar • Rodrigo DÍAZ MALDONADO *Like a Rolling Stone* : histoire et littérature chez Hayden White • Anne-Sophie CANTO Compte rendu de Ivan Jablonka *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* • Rodrigo REY ROSA, Retorno a Chichicastenango • Filippo TUENA Senza addentrarmi in questioni teoriche • Carlo BAGHETTI *Non fiction e working class*. Intervista a Alberto Prunetti • Nicoletta VALLORANI Polaroid • Nicoletta VALLORANI et Alan MAGLIO Oggetti smarriti/Objets trouvés.

Cahiers d'Études Romanes n° 34 – *Aux origines du roman policier. France, Espagne, Italie, Pérou* (2017)

Michela TOPPANO et Claudio MILANESI Introduction • Michela TOPPANO Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX^e et XX^e siècle. Le cas de Federico De Roberto, Matilde Serao et Salvatore Farina • Alessio BERRÉ Judiciaire ou policière? Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire • Luciano CURRERI L'entrée en matière vs le médaillon. Quelques notes sur le policier archaïque italien et sur Jarro • Francesca FACCHI Entre enquête et « mystères ». La représentation de Florence dans les « romans judiciaires » de Jarro • Saliha AKLOUF *Jean Diable* de Paul Féval, un précurseur oublié du roman policier français • Etienne LETERRIER Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin. Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier • Murielle BOREL Remonter aux origines. Les récits 'policiers' d'Emilia Pardo Bazán • Ricardo SUMALAVIA Territoire criminel. Violence et roman policier au Pérou • Paolo CAPONI Broadway et parages. Les origines anglo-américaines du théâtre "giallo" italien • Stéphane CHAUDIER Affleurements de l'intrigue policière dans *À la recherche du temps perdu* • Giuliana PIAS Efsio Marini. Une archéologie romanesque du policier des origines • Carlo BAGHETTI Comptes rendus.

Cahiers d'Études Romanes n° 31 – *Les formes hétérogènes du roman policier. Torrent, Roncagliolo, Vargas Llosa, Giardinelli* (2015)

Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction • Àlex MARTÍN ESCRIBÀ Voleurs, poulets, Ferran Torrent et la série journalistique • Marc COLELL et Estrella MASSIP I GRAUPERA Sur le lieu du crime : enquête littéraire sur la représentation de l'espace valencien dans *Penja els guants*, Butxana de Ferran Torrent • Sebastià BENNASAR Critique sociale, humour et Valence : les clés pour la projection de l'œuvre de Ferran Torrent après *Penja els guants*, *Butxana* • Francesc NIUBÓ La variation linguistique dans le roman noir *Penja els guants*, *Butxana* (1985) de Ferran Torrent • Eduardo HUÁRAG ÁLVAREZ Vargas Llosa y Roncagliolo: la violencia armada y la concepción mítica en el escenario de los Otros • Pierre LOPEZ Magna violence dans *Abril rojo* ou comment dire l'indicible • Dante BARRIENTOS TECÚN ¿Detectives? ¿asesinos? ¿justicieros? ¿quién es quién? El enigma de la identidad en las novelas de la violencia peruana y el narcotráfico en México • Isabelle BLETON Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli: *Luna caliente* et *Qué solos se quedan los muertos* • Geneviève ORSSAUD Impossible equilibrio, de Mempo Giardinelli : entre expérience individuelle et expérience collective • Maud GAULTIER De *Luna caliente* a *Cuestiones interiores*: origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli • Mempo GIARDINELLI Los traidores • Mauricio ELECTORAT Stratégies et discours de résistance sous la dictature chilienne (1973-1989).

Cahiers d'Études Romanes n° 25 – *Réécritures policières* (2012)

Perle ABBRUGIATI, Dante BARRIENTOS TECÚN et Claudio MILANESI Réécritures policières • Srečko JURISIC Montalbano come Maigret. Osservazioni sulle fonti di Camilleri • Stefano MAGNI Le double de *Il nome della rosa* : *La rosa e il suo doppio* de Lorian Macchiavelli • Marta FORNO Valentina Gebbia et la parodie du roman policier • Giuliana PIAS La pratique intertextuelle dans les romans de Luciano Marrocu • Àlex Martín ESCRIBA et Javier SANCHEZ ZAPATERO R(é)écrire le roman noir suivant des modalités rétrospectives et humoristiques. L'œuvre de Luis Gutiérrez Maluenda • Murielle BOREL Entre réalité et fiction : déconstruction des archétypes mythiques et littéraires dans *Los amigos del crimen perfecto* d'Andrés Trapiello • Agnès DELAGE et Maud GAULTIER La réécriture ludique du roman noir chez Carlos Salem de l'Histoire au mythe • Benoît SANTINI L'écriture poétique du crime dans *Criminal* (2003) de Jaime Pinos (Chili). Énigme textuelle, transfert de genre et réécriture de l'événement • Emiliano COELLO GUTIÉRREZ Réécritures du canon dans le néo-policier centre-américain contemporain : vers une spécificité • Matteo PALUMBO La riscrittura di un imbroglia, da Gadda e Germi a Ronconi • Antonella CAPRA De la narration romanesque à la polyphonie théâtrale. Le cas de *Via delle Oche* de Carlo Lucarelli • Perle ABBRUGIATI Références et contaminations musicales de Carlo Lucarelli • Roberto FEDI Come uccidere il coniuge (preferibilmente la moglie) e vivere felici (quasi mai). Varianti di un topos • Salvatore GRASSIA Riscritture metaletterarie di Leonardo Sciascia • José GARCIA ROMEU Réécritures et sources du thriller ésotérique : *El Evangelio según Van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo • Pierre-Michel PRANVILLE Le roman portugais contemporain et la tentation du policier • Silvano NIGRO Il diavolo che portava gli occhiali.

Sommaire des numéros précédents

Cahiers d'Études Romanes n° 15 – *Roman policier et Histoire 1 et 2* (2006)

Volume 1 – *Italie*

Claudio MILANESI Introduction • Théa PICQUET L'Histoire et l'histoire : un roman noir dans la Rome des Borgia • Tiziana JACOPONI Histoire et mystères dans la Rome baroque • Gabriella DE ANGELIS Giulio Leoni, ou rien n'est comme il paraît • Luigi SALSÌ Quête identitaire et lecture historique • Lise BOSSI Un thriller trilingue dans la Sicile post-unitaire • Olivier MORRO L'Histoire momifiée dans le *giallo* historique • Giuliana PIAS La Sardaigne "Nuorese" à la fin du XIX^e siècle • Carmela LETTIERI Le noir comme révélateur des sédiments de l'histoire • Giuseppe IANNACONE L'identité déraisonnable. Le crime philosophique d'Antonio Pennacchi • Claire LE MOIGNE Mettre en scène l'Italie des mystères • Yannick GOUCHAN L'Italie contemporaine en noir • Monica JANSEN Un polar métaphysique sans aura • Barbara MEAZZI Du roman policier comme au théâtre • Oliver MORRO Entretien avec Massimo Carlotto.

Volume 2 – *Amérique latine*

Dante BARRIENTOS TECÚN Introduction • Diego Ariel JARAK L'évolution de l'image de l'enquêteur dans le roman policier argentin, de D.F. Sarmiento à G. Maggiori • Maud GAULTIER *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce, ou l'obsession faite écriture • Michael COLLADO L'icône révolutionnaire chez Taïbo II : les cas de E. Zapata (*Cosa fácil*) et de L. Trotsky (*À quatre mains*) • Alba LARA ALENGRIN Roman mexicain, genre policier et nazisme : enquête préliminaire sur une série noire. Jorge Volpi, *À la recherche de Klingsor* • Dante BARRIENTOS TECÚN Fait divers et Histoire contemporaine dans *El hijo de casa* (2005) de Dante Liano • José GARCÍA ROMEU Crime, histoire et fiction • Néstor PONCE Mario Conde : vie d'un Cubain à La Havane • Sophie LAVOIE *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes : reflet parfait ou approximatif de la société cubaine ? • Lætítia BOUSSARD L'écriture d'une intrigue historique. *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez • Adriana CASTILLO-BERCHENKO *Hotline* de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie (1990-1994) • Dante LIANO Tous les fleuves mènent à la mer • Bibliographies.

Cahiers d'Études Romanes n° 9 – *Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain* (2003)

Claudio MILANESI Introduction • Francesco DE NICOLA Ascanio Bonichi e Gino Arrighi : les premiers détectives italiens dans les romans d'Alessandro Varaldo • Massimo TRAMONTE Renato Oliveri : le commissaire Ambrosio • Judith OBERT Antonio Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*: reconstitution d'identité • Perle ABBRUGIATI Histoire et folie dans le roman noir de Carlo Lucarelli de De Luca a *Guernica* • Catherine PITIOT Les cycles sardes de Marcello Fois • Claudio MILANESI Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto • Alba LARA ALENGRIN Panorama du roman policier au Mexique • Richard ROUX *Ed Mort*, de Luís Francisco Veríssimo : un privé très particulier • Maud GAULTIER Identité et écriture policière dans *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann et *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay • Dante BARRIENTOS TECÚN Les jeux de mise en abyme dans *El hombre de Montserrat* (1996) de Dante Liano • Adriana CASTILLO-BERCHENKO Roberto Bolaño et le genre policier, ou la réversion de l'énigme • Richard ROUX Un polar métonymique de *Hotel Brasil* de Frei Betto • Denise BONAFFOUX L'Enquêteur quitte la scène. Arturo Pérez Reverte, *La Tabla de Flandes* • Massimo CARLOTTO Gégé, Vittorio et l'avocat • Luís Fernando VERÍSSIMO Le piège • BIBLIOGRAPHIE du roman policier italien et latino-américain.

